

**Rebellische (Spiel)Räume und Underground Netzwerke.  
Die zweite Öffentlichkeit der ungarischen Avantgarde**

Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität  
München

vorgelegt von  
**Katalin Cseh-Varga**

aus Sopron (Ungarn)

2016

Erstgutachter: Prof. Christopher B. Balme

Zweitgutachter: Prof. Klemens Gruber

Datum der mündlichen Prüfung: 18. Juli 2016



<b><u>I. VORWORT</u></b> .....	<b>2</b>
<b><u>II. EINLEITUNG</u></b> .....	<b>5</b>
<b><u>III. DER KALTE FRIEDEN UND DER POSTTOTALITÄRE ZUSTAND</u></b> .....	<b>13</b>
<b><u>IV. KONZEPTE VON ÖFFENTLICHKEIT</u></b> .....	<b>30</b>
IV.1. DIE ZWEITE ÖFFENTLICHKEIT. EINE BEGRIFFSFINDUNG .....	38
IV.2. ASPEKTE DER ZWEITEN ÖFFENTLICHKEIT: "CITIZEN INTELLECTUALS AND PHILOSOPHER KINGS" .....	54
IV.3. DIE KUNST DER ZWEITEN ÖFFENTLICHKEIT .....	61
<b><u>V. PERFORMANCE, INTERMEDIALITÄT, ÖFFENTLICHKEIT</u></b> .....	<b>71</b>
V.1. DAS PERFORMATIVE UND INTEREDIALE KUNSTWERK DER OSTEUEPÄISCHEN NEO-AVANTGARDE IN BERÜHRUNG MIT ÖFFENTLICHKEITEN .....	80
V.2. PERFORMANCE, THEATER UND ÖFFENTLICHKEITSDISKURSE .....	86
V.3. THEORIEN DER INTERMEDIALITÄT UND ÖFFENTLICHKEIT .....	92
<b><u>VI. RAUMPARADIGMEN</u></b> .....	<b>94</b>
VI.1. RAUM UND PERFORMATIVITÄT .....	100
VI.2. RAUM UND INTERMEDIALITÄT .....	103
VI.3. RAUM UND DIE OSTEUEPÄISCHE NEO-AVANTGARDE .....	105
VI.4. DER RAUM ALS MEDIUM .....	107
VI.4.1. DAS ATELIER – ZU BESUCH BEI GYÖRGY JOVÁNOVICS .....	108
VI.4.2. DIE AUSSTELLUNG – ZWEI AUFTRITTE DER IPARTERV-GRUPPE .....	115
VI.4.3. DIE INSTALLATION – DAS MÄRTYRER-DENKMAL VON GÁBOR BACHMAN UND LÁSZLÓ RAJK .....	128
VI.5. DER RAUM ALS KOMMUNIKATIONSORT .....	137
VI.5.1. DER KLUB – DAS STUDENTEN- UND KÜNSTLERMILIEU: <i>FIATAL MŰVÉSZEK KLUBJA</i> UND <i>BERCSÉNYI KLUB</i> .....	138
VI.5.2. DIE WOHNUNG – ORT FÜR KULTUR, WISSEN UND DISKUSSION: DIE <i>WOHNUNG VON PÁL PETRIGALLA</i> UND DER <i>ZUGLÓI KÖR</i> .....	159
VI.6. DER PERFORMATIVE RAUM .....	171
VI.6.1. DER KELLER – DAS ERSTE UNGARISCHE HAPPENING .....	172
VI.6.2. DIE KAPELLE – GYÖRGY GALÁNTAIS STUDIOKAPELLE IN BALATONBOGLÁR .....	188
VI.6.3. DIE WOHNUNG – DAS „HAPPENING-ZIMMER-THEATER“ DES KASSÁK HÁZ STÚDIÓ .....	199
VI.6.4. DAS SCHAUFENSTER – DAS SQUAT THEATRE IN NEW YORK. FERN VON DER ZWEITEN ÖFFENTLICHKEIT? .....	217
<b><u>VII. ZUM THEATER- UND MEDIENWISSENSCHAFTLICHEN VERSTÄNDNIS VON ZWEITER ÖFFENTLICHKEIT</u></b> .....	<b>227</b>
<b><u>VIII. DIE NACHGESCHICHTE DER ZWEITEN ÖFFENTLICHKEIT</u></b> .....	<b>230</b>
VIII.1. DIE EROBERUNG DES ÖFFENTLICHEN RAUMS? – POLIPHONY, 1993 .....	233
VIII.2. ÜBERBLEIBSEL EINES ALTERNATIVEN NETZWERKS .....	240
VIII.3. AUSEINANDERSETZUNGEN MIT KUNST- UND KULTURQUELLEN DER ZWEITEN ÖFFENTLICHKEIT .....	248
<b><u>IX. SCHLUSSWORT</u></b> .....	<b>255</b>
<b><u>X. BIBLIOGRAPHIE &amp; QUELLENVERZEICHNIS</u></b> .....	<b>257</b>

## I. Vorwort

Der Ursprung der Dissertation liegt in einem Artikel einer lokalen ungarischen Zeitschrift die vor einiger Zeit illegale, systemkritische Aktivitäten der Budapester Universitätsbühne in den Siebzigern entblößte. Die wenigen Zeilen erinnerten mich an die Erzählungen meines Vaters, der genau in dieser Zeit am *Műszaki Egyetem* [Technische Universität] studierte. Er beschrieb immer ein lebendiges Kulturleben, einen abenteuerlichen Studentenalltag, als er und viele Mitstreiter lange Haare hatten sowie Glockenhosen trugen. Nicht in jede, aber in viele Geschichten schlich sich ein spöttischer Ton ein, wenn es um die Einschätzung der Sozialistischen Partei ging, gegen die man mit kleinen, fast unsichtbaren Gesten – wie etwa das Tragen einer Kokarde am Jahrestag der 1848/49er Revolution – rebellieren konnte.

Als ich den Artikel vor mehr als fünf Jahren las und an die schon fast mythischen Stories zurückdachte, fing mich an zu interessieren was eine verschönte Jugendreminiszenz mit der diktierten Norm des Alltags im Spätsozialismus ferner mit einem inszenierten (?) gegenkulturellen Sein zu tun hat. Diese Ausgangssituation stachelte mich an um weiter zu denken, noch mehr zu lesen.

Am meisten reizte mich der Gedanke, dass in einem totalitär anmutenden System soetwas wie eine andere, eine „zweite Öffentlichkeit“ existieren konnte. Ich musste feststellen, dass obwohl der Terminus in den kunsthistorischen Auseinandersetzungen oft gebraucht wird, sich keine wissenschaftlichen Werke finden lassen, die sich explizit diesem Thema widmen. Des Weiteren habe ich entdeckt, dass die Existenz der Kunst der zweiten Öffentlichkeit an die Nutzung sowie Produktion von klandestinen Räumen gebunden ist. Mit einer multiperspektivischen, vernetzten Methodik der Historiographie erschließe ich in der vorliegenden Doktorarbeit die performativen und intermedialen Strategien die spezifische Räume der zweiten Öffentlichkeit hervorgebracht haben.

Die Analyse beruht auf einem zentralem diskursiven Teil in dem Terminologien diskutiert, u.a. mit theater- und medienwissenschaftlichen Tools neu gedacht werden. Die Klärung der definitorischen Fragen ist die Grundlage für die Betrachtung einzelner Raumbeispiele aus dem Spektrum der ungarischen Nachkriegsavantgarde. Die innige Verflechtung von Raum, Performance, Intermedia und Öffentlichkeit im posttotalitären Zustand<sup>1</sup> des Kádár-Systems bildet den Ausgangspunkt für einen abschließenden Ausblick in den Postsozialismus, in dem das Erbe der zweiten Öffentlichkeit noch weiterhin fortzubestehen scheint.

---

<sup>1</sup> Der Terminus Posttotalitarismus ist Václav Havel entliehen und wurde sowohl von Klara Kemp-Welch als auch von Piotr Piotrowski aufgegriffen: „The profound difference between our system – in terms of the nature of power – and what we traditionally understand by dictatorship, a difference I hope is clear even from this quite superficial comparison, has caused me to search for some term appropriate for our system... If I refer to it hence-forth as a *post-totalitarian* system, I am fully aware that this is perhaps not the most precise term, but I am unable to think of a better one. I do not wish to imply by the prefix `post-` that the system is no longer totalitarian; on the contrary, I mean that it is totalitarian in a way fundamentally different from classical dictatorship, different from totalitarianism as we usually understand it.“ Václav Havel zitiert nach Piotrowski, Piotr. *In the Shadows of Yalta. Art and Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. London: Reaktion Books, 2009. S.287

Die Dissertation hätte ohne die unermüdliche Unterstützung meines Erstbetreuers Prof. Christopher B. Balme (Institut für Theaterwissenschaft, *LMU München*) in dieser umfangreichen Form nie entstehen können. Dass Prof. Balme auf jede Hilfestellung zudem Anfrage sofort positiv reagiert, zu keinem Zeitpunkt „Nein“ gesagt hat, war für mich als Dissertantin eine wunderbare Erfahrung. Für die fachlichen Gespräche die wir in einer äußerst angenehmen, kollegialen Atmosphäre geführt haben, bin ich ausgesprochen dankbar.

Mein besonderer Dank gilt auch Prof. Klemens Gruber (Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, *Universität Wien*), weil er seit den absoluten Anfängen für mich da war. Ihm verdanke ich, dass ich mich vor ungefähr acht Jahren für die wissenschaftliche Laufbahn entschieden habe. Obwohl wir gemeinsam viele Stipendienablehnungen verkraften mussten, stellte Prof. Gruber im Laufe des Arbeitsprozesses immer die guten, ernüchternden Fragen. Danke dafür!

Wenn die Dissertation die ersehnte internationale wissenschaftliche Qualität erreicht hat, ist das vor allem der großzügigen Förderung der Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropastudien (*LMU München*) zu verdanken. Die Geschäftsleitung Dr. Caroline Fricke und der Sprecher Prof. Martin Schulze Wessel waren immer leicht zugänglich, pflegten mir gegenüber einen verständnisvollen, ermunternden Umgang.

Für das ausgezeichnete sowie gewissenhafte Review der vorletzten Fassung der Doktorarbeit möchte ich mich bei meinen engen Freunden zudem Kollegen Victoria E. Harms (*Herder-Institut*) und Ádám Czirák (Institut für Theaterwissenschaft, *FU Berlin*) bedanken – Ihr wart mehr als toll! Victoria, ich schätze Deine präzise, disziplinierte, kohärente Arbeitsweise sehr, genauso wie ich Dich als Mensch bewundere. Ádám, Du warst und wirst der beste bleiben – ich kannte bisher niemanden der so zuverlässig gewesen wäre wie Du. Danke, dass es Dich gibt.

Für den empirischen Teil der Dissertation war die Recherche in Archiven unumgänglich. Weil ich an dieser Stelle nicht alle Quellen der Materialien angeben kann, würde ich nur zwei Forschungsorte verheben: das *Artpool Art Research Center*, sowie das *Vera & Donald Blikken Open Society Archives*. Die meiste Zeit habe ich im *Artpool* verbracht und immer wieder wertvolle Schätze gefunden. Herzlichen Dank an Dóra Halasi, für die keine Minute zu teuer war um mir Archivalien jederzeit zur Verfügung zu stellen, sich sogar nicht gescheut hat meine Exkursions-Studierenden in Budapest heranzuführen. Júlia Klaniczay und György Galántai gilt mein ausgesprochenes Dankeschön, weil ich von ihnen sehr viel gelernt habe – insbesondere den offenen, nicht-hierarchischen Zugang zum Gegenstand meines Forschungsgegenstand die tief mit der Philosophie von *Artpool* verwurzelt ist. Danke, dass ich Teil dieser Familie sein kann!

Die Attitüde der Mitarbeiter\_innen im *OSA* war ebenfalls mehr als vorbildhaft. Ich bedanke mich bei Robert Parnica, Olga Zaslavskaya, István Rév, Csaba Szilágyi sowie Örs Lehel Tari – Ihr/Sie scheint/en die Idee der Popperschen „open society“ tatsächlich verwirklicht zu haben.

Danke ebenfalls an meine Kolleg\_innen und Studierenden die hier aus Platzgründen nicht namentlich genannt werden konnten. Ohne die spannenden Diskussionen im offiziellen sowie inoffiziellen Rahmen wäre diese Arbeit in der jetzigen Form nicht entstanden.

Meinen Eltern sei liebevoller Dank, dass ich es bis zur Promotion geschafft habe zudem dass ich mich in diesen Jahren nur für kurze Zeit aus ihrer Nähe entfernen musste.

Nicht immer nur die ausgesprochenen Worte haben mir gezeigt, wie sehr Ihr an mich geglaubt habt! Euch ist diese Dissertation gewidmet.

Last but not least: Péter Varga, Du bist der beste Ehemann den ich mir je vorstellen konnte, darüber hinaus mein intellektueller Partner mit dem ich jede einzelne Krisensituation, sowie auch die Höhepunkte meines bisherigen akademischen Werdeganges gemeinsam erlebt habe. Wie sehr ich Dir für all Dein Mitgefühl, Deine Launen, Dein Verständnis und Deinen Zorn verbunden bin, weißt Du hoffentlich bereits. Die nächste Widmung wird Deine sein.

## II. Einleitung

Der ewige Optimist Karl R. Popper sprach im August 1963 in Delhi über seine Einschätzung von Totalitarismen folgenderweise: „[...] the destructive modern ideas of nationalism and of communism are merely the unfortunate by-products of the great ideas of freedom and human brotherhood. [...] [they] represent two striking examples of a good thing gone wrong. They are two important ways in which the search for a free and open society has gone wrong.“<sup>2</sup> Gekennzeichnet von den zwei Weltkriegen zudem als Verfechter der liberalen Demokratie stellte sich der Philosoph gegen jede Form der Autoritären Ordnung und meinte, dass Systeme die Abweichungen von ihrer festgeschriebenen Norm marginalisierten,<sup>3</sup> ferner überhaupt nicht akzeptieren konnten, ein Verstoß gegen die ursprüngliche Idee bspw. des Kommunismus bedeuteten. Popper visionierte bereits während des Zweiten Weltkrieges (*The Open Society and Its Enemies*, 1945) eine „offene Gesellschaft“ in der das soziale Beisammensein nicht nur auf gegenseitiger Toleranz, sondern darüber hinaus auf gegenseitigem Respekt beruhte. Toleranz sowie Respekt waren in seinem Modell nur die Orientierungspunkte gewesen, wobei kritische Zugänge und gewisse Regeln diese „open society“ hätten im Zaum halten sollen.<sup>4</sup> Poppers optimistischen Gedanken folgend lässt sich feststellen, dass die Realisierung des Sozialismus – hier berief er sich in erster Linie auf den Stalinismus – das Konzept der offenen Gesellschaft verraten hat. Er vergaß allerdings, dass zum Zeitpunkt seines Vortrages etwa in Ungarn eine neue „Zeitrechnung“ begann, die mit dem Totalitarismus sowie dem „closed society“<sup>5</sup> des Rákosi Regimes wenig zu tun gehabt hat.

Ab der zweiten Hälfte der Sechziger mobilisierte sich im Kádárschen Ungarn eine Generation von Denker\_innen, Künstler\_innen die an Ideen wie die der „open society“ geglaubt haben, diese, zwar an gewisse materielle/immaterielle Grenzen gebunden, aber umsetzten. Die Dissertation, welche Sie nun in den Händen halten, ist diesem Phänomen der „unabhängigen“, parallelen Kommunikation, Handlung und Produktion gewidmet, das den Namen zweite Öffentlichkeit trug. Wie die Gesamtheit der Kádár-Ära, ist zudem die Freiheit der zweiten Öffentlichkeit mit einem grundlegenden Paradox verbunden. Dieser Widerspruch wurde u.a. von amerikanischen Journalistinnen erkannt die Dissidenten-Schriftsteller aus der ehemaligen Tschechoslowakei (vermutlich) noch in den achtziger Jahren interviewten. Olga Cartisle fragte einst Milan Kundera „*But isn't it possible that societies experiencing oppression offer more occasions for the writer to discover ,an unknown fragment of existence' than those that lead peaceful lives?*“<sup>6</sup> – die Antwort von Kundera war eine bestätigende. Nach einem Gespräch mit Václáv Havel hat Marie Winn ebenfalls

---

<sup>2</sup> Popper, Karl R. „The Open Society and The Democratic State.“ Indian Institute for Public Administration, Delhi. Vortrag. Manuskript. August 1963. Quelle: Hoover Archive, Sir Karl R. Popper Papers. S.5

<sup>3</sup> Vgl. Ebda.

<sup>4</sup> Vgl. Ebda. S.8ff.

<sup>5</sup> Vgl. Ebda. S.10

<sup>6</sup> Cartisle, Olga. „A talk with Milan Kundera.“ o.T. o.J. o.S. Quelle: Hoover Archive.

feststellen müssen, dass „[...] in a totalitrian society, only the dissident enjoys freedom.“<sup>7</sup>

Diese nicht immer zugegebene, oft eventuell auch imaginierte Freiheit des Kommunizierens, Handelns sowie Schaffens interessiert mich am Phänomen von zweiter Öffentlichkeit. Der künstlerische Umgang mit einem disproportionalen Abhängigkeitsverhältnis im real existierenden Sozialismus fand bis heute keine systematische Aufarbeitung in den Kunstwissenschaften. Öffentlichkeit, ihre Integrations- ferner Ausschlussmechanismen<sup>8</sup>, wie sie im Spätsozialismus der ehemaligen Ostblockstaaten existierte stellt immer noch einen „blind spot“ in der Performance- und Mediengeschichtsschreibung dar.

Obwohl Öffentlichkeit, als diskursives Feld des unkontrollierten Informationsaustausches, mit vielen Versprechen, Hoffnungen und Visionen verbunden war sowie ist, war ihre Realität immer schon an Machtkonstellationen gebunden. Dass in autoritären Regimen Öffentlichkeit von der Starrheit der dogmatischen Ideologie bestimmt war und dadurch unter Abhängigkeit lideete, ist eine Tatsache. Wie die Künstler\_innen der ungarischen Neo-, später Trans-Avantgarde bestrebten dieser Abhängigkeit zu entgehen, steht im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung. Welcher Ausdrucksmittel bediente sich die Nachkriegsavantgarde um als ästhetischer Gegendiskurs zu Parteidogmen zu fungieren? Welche Stellung nahmen für sie performative und intermediale Produktionsmuster ein um passive Resistenz oder aktives Ungehorsam zu verwirklichen? Diese sind die zentralen Fragestellungen die die alternativen Kommunikations-, Handlungs- und Produktionsstrategien der non-/halb-konformen Kunst in Ungarn vorgaben. Das Kádársche System trieben die meisten experimentellen Künstler\_innen in die Enge, in der sie sich für einen Umgang mit dem Zustand der Abhängigkeit, der Zensur darüber hinaus der Kontrolle entschieden mussten. In der Entscheidung der Avantgardist\_innen, die ihre Zugehörigkeit zur Sphäre der zweiten Öffentlichkeit determinierte, dominierte gemeinhin entweder eine selbstgewählte, aufgezwungene oder ignorierende Attitüde – Gegenstand der Doktorarbeit ist die Analyse von diesen diversen ästhetischen Zugängen.

In meinem Verständnis ist die zweite Öffentlichkeit ein Raum des autonomen, unabhängigen Kommunizierens, Handelns zudem Schaffens. Hauptaufgabe der Dissertation besteht darin diesen oft mythisierten, sich wandelnden, sehr widersprüchlichen Kommunikations-, Medien- und performativen Raum diskursiv zugleich empirisch abzutasten.

Ich bin der Überzeugung, dass die Komplexität der performativen, intermedialen Kunst der zweiten Öffentlichkeit nur durch eine solide theoretische Grundierung besprochen werden kann. Die Existenz ferner Logik der zweiten Öffentlichkeit stellten die Dichotomien des Kalten Krieges fundamental in Frage. Die Paradoxien, Grenzüberschreitungen darüber hinaus multidimensionalen Verflechtung zwischen Performance, Intermedia, Raum und Öffentlichkeit im ungarischen Realsozialismus

---

<sup>7</sup> Winn, Marie. „The Czech’s defiant playwright.“ o.T. o.J. o.S. Quelle: Hoover Archive.

<sup>8</sup> Dafür interessieren sich auch Bojana Cvejić und Ana Vujanović in ihrem Buch jedoch mit einer starken politischen Motivation/Lesart: „Our objective is to test the conjunction of performance and the public sphere with the aim of accounting for activities of citizenship in neoliberal capitalist and representative-democratic society.“ Cvejić, Bojana/Ana Vujanović. *Public Sphere by Performance*. Berlin: b\_books, 2012. S.27

bedürfen einer dialogisch-transversalen Untersuchungsmethodik. Diese analytische Vorgehensweise nenne ich vernetztes und räumliches Denken.

Hinter dem Ausdruck verbirgt sich das Vorhaben ein *blockfreies* sowie *multiperspektivisches Denken* in der Ära der geopolitischen Blöcke einzuführen, welches den sozialen, politischen sowie kulturellen Gegebenheiten, Nuancen des posttotalitären Zustands in Ungarn gerecht wird, zugleich aber die dominanten Machtbeziehungen des Kalten Krieges, die strategisch bedingten oder manchmal auch verzweifelten Maßnahmen der ungarischen (Kultur-)Politik nicht außer acht lässt.

Das vernetzte und räumliche Denken über die zweite Öffentlichkeit steht für ein *reflexives Gedankenmodell mit gleichzeitiger Berücksichtigung von Relationierungen*.

Der Kalte Krieg war von globalen-lokalen Charakteristiken geprägt, er wurde mit einer künstlichen Rhetorik sowie Machtfestschreibungen aufrechterhalten. Innerhalb des Ostblocks traten – in Abwesenheit des ursprünglichen Revolutionismus – Dynamiken von eingeschränkter sowie strategischer Reform, Konsolidierung sowie Repression abwechselnd auf. Die zweite Öffentlichkeit beinhaltet als diskursives Metanarrativ ein Potenzial für die Erklärung von internationalen Phänomenen, hingegen ist sie von den Gegebenheiten eines spätsozialistischen Ostmitteleuropas nicht zu trennen.

Grenzüberschreitungen können wir zwischen der ersten und zweiten Öffentlichkeit ebenfalls beobachten. Im Bereich der Kunst ist das vernetzte und räumliche Denken eine hilfreiche Analysemethodik, denn sowohl die Neo-Avantgarde, als auch ihre Raumnutzung beinhalten multiple Merkmale die nur auf diesem Wege historiographisch zu erfassen sind. Die Neo-Avantgarde stand für eine formale, inhaltliche Rebellion, welche einen ästhetischen Gegendiskurs zum posttotalitären, monolithischen Machtdiskurs darstellte: die Neo-Avantgarde verwarf (wobei sie oft ein Schlachtfeld von kleinlichen Konflikten darstellte) die Einweg-Kommunikation um eine Mehrweg-Kommunikation (eine *vernetzte Form* und *vernetzten Inhalt*) zu etablieren. Beim Raum, bei Räumlichkeit in der ungarischen Kunst des Spätsozialismus galten ähnliche Prinzipien. Die in der Forschungsarbeit zu thematisierenden Räume entstanden erst durch Medialität, Information, Interaktion zudem Intervention – sie befanden sich im ständigen Werden. Das vernetzte und räumliche Denken über die zweite Öffentlichkeit soll dazu beitragen, die Topographie der zweiten Öffentlichkeit zu grundieren.

Ich möchte nun indizieren, wieso Michail M. Bachtins Denkart, der eine intellektuelle Relevation für osteuropäische Denker\_innen des Spätsozialismus repräsentierte<sup>9</sup>, sich für die Etablierung des vernetzten und räumlichen Denkens als Arbeitsmethode eignet. Bevor dies aber geschieht wird auf Gemeinsamkeiten von signifikanten Ansätzen aus dem Bereich der ost-, mittel- und südosteuropäischen Kunstgeschichte, verwiesen, in denen die Tendenz zum Bachtinschen Denken implizit reflektiert ist.<sup>10</sup>

Eines der bekanntesten Modelle der osteuropäischen Kunstgeschichtsschreibung für die Ära zwischen 1949 und 1989 ist das Konzept des „horizontal history of modern art“, das Piotr Piotrowski 2008/2009 entwickelt hat. Der kurze Paper von Piotrowski mit dem Titel „Towards a Horizontal History of Modern Art“ besitzt einen eindeutigen postkolonialen Einfluss, wurde bereits von mehreren Kunsthistoriker\_innen

---

<sup>9</sup> Beim Review (Februar 2016) der Dissertation hat Victoria E. Harms darauf hingewiesen, dass Bachtin für den ungarische Historiker István Rév ein formatives Erlebnis darstellte.

<sup>10</sup> Die Grundidee für dieses Denkmodell wurde für die Forschungsgruppe *A hatvanas-hetvenes évek magyar művészetének komplex kutatási programja*. (Leitung: Edit Sasvári) im Mai 2015 entworfen.

aufgegriffen, weitergedacht<sup>11</sup>. Die Realisierung der horizontalen Kunstgeschichte basiert nach Piotrowski auf drei Grundlagen: auf der Dekonstruktion von hierarchisierenden westlichen Einflüssen, auf der Berücksichtigung von Heterogenität ferner lokalen Gegebenheiten. Diese Art und Weise würde einen polyphonischen, dynamischen sowie kritischen Zugang zum Untersuchungsgegenstand ermöglichen, die Dekonstruktion der vorhandenen Zentrum-Peripherie Auffassung im postkolonialen Denken gewährleisten.<sup>12</sup>

Ähnliche Gedankengänge finden wir bei Klara Kemp-Welchs Forschungsprojekten, welche sich mit dem Netzwerk im Zusammenhang mit der experimentellen Kunst des posttotalitären Zustands befassen. In ihrem umfangreichen Buchprojekt *Networking the Bloc. East European Experimental Art and International Relations* (2010-) beschäftigt sie sich mit folgenden Fragestellungen:

How did artistic ideas travel across national and ideological frontiers in a communist period characterized by political isolationism and a sophisticated network of censors, secret police and informers? What opportunities existed for unofficial artists in different countries to inform others of their work and to obtain information relating to developments abroad? What bureaucratic obstacles did artists have to surmount in order to engage in what we now call networking? Which state-sponsored artistic events became key spaces for unofficial exchange? What roles did foreign curators and exiled artists play in facilitating international communication, collaboration, and the circulation of information within the bloc?<sup>13</sup>

Als eine der ersten Kunsttheoretiker\_innen der geopolitischen Ära stellte Kemp-Welch die Isolation der nicht-offiziellen Kunst im ehemaligen Ostblock grundlegend in Frage. Das vernetzte Denken taucht bei ihr etwa durch den Einsatz des NET-Manifests von Andrzej Kostołowski und Jarosław Kozłowski (1972), in der Neuentdeckung von Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie für die Historiographie Osteuropas auf. Die Gemeinsamkeiten der beiden Ansätze lagen auf der Hand, denn über das NET-Manifest schrieb Luiza Nader: „Es sollte als ein System funktionieren, in dem jedes einzelne Element von gleicher Wichtigkeit war und über dieselben Möglichkeiten verfügen sollte. [...] Jeder am Projekt beteiligte hatte die Chance, es mitzugestalten, und die im NETZ entstandenen künstlerischen Angebote konnten an jedem beliebigen Ort der Welt präsentiert werden.“<sup>14</sup>

Alexei Yurchak gehört ebenfalls zu den Theoretiker\_innen, die sich mit den stereotypen Begegnungen mit dem historischen Gegenstand der Anthropologie-, Performanceforschung in der behandelten Region nicht zufrieden gaben. Sein Buch *Everything Was Forever, Until it Was No More* (2006) war eine frühe Bemühung mit „[...] the whole problematic of binary oppositions that are conventionally used in the

---

<sup>11</sup> Ein Beispiel hierfür ist Richárd Kosinskys Dissertation *The Making of a Theory. Situating the Global Perspectives of Identity*. Dissertation an der Lóránd Eötvös Universität, Budapest.

<sup>12</sup> Vgl. Piotrowski, Piotr. „Towards a Horizontal History of Modern Art.“ *Writing Central European Art History. PATTERNS\_Travelling Lecture Set 2008/2009. Reader*. S.4

<sup>13</sup> Kemp-Welch. „Project Outline.“ *Networking the Bloc. East European Experimental Art and International Relations*. <http://www.networkingthebloc.blogspot.hu/> Letzter Zugriff: 11. Juni 2015

<sup>14</sup> Nader, Luiza. „Heterotopien. Das NETZ und die Galerie Akumulatory 2./Heterotopy. The NET and Galerie Akumulatory 2.“ *Fluxus East. Fluxusnetzwerke in Mitteleuropa/Fluxus Networks in Central Eastern Europe*. Hg. Petra Stegmann. Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007.. S. 111-124, hier S.112

writing on late-Soviet history [...]“<sup>15</sup> zu brechen. Yurchak untersuchte die Beziehung der Sprache des autoritären Diskurses zu der des experimentellen, kreativen Diskurses. Diese beiden (Ausdrucks-)Sprachen waren nach Yurchak nicht voneinander zu trennen, sie waren teilweise von einander abhängig. Der Autor hinterfragte darüber hinaus die klischeehafte Politisierung von gegenkulturell anmutenden Erscheinungen. Das System war, in seiner Auffassung, nicht in offizielle und inoffizielle Bereiche zu teilen – es bestand vielmehr aus verschiedenen internen Gegensätzen, Sparten und Zäsuren.<sup>16</sup>

Neben diesen bekannteren Ansätzen möchte ich noch zwei weitere Aspekte in Erwägung ziehen, nämlich die des Internationalismus und die der Galaxien. In ihren Beschäftigungen mit der jugoslawischen Nachkriegsavantgarde beziehen sich Dietmar Unterkofler sowie Miško Šuvaković auf dem Terminus des Internationalismus. Šuvaković untersuchte den sog. „tactical networking“ der jugoslawischen Kulturpolitik, die eine Trennung zwischen „Ost“ und „West“ fast sinnlos macht. Im ehemaligen Jugoslawien entstand ein sozialistischer Modernismus welches zwischen den Blöcken angesiedelt war, keine wirkliche Zuordnung in eine Machtsphäre des Kalten Krieges zuließ.<sup>17</sup> Unterkofler interessiert sich, ähnlich wie Klara Kemp-Welch, für die internationalen Beziehungen der jugoslawischen Nachkriegsavantgarde.<sup>18</sup>

Doch nicht nur Kunsttheoretiker\_innen verwenden die gleichen vernetzten, räumlichen Narrative, sondern bspw. auch die amerikanische Wirtschaftswissenschaftlerin Johanna Bockman. In ihrer Analyse von sozialistischen Wirtschaftstheorien bestand sie darauf die hoch-komplexen internationalen Maßstäbe der einstigen ökonomischen Auseinandersetzungen anhand des Sinnbilds von Galaxien zu modellieren, sich von gängigen Verständnissen der Hegemonie nicht beeinflussen zu lassen.<sup>19</sup>

In diesen Beispielen erkennen wir Gemeinsamkeiten im methodischen Zugang. Bei allen angeführten Theoretiker\_innen – Piotrowski, Kemp-Welch, Yurchak, Šuvaković, Unterkofler und Bockman – findet man Bestandteile eines *Relationsdenkens*, die sich von *Hierarchien*, *Hegemonien befreien* möchten ferner sich die *Grenzüberschreitungen* von historischen Faktoren in einem *konkreten* oder *abstrakten Netzwerk* vorstellten. Sie achteten alle darauf, eine *Vielzahl von Perspektiven* in ihre Untersuchungen zu integrieren, um *kritische Reflexion* sowie die *Dynamik* bzw. *Flexibilität* ihrer Methodenmodelle zu bewahren. Es sind hauptsächlich Klara Kemp-

---

<sup>15</sup> Kurg, Andres. „Interview with Alexei Yurchak.“ *ARTMargins Online*. 5. Juni 2014. <http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/736-interview-with-alexei-yurchak->. Letzter Zugriff: 11. Juni 2015

<sup>16</sup> Vgl. Alexei Yurchak zitiert nach ebda.

<sup>17</sup> Vgl. Šuvaković, Miško. „Tactical Networking. The Yugoslav Performing and Visual Arts between the East and West.“ Manuskript für den Sammelband *Performing Arts in the Second Public Sphere. Reflections on Event-Based Art in East, Central and Southeast Europe in Late Socialism*. Hg. Katalin Cseh-Varga/Adam Czirak. In Vorbereitung. S.5ff.

<sup>18</sup> Vgl. Unterkofler, Dietmar. „Connection to the World – Internationalism in Postwar Avant-garde Art from Yugoslavia.“ Manuskript für den Sammelband *Performing Arts in the Second Public Sphere. Reflections on Event-Based Art in East, Central and Southeast Europe in Late Socialism*. Hg. Katalin Cseh-Varga/Adam Czirak. In Vorbereitung.

<sup>19</sup> Vgl. Bockman, Johanna. „The Socialist Worlds of 1989: Galaxies against Hegemonies.“ *Second Annual Conference of the Graduate School for East and Southeast European Studies*. Vortrag. Regensburg, 7. Mai 2015.

Welch, Alexei Yurchak sowie Miško Šuvaković die sich nicht scheuten klare *Gegensätze, Paradoxien* in ihre Schriften aufzunehmen, diese differenziert darzustellen. Jede/r Autor\_in fokussierte statt Dichotomien oder Binaritäten auf *Überlappungen, Polyphonie* und erarbeiteten Forschungsergebnisse die in einen *größeren historischen Zusammenhang* einzuordnen zudem zu verstehen sind. Es ist ihnen gelungen die klassische, allerdings immer noch wesentliche, Archivrecherche, Materialauswertung in ein lebendiges wissenschaftliches Ergebnis zu transformieren. Die Errungenschaften von diesen Wissenschaftler\_innen sind nicht zu leugnen, weil sie eine neue Denktradition für die ost-, mittel- und südosteuropäische Avantgarde-Kunst des Spätsozialismus begründeten. Es ist äußerst interessant dass die angeführten Methoden bereits in den literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen Bachtins (von ca. 1919 bis 1975) eine Verwendung fanden, hingegen immer noch eine hilfreiche Methodik für historische Analysen von ästhetischen Produkten darlegen - hauptsächlich, wenn es sich bei diesen Produkten um performative, intermediale Kunst in der posttotalitären Ära Ungarns handelt. Dieses vernetzte und räumliche Gedankenmodell einverleibt Statements von Piotrowski, Kemp-Welch, Yurchak, Šuvaković, Unterkofler, Bockman, usf., ist zwar deutlich umfassender angesetzt als die in ihren Werken behandelten Case Studies. „Mikhail Bakhti [...] developed a social theory that emphasizes performance, history, actuality, and the openness of dialogue from dialectical or partitive thinking to *dialogical or relational thinking* [Kursiv gesetzt von der Verfasserin]. Difference, variety, and alterity were the focus of Bakhtin's attention because he wished to find connections with all degrees of plurality and otherness.“<sup>20</sup> Dieses dialogische/relationale Denken ist sowohl mit dem Im-Netz-Werk-Denken als auch mit zeitlich-räumlichen Verhältnissen verflochten. Genau aus diesem Grund ist dieses Meta-Narrativ für die zwei Hauptbereiche der vorliegenden Untersuchung von enormer Bedeutung, nämlich für den Raum und für das Netzwerk. Bachtins methodischer Diskurs erlaubt, dass das Zeitliche-Räumliche, Historische-Geographische sowie das Vertikale-Horizontale gleichzeitig beobachtet werden können ohne sich für eine explizite, konkrete Position entscheiden zu müssen.<sup>21</sup> Bei Bachtin stach es hervor, dass er monologische Artikulationen, Untersuchungen für die Humanwissenschaften nicht weiterführend erachtete, dann Monologisierung hätte seiner Meinung nach zur Zerstörung des Untersuchungsobjekts führen können.<sup>22</sup> Im Zusammenhang mit dem permanenten Dialog erwähnte er eine Form von Kommunikation die er als polyphon charakterisierte.<sup>23</sup> Die Möglichkeit von Vielstimmigkeit, Heterogenität im, aber nicht ausschließlich, sprachlichen Austausch gehörte zu Bachtins Grundverständnis des relationalen Denkens. Für die enge Interdependenz von Zeit und Raum erfand Bachtin den Terminus des Chronotopos:

---

<sup>20</sup> Folch-Serra, Mireya. „Place, voice, space: Mikhail Bakhtin's dialogical landscape.“ *Society and Space*. Jahrgang 8. 1990. S. 255-274, hier S.255

<sup>21</sup> Vgl. Edward W. Soja zitiert nach S.256

<sup>22</sup> Vgl. Ebda. S.258

<sup>23</sup> „Everyday language is a communicative act, where a musical score, a single ‚horizontal‘ message (melody), can be harmonized vertically in a number of ways, and each of these scores, with its fixed pitch, can be further altered by giving notes to different instruments. The possibilities of orchestration make any segment of text (of landscape) almost infinitely variable.“ Ebda. S.260

„[...] chronotopes are places of intersection of temporal and spatial sequences.“<sup>24</sup> Das wirklich innovative an der chronotopischen Analyse ist, dass der Untersuchungsgegenstand nicht isoliert betrachtet wird, sondern immer in temporalen, spatialen Zusammenhängen zu sehen ist, sie nur durch diese Form der Analyse ganzheitlich greifbar wird.<sup>25</sup> Durch die chronotopische Untersuchung eines Phänomens werden Einschränkungen anderer Diskurse sichtbar – ein distinktiver Zugang entsteht.<sup>26</sup>

Im Zusammenhang mit der Nutzung und der Determination der Sprache nannte Bachtin das Konzept von „heteroglossia“:

[...] the speech practices operative in a given society at a given moment, in a given landscape, wherein the idioms of different classes, ethnicities, genders, generations, and locales compete for ascendancy. [...] heteroglossia also means a set of conditions – social, historical, meteorological, physiological, geographical – that inflect the meaning of a word uttered in any given time, as in any given place, heteroglossia insures the primacy of context over text: the power of place, and the transcendence of geography.<sup>27</sup>

Mit *heteroglossia* werden die unterschiedlichsten Beeinflussungsfaktoren von Sprache beschrieben, das Hauptaugenmerk auf den Kontext gelegt, welche Rede, das geschriebene Wort formen. Mit *heteroglossia*, dem Grundprinzip von Bachtins Dialogismus, richtete sich der Philosoph gegen eine dominante/dominierende Sprache die als einzige Wahrheit, als offiziell anzusehen war.<sup>28</sup> In diesem Segment von Bachtins Denkart ist das Relationsdenken ebenfalls ein bedeutender Faktor.

Wieso eignen sich nun die philosophischen Grundsätze von Bachtin als Anleitung für die Methodologie einer historischen Untersuchung in deren Zentrum das Phänomen der Kunst von zweiter Öffentlichkeit steht? Die größte Herausforderung in der Erarbeitung von methodischen Zugängen zur experimentellen Kunst im spätsozialistischen Ungarn sind gängige Stereotypen, eingeprägte kunsthistorische Klischees zu überschreiten. Bachtins Überlegungen sind ein stabiler Ausgangspunkt für die Begründung eines anderen Denkformats. Zudem Sylvia Sasse hat gezeigt, dass man mit Bachtin die alternative Kunst im ehemaligen Ostblock vor Gericht verteidigen kann.<sup>29</sup> Das Denken in Relationen, im Dialog mit zahlreichen Partizipierenden nehmen den Analysegegenstand auseinander, machen eine präzise Auseinandersetzung mit historischen Fragmenten möglich. Die gleichzeitige Berücksichtigung von vertikalen

---

<sup>24</sup> Folch-Serra. „Place, voice, space: Mikhail Bakhtin’s dialogical landscape.“ *Society and Space*. S.261

<sup>25</sup> Vgl. Ebda. S.262f.

<sup>26</sup> Vgl. Ebda. S.263f.

<sup>27</sup> Ebda. S.268

<sup>28</sup> Vgl. Ebda. S.270

<sup>29</sup> Im Prozess gegen die Band *The Plastic People of the Universe* (21-23. September 1976, Prag) wegen „Erregung öffentlichen Ärgernisses“ wurden die Angeklagten mit Argumenten von Bachtin verteidigt. Die unmittelbare Wirkung (Performativität) der „verletzenden Worte“ in den Songtexten habe eine Schockwirkung in den Rezipienten der Musik ausgelöst. Doch wie die Argumente von Bachtin im Zusammenhang mit dem Karneval zeigen – dass u.a. Lachen eine freie Gemeinschaft schafft und eine umgekehrte Weltordnung ins Leben ruft – handelte es sich um ein gegenläufiges Phänomen. Für den Moment bspw. des Konzertbesuchs oder des Musikhörens lösen sich gesellschaftliche Hierarchien auf. Vgl. Sasse, Sylvia. *Bachtin vor Gericht, oder wie kann man die Kunst mit Bachtin verteidigen?* Kolloquium der Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropastudien. Vortrag. München, 8. Juli 2015.

und horizontalen Machtbeziehungen sowie –strategien (ferner anderen Kontextenangaben) eröffnet neue Perspektiven auf das Phänomen der zweiten Öffentlichkeit in Ungarn. Der räumliche Faktor in der avantgardistischen Kunst der Parallelkultur kann nur in einem globalen, lokalen, regionalen, politischen, sozialen und kulturellen Netzwerk verstanden, adäquat behandelt werden.

### III. Der Kalte Frieden und der posttotalitäre Zustand

#### **Der Kalte Frieden**

Als Eric Hobsbawm die Situation des Kalten Krieges schildert, versucht er die Schärfe der militärischen und politischen Konfrontation zu dämpfen und plädiert für die Verwendung des Begriffs des „Kalten Friedens“<sup>30</sup>. Ihm zufolge handelte es sich nämlich um eine gegenseitige Akzeptanz des Status quo, um eine Abfindung mit der Trennung in drei künstlich geschaffene Herrschaftsbereiche. Mit nur geringen Ausnahmen, so Hobsbawm, sei die Stabilität der Weltordnung nie wirklich gefährdet gewesen.<sup>31</sup> Obwohl beide Supermächte über Atomwaffen verfügten und sich mit einander ständig im Wettlauf befanden war nur die mentale Bedrohung erdrückend, denn ein tatsächlicher Zusammenstoß hätte zur Selbstzerstörung geführt.<sup>32</sup> Der Krieg der Vereinigten Staaten gegen das sozialistische Lager hatte neben der militärpolitischen Ausrichtung eine sehr bedeutende kulturelle und ideologische Dimension. Das eine Mal lag der Fokus auf der wahrscheinlich verlockenden freien, konsumorientierten Lebensweise, auf dem Kommunizieren der Menschenrechtsfrage<sup>33</sup> und das andere Mal auf dem Aufbrechen des monochromen Informationszuflusses bspw. durch Versorgung der osteuropäischen Intellektuellen mit im Ostblock nicht erhältlichen, illegalen Publikationen<sup>34</sup>.

Vor dem Hintergrund eines „irrsinnigen militärischen Fieberwahns“ und einer „apokalyptische[n] Rhetorik“<sup>35</sup>, wie sie etwa in den achtziger Jahren unter der Präsidentschaft von Ronald Reagan existierte, wuchsen Generationen auf. Traumatisiert u.a. durch Ereignisse des Vietnamkriegs, (die sich auf das politische Image und Verlässlichkeit der USA negativ auswirkte<sup>36</sup>) durch den Jom-Kippur-Krieg<sup>37</sup> und durch die Enttäuschung im Kapitalismus, entwickelten sich vorwiegend im „Westen“ antikapitalistische Bewegungen, die die gängige Kritik der gesellschaftlich-wirtschaftlichen Ausbeutung um eine neue kulturelle Kritik ergänzten. Entfremdung, Konsum, Unglaubwürdigkeit, Ent-Individualisierung sowie sexuelle Fesseln<sup>38</sup> gehörten u.a. zu den Vorwürfen und zur direkten Vorbereitungsphase der 1968er globalen Revolutionswelle im Westen. Um diese Zeit entwickelte sich eine gleichzeitige Faszination für ein gegenkulturelles Sein und für die sich entwickelnde

---

<sup>30</sup> Vgl. Hobsbawm, Eric. *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009. S.288

<sup>31</sup> Vgl. Ebda. S.496

<sup>32</sup> Vgl. Ebda. S.290

<sup>33</sup> Vgl. Schmidt, Mária. „A világot akarjuk! Most rögtön! – Jim Morrison, Doors –.“ *Dimenziók éve – 1968. 2008. május 22-23-án Budapesten rendezett nemzetközi konferencia előadásai*. Hg. Mária Schmidt. o.O.: XX. Század Intézet, 2008. S. 147-152, hier S.152

<sup>34</sup> Vgl. Reisch, Alfred A. *Hot Books in the Cold War. The CIA-Funded Secret Western Book Distribution Program Behind the Iron Curtain*. Budapest/New York: Central European University Press, 2013.

<sup>35</sup> Hobsbawm. *Das Zeitalter der Extreme*. S.312

<sup>36</sup> Vgl. Fink, Carole/Philipp Gassert/Detlef Junkert (Hg.). *1968. The world transformed*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press, 1998. S.11

<sup>37</sup> Vgl. Hobsbawm. *Das Zeitalter der Extreme*. S.309

<sup>38</sup> Vgl. Žižek, Slavoj. „1968-ban a struktúrák kimentek az utcára – Vajon megint megteszik-e?“ *1968: Kelet-Európa és a világ. Kelet-Európai tanulmányok III*. Hg. Eszter Bartha/Tamás Krausz. Paris/Via Bava: L'Harmattan – ELTE BTK Kelet-Európa Története Tanszék, 2009. S. 110-137, hier S.116

Computertechnologie.<sup>39</sup> Ende der fünfziger und am Anfang der sechziger Jahre tauchte auch die Neue Linke international auf und versuchte als eine wirkliche Alternative zum Kapitalismus und zum real existierenden Sozialismus zu agieren.<sup>40</sup> Mit einem revolutionären Geist, sich auf neue soziale Klassen stützend, lehnte sie sich an den frühen Marx und an Einflüsse aus der Psychoanalyse, dem Existentialismus, Feminismus und Antikolonialismus.<sup>41</sup>

Im Gegensatz zu 1968 stellten die Volksaufstände in Ungarn und Polen in 1956 nur eine temporäre Erschütterung für den Ostblock dar, denn der Westen ließ den Einflussbereich der Sowjetunion unangetastet.<sup>42</sup> Für die Sowjetunion war es nach 1956 wichtig die innere Stabilität der kommunistischen<sup>43</sup> Regime wiederherzustellen und dafür zu sorgen, dass die Macht- und Interessenverteilung des Vertrages von Jalta (1945) konstant bleibt.<sup>44</sup> Doch nicht einmal die sozialistische Machtkonsolidierung in Osteuropa konnte den Autonomiebestrebungen von 1956 ein Ende setzen<sup>45</sup> und mündete im Transformationsverlangen von 1968. Diese Revolution entfaltete ihre Wirkung jenseits des Eisernen Vorhangs.

1968 ereignete sich in einer wesentlichen Phase des Kalten Krieges und wurde durch Massenmedien bzw. durch alternative Kommunikations- und Kollaborationsnetzwerke zu einem globalen Phänomen. Carole Fink, Philipp Gassert und Detlef Junkert schreiben darüber, wie folgt:

[...] 1968 was a global phenomenon because the protagonists believed in a common cause. They struggled in opposition to the domestic and international status quo in East and West as well as in the North and South, and in support of freedom, justice, and self-determination. In the Communist world, they fought against authoritarian governments and for liberal democracy; in the West, they fought against social repression, hierarchical structures, the tyranny of consumption, for personal emancipation and „true“ participatory democracy.<sup>46</sup>

Obwohl die weltumspannende Dimension der Revolutionswelle nicht zu leugnen ist, muss man sich vor Augen führen, dass regionale und lokale Spezifika der Unruhen von

---

<sup>39</sup> Vgl. Turner, Fred. *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

<sup>40</sup> Vgl. Gilcher-Holtey, Ingrid. „May 1968 in France. The Rise and Fall of a New Social Movement.“ Fink/Gassert/Junker. 1968. S. 253-276, hier S.256

<sup>41</sup> Vgl. Ebda. S.24ff.

<sup>42</sup> Vgl. Hobsbawm. *Das Zeitalter der Extreme*. S.288f. und Fink/Gassert/Junker. 1968. S.6

<sup>43</sup> Kommunistisch bzw. Kommunismus werde ich in der vorliegenden Arbeit als Synonyme für sozialistisch bzw. Sozialismus verwenden, wohl wissend dass der Kommunismus ein anzustrebender Zustand war welcher nur in der Zukunft zu erreichen ist, im Gegensatz hierzu wird der real existierende Sozialismus als eine tatsächliche Verwirklichung der Idee angesehen. Mit der abwechselnden Nutzung der beiden Termini möchte ich auf deren (oft ambivalente) Verwendung im Kontext der sechziger bis achtziger Jahre verweisen.

<sup>44</sup> Vgl. Krausz, Tamás. „1968 – A történelmi örökség sokfélesége. A kelet-európai ,reset‘.“ *1968: Kelet-Európa és a világ*. S. 9-18, hier S.15

<sup>45</sup> Vgl. Raymond Aron zitiert nach Narkiewicz, Olga A. *Eastern Europe 1968-1984*. London/Sydney: Croom Helm, 1968. S.2

<sup>46</sup> Fink/Gassert/Junker. 1968. S.3

enormer Bedeutung waren.<sup>47</sup> 1968 war sowohl eine kulturelle<sup>48</sup>, als auch eine politische Revolution – nämlich eine, in der die politische Erneuerung zusammen mit einem avantgardistischen Geist realisierbar schien<sup>49</sup>. Die Idealisierung der Aufstände ging so weit, dass man behauptete, dass die Systemwechsel von 1989-1990 in/durch 1968 vorbereitet wurden<sup>50</sup>. Dabei muss man aber beachten, dass die meisten kapitalistischen Systeme die revolutionären Ideen und Errungenschaften während und nach 1968 für eigene Zwecke instrumentalisierten.<sup>51</sup>

Mit dem Prager Frühling und dessen Verlangen nach grundlegenden politischen und Menschenrechten<sup>52</sup> stand die Existenz und Stabilität des kommunistischen Blocks auf dem Spiel, zudem deswegen, weil sich damals die Sowjetunion in einer Phase der wirtschaftlichen Hochkonjunktur befand<sup>53</sup>. Die tschechoslowakischen Reformversuche – trotz internationaler Sympathie – wurden durch militärische Intervention beendet und die Stabilisierung des autoritären Regimes für weitere zwanzig Jahre erfolgte<sup>54</sup> mit der Breschnew-Doktrin<sup>55</sup>.

Ab Ende der siebziger Jahre sprach man vom sog. Zweiten Kalten Krieg. Die USA wurde durch den Vietnamkrieg und Auseinandersetzungen im Nahen Osten geschwächt und es kam zu „einer außerordentlichen Beschleunigung des atomaren Rüstungswettlaufs“<sup>56</sup>. Die Vereinigten Staaten und die Sowjetunion trugen zu der Zeit ihre Konflikte scheinbar nun in Regionen der dritten Welt aus.<sup>57</sup> Zu weltweiten wirtschaftlichen Veränderungen kam es durch die Ölkrise von 1973.<sup>58</sup> Die schrittweise Einbindung der Sowjetunion in den kapitalistischen Weltmarkt führte zum finanziellen Zusammenbruch der sozialistischen Wirtschaft: „Als die sozialistischen Führer dann in den siebziger Jahren beschlossen, die neuerdings verfügbaren Ressourcen des Weltmarkts auszubeuten, [...] anstatt das harte Geschäft der Reformierung ihres eigenen Wirtschaftssystems anzugehen, da schaufelten sie sich ihr eigenes Grab

---

<sup>47</sup> Vgl. Ebda. S.20

<sup>48</sup> Vgl. Kornetis, Kostis. „68, année symbolique.“ *Revolution I Love You. 1968 in Art, Politics and Philosophy. Forradalom Szeretlek. 1968 a művészetben, a politikában és a filozófiában.* MIRIAD Manchester, Metropolitan University with CACT Thessaloniki, Trafó – House of Contemporary Arts 2008 Budapest. S. 24-30, hier S.25

<sup>49</sup> Vgl. Fowkes, Maja und Reuben. „Előszó.“ Ebda. S. 11-13, hier S.12

<sup>50</sup> Vgl. Fink/Gassert/Junker. 1968. S.27

<sup>51</sup> Vgl. Leggewie, Claus. „A Laboratory of Postindustrial Society. Reassessing the 1960s in Germany.“ Ebda. S. 277-294, hier S.292. und Žižek. „1968-ban a struktúrák kimentek az utcára – Vajon megint megteszik-e?“ S.116

<sup>52</sup> Vgl. Fink/Gassert/Junker. 1968. S.22

<sup>53</sup> Vgl. Krausz. „1968 – A történelmi örökség sokfélesége.“ 1968: *Kelet-Európa és a világ.* S.12ff.

<sup>54</sup> Vgl. Hobsbawm. *Das Zeitalter der Extreme.* S.498

<sup>55</sup> Die Breschnew-Doktrin „[...] suggested that, in the future, Soviet military intervention would not necessarily be in response to a specific development – as it has been to the revolution in Hungary in 1956 – but might also be *preemptive*, heading off undesired changes.“ Kramer, Mark. „The Czechoslovak Crisis and the Brezhnev Doctrine.“ 1968. S. 111-171, hier S.168f.

<sup>56</sup> Ebda. S.310

<sup>57</sup> Vgl. Ebda.

<sup>58</sup> Vgl. Ebda. S.586

[...].<sup>59</sup> Genau diese Inflexibilität<sup>60</sup> - verstärkt dadurch, dass die Regime sich nicht an die neue Gesellschaftslogik der Informationsrevolution anpassen konnten<sup>61</sup> obwohl globale Tendenzen diese geopolitische Region erreichten – führte zum wirtschaftlichen Ruin am Ende der Achtziger. Im ideologischen Sinne waren manche Mitgliedstaaten der sozialistischen Allianz bereits vor 1989/1990 der Stagnation ausgeliefert.

### ***Jenseits des Nylon Curtain***<sup>62</sup>

Der gesamte Ostblock wurde traditionell als ein isoliertes Herrschaftssystem bzw. Naturreservat<sup>63</sup> dargestellt für dessen Niederlage um 1989/1990 und fehlende Kooperationsbereitschaft „der Mangel an Flexibilität“<sup>64</sup> verantwortlich gewesen sei. In der Geschichte des sozialistischen Lagers in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts wechselte die Autokratie fortwährend zwischen Hardliner- und gemäßigter Dezentralisierungspolitik<sup>65</sup>. Auf stalinistische Methoden (z.B. 1949-1953<sup>66</sup>) folgte meist der soziale Kompromiss mit eingeschränkter Freiheit des Individuums (wie etwa in der Tschechoslowakei kurz vor und etwas nach dem Prager Frühling in der Breschnew-Ära<sup>67</sup>). In der Form des ungarischen Gulaschkommunismus und „humanist socialism“<sup>68</sup> zu Beginn der sechziger Jahre bildete sich sogar eine Art sozialistische Konsumkultur heraus.<sup>69</sup> Die Sechziger waren in gewissen Teilen vom kommunistischen Mitteleuropa durch die „Wiedergeburt“ der Zivilgesellschaft begleitet.<sup>70</sup> Widerspruch und Zwiespalt dominierte die Gesamtheit der kommunistischen Diktaturen und ihre Politik:

[...] Soviet policy has suffered from a form of dualism: on the one hand, the Soviets sought a policy of „decompression“ in Eastern Europe, or more properly, a policy of managed change in the Stalinoid political and social process in the former satellites; on the other hand, they continued to insist that such change must be evolutionary, rather than

---

<sup>59</sup> Ebda. S.317

<sup>60</sup> Vgl. S.587

<sup>61</sup> Vgl. Žižek. „1968-ban a struktúrák kimentek az utcára – Vajon megint megteszik-e?“ S.118

<sup>62</sup> Vgl. Péteri, György. „Nylon Curtain – Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe.“ *Slavonica*. Jahrgang 10. Nr. 2. November 2004. S. 113-123.

<sup>63</sup> Vgl. Claude Lévi-Strauss zitiert nach Erjavec, Aleš. „Introduction“. *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism*. Hg. Aleš Erjavec. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2003. S. 1-54, hier S.10

<sup>64</sup> Hobsbawm. *Das Zeitalter der Extreme*. S.480

<sup>65</sup> Vgl. Ebda. S.499

<sup>66</sup> Vgl. Ebda. S.588

<sup>67</sup> Vgl. Ebda. sowie S.591

<sup>68</sup> Galt in erster Linie für Ungarn und für die Tschechoslowakei in der zweiten Hälfte der 1950er und in den 1960er Jahren. Narkiewicz. *Eastern Europe 1968-1984*. S.35

<sup>69</sup> Vgl. Fink/Gassert/Junker. 1968. S.9; Nach Michel Foucault kann sich bspw. auch Neoliberalismus in jedem System herausbilden, es gibt keine Grenzen und Einschränkungen für verschiedene politische bzw. wirtschaftliche Ordnungen. Bockman, Johanna. „The Socialist Worlds of 1989.“ *Cultural Hegemonies in Spaces of Diversity*.

<sup>70</sup> Vgl. Pithart, Petr. „'68 álmától '89 valóságáig.“ *Dimenziók éve – 1968*. S. 14-29, hier S.17

revolutionary and that changes must take place within the framework of the unity of the socialist camp under Soviet domination.<sup>71</sup>

Reform und Konsolidierung war nach dem Stalinismus und intensiveren Perioden der Repression nur in einem Umfang erlaubt in der die festgelegten Grenzen nicht überschritten wurden.

Der erste wirkliche Richtungswechsel in der Lockerungspolitik der sowjetischen Supermacht ist mit den Konsequenzen von 1956 und dem XX. Parteikongress der Kommunistischen Partei der Sowjetunion gleichzusetzen. Aus diesen beiden Ereignissen ereignete sich die Tendenz zur „Demokratisierung“ des real-existierenden Sozialismus, die Beseitigung jeder stalinistischen Deformation, der Autonomiegewinn der Partnerländer, die Sicherung einer gewissen Meinungs-, Presse- und Versammlungsfreiheit und die Öffnung gegenüber der Marktwirtschaft.<sup>72</sup> Die Konzipierung und tatsächliche Umsetzung dieser Reformversuche war jedoch von Land zu Land verschieden und an konkrete sozio- und kulturpolitische Umstände gebunden. Für den Alltagsmenschen war das Demokratie- und Wirtschaftsmodell des „Westblocks“ trotz jeder Bemühung der sozialistischen Parteien oft dennoch viel verlockender.<sup>73</sup>

Den größten Legitimitätsverlust erlitten die kommunistischen Regime in den Augen der osteuropäischen Bevölkerung dadurch, dass „[...] die offiziellen Narrative immer weniger mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit verbunden waren.“<sup>74</sup> Das Aufrechterhalten des Image eines „socialism with a human face“<sup>75</sup> war ab den sechziger Jahren auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs wichtig. Um einen Image- und Kontrollverlust zu verhindern war die Überwachung von Informationsflüssen ein Schlüsselfaktor im reibungslosen Funktionieren des Systems, denn das autoritäre Regime erlaubte dem Individuum nur unter gewissen Umständen eine Distanzierung vom dominanten Diskurs.<sup>76</sup> Die Reaktion auf Informationen, Zeichensystemen, die nicht ins ideologische und kulturpolitische Schema der gegebenen Ordnung passten war oft panisch und zog unabsehbare Folgen für die Informations-/Zeichenquelle nach sich. Milan Šimečka beschreibt diesen Mechanismus, wie folgt:

Information is a neuralgic spot of real socialism – the while [sic!] organism of the socialist society reacts alarmingly to each undirected piece of information. It immediatly enfolds it in conjectures and treats it as a faulty signal in the system of total control. This sensitivity has developed by years of following the newspapers, radio, and television. It

---

<sup>71</sup> Narkiewicz. *Eastern Europe 1968-1984*. S.4

<sup>72</sup> Vgl. Muszatov, Valerij. „A Szovjetúnió és szövetségesei 1968-ban.“ *Dimenziók éve – 1968*. S. 40-50, hier S.41f.

<sup>73</sup> Vgl. Schmidt. „A világot akarjuk! Most rögtön!“ *Dimenziók éve – 1968*. S.151

<sup>74</sup> Behrends, Jan C. „Repräsentation und Mobilisierung. Eine Skizze zur Geschichte der Öffentlichkeit in der Sowjetunion und in Osteuropa (1917-1991).“ *Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts*. Hg. Daniel, Ute/ Axel Schildt. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2010. S. 229-254, hier S.234

<sup>75</sup> Kramer. „The Czechoslovak Crisis and the Brezhnev Doctrine.“ Fink/Gassert /Junker. 1968. S.156

<sup>76</sup> Vgl. Claude Lefort zitiert nach Erjavec. „Introduction“. *Postmodernism and the Postsocialist Condition*. S.8

often took as little as an unusual photography, article editing or an absence of a familiar phrase in the usual place to stir speculation.<sup>77</sup>

Antonio Negri stellte fest, dass der Sozialismus nach dem II. Weltkrieg durch seine Institutionalisierung und vorwiegende Schematisierung seinen revolutionären Dynamismus eingebüßt hat. Aus der einst hoffnungsvollen gesellschaftlichen und politischen Bewegung gegen asymmetrische Machtverhältnisse und Ausbeutung wurde (in dieser einigermaßen zugespitzten neo-marxistischen Formulierung) ein Überwachungs- und Kontrollsystem, das – mit den Worten von Negri – auf Korruption und Bürokratisierung beruhte. Neben den positiven Errungenschaften des real existierenden Sozialismus, wie bspw. der Versuch einer wirtschaftlichen Gleichstellung<sup>78</sup>, haben in den fast fünfzig Jahren der kommunistischen Ordnung in Ost-Mitteleuropa Negri zufolge zu sozialer, politischer, wirtschaftlicher und kultureller Deformation geführt. Doch diese Deformation – und dies ist erneut ein Argument für Widersprüche innerhalb des Ostblocks – brachte ebenfalls interessante und einzigartige „Nebenprodukte“ der Kunst sowie Kultur hervor, wie sie in dieser Arbeit behandelt werden sollen. Ein anderes Paradox ergibt sich daraus, dass die genannten Nebenprodukte einerseits spezifische Resultate einer Unterdrückungssituation waren, andererseits aber in einen globalen (Kunst-)Zeitgeist einzubinden sind. Weil „[...] so many parts of the puzzle about art and culture of the Socialist period are still missing“<sup>79</sup> müssen die Nuancen dieser Gegensätze präzise erarbeitet werden – hierfür eignet sich das Terrain der zweiten Öffentlichkeit ausgezeichnet.

Obwohl man für gewöhnlich erst die Phase nach 1989 als Post-Sozialismus bezeichnet, schlägt Aleš Erjavec vor, bereits ab Anfang der siebziger Jahre bis zum Niedergang des kommunistischen Lagers den Terminus des Postsozialismus anzuwenden. In der Lesart von Aleš Erjavec war diese letzte Periode des Ostblocks charakterisiert durch das Ende des Sozialismus innerhalb des Sozialismus selbst.<sup>80</sup> Die ideologische Aushöhlung des Systems war zu der Zeit bereits vollzogen<sup>81</sup>, nur die formelle Hülle blieb erhalten<sup>82</sup>: „An essential part of the ‚postsocialist condition‘ was the ideological, political, and social vacuity of the ruling utopian political doctrine, a doctrine that exceeded plain political ideology, for it held its grasp the whole of the socialist field and hence spontaneously affected all social realms.“<sup>83</sup>

---

<sup>77</sup> Milan Šimečka zitiert nach Grůň, Daniel. „Július Kollers Archive of Universal Futurological Organization.“ *Archiv Júliuse Kollera: Badatelna./Július Koller Archive: Studyroom*. S. 14-17, hier S.15

<sup>78</sup> Vgl. Antonio Negri zitiert nach Ronduda, Łukasz. „Art, Love, Politics, Science. The Life and Art of Zofia Kulik and Przemysław Kwiek 1970-87.“ *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*. Hg. Ronduda, Łukasz/Georg Schöllhammer. Zürich: JRP Ringier, 2014. S. 10-16, hier S.11

<sup>79</sup> Fowkes, Maja. „Off the Record: Performative Practices in the Hungarian Neo-avant-garde and Their Resonance in Contemporary Art.“ *Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts*. Jahrgang 14. Nr.1. Januar 2014. S. 57-71, hier S.70

<sup>80</sup> Vgl. Erjavec. „Introduction“. *Postmodernism and the Postsocialist Condition*. S.3

<sup>81</sup> Die Datierung der Aushöhlung sowie Entleerung der Ideologie ist nicht in jedem kommunistischen Land das gleiche.

<sup>82</sup> „In Feier und Fest sollte sich das Großartige der sozialistischen Epoche manifestieren, das im Alltag fehlte.“ Behrends. „Repräsentation und Mobilisierung.“ *Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts*. S.246

<sup>83</sup> Erjavec. „Introduction“. *Postmodernism and the Postsocialist Condition*. S.26

Nach 1968 klangen Stimmen an, dass die nach dem Zweiten Weltkrieg gebildeten osteuropäischen Sozialismen nicht reformierbar sind und dass sie nicht einmal imstande waren eine (politische) Elite hervorzubringen, die demokratische Veränderungen hätte durchführen können.<sup>84</sup> Mit viel Zweifel und Skepsis verbunden änderte sich diese Einstellung dann allmählich<sup>85</sup> mit der Herausbildung von demokratischen Oppositionsbewegungen am Anfang der achtziger Jahre. Die politische und moralische Bedeutung von unabhängigen Intellektuellen, Künstlern und Schriftstellern nahm zu.<sup>86</sup> Zu dieser Zeit wurde Michail Sergejewitsch Gorbatschow zum Staatschef der Sowjetunion der sich zum Ziel machte, den Konflikt zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion im Zweiten Kalten Krieg zu beenden. Die Transformation der Kommunistischen Partei, der Verfassung und des gesamten Systems (Perestroika, Glasnost)<sup>87</sup> waren jedoch scheinbar nicht ausreichend um Reformen in die Realität umzusetzen.

Fehler, Mängel, Inkonsequenzen und Lücken des kommunistischen Systems hatten dazu geführt, dass sich seit den späten sechziger und siebziger Jahren das Dissidententum entwickelte: „[...] sowohl in der wechselhaft tolerierten Form des kommunistischen Reformismus als auch in Form von totaler intellektueller, politischer und kultureller Dissidenz [...]“<sup>88</sup> Diese Sparte der Breschnew-Ära ermöglichte kreative Formen der Kritik<sup>89</sup> sowie die der abweichenden Meinungsäußerung und kann dem breiteren politischen Bereich der zweiten Öffentlichkeit zugeordnet werden. Die Herstellung von illegalen Publikationen im Selbstverlag, das Anhören von westlichen Radiosendungen<sup>90</sup> und passive Resistenz<sup>91</sup> sind z.B. ebenfalls diesem Dissidententum zuzuordnen. Ereignisse der Revolutionen von 1956 und 1968, als Identifikationsgebilde und Vorreiterinnen für eine neuere Generation von Dissident\_innen, deuteten wiederum auf Brüche in der (post-)totalitären Kontrolle hin<sup>92</sup>, auf Risse die von Gegenkulturen geschaffen wurden und auf ihr Autonomiebewusstsein<sup>93</sup> hindeuten.

Es ist äußerst schwierig sowie problematisch von einem einheitlichen sozialistischen Lager wie von einer kohärenten geopolitischen Entität zu sprechen oder ein gemeinsames Selbst-Bewusstsein der Region feststellen zu wollen. Lóránd Hegyi

---

<sup>84</sup> Vgl. Kovács, András. „Volt-e magyar '68?“ *Dimenziók éve – 1968*. S. 198-207, hier S.207

<sup>85</sup> Vgl. Ferenc Kószeg zitiert nach Csizmadia, Ervin. *A magyar demokratikus ellenzék (1968-1988). Interjúk*. Budapest: T-Twins, 1995. S.138

<sup>86</sup> Vgl. Hegyi, Lóránd. „Közép-Európa: Eszmemodell és életterv.“ *Nézőpontok/Pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949-1999*. Hg. Lóránd Hegyi. Budapest: Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, 2000. S. 9-43, hier S.13

<sup>87</sup> Vgl. Hobsbawm. *Das Zeitalter der Extreme*. S.588ff.

<sup>88</sup> Ebda. S.492

<sup>89</sup> Vgl. Ebda. S.590

<sup>90</sup> Vgl. Fink/Gassert/Junker. 1968. S.13

<sup>91</sup> Vgl. Narkiewicz. *Eastern Europe 1968-1984*. S.85

<sup>92</sup> Vgl. Kramer. „The Czechoslovak Crisis and the Brezhnev Doctrine.“ 1968. S.117

<sup>93</sup> „The process of going from the politic of autonomy to the autonomy of politics seemed to be completed after the fall of the Berlin Wall and the collapse of the Soviet Union.“ Piotrowski, Piotr. „From the Politics of Autonomy to the Autonomy of Politics.“ *Meno istorija ir kritika/Art History & Criticism. Menas ir politika: rytų europos atvejai/Art and politics: case-studies from Eastern Europe*. Nr. 3. 2007. S. 18-24, hier S.22

versucht im einleitenden Essay zum Ausstellungskatalog *Aspekte/Positionen. Kunst in Mitteleuropa 1949-1999* (2000) diese fast unmögliche Aufgabe zu meistern, wenn er von einem „mitteleuropäischen kulturellen Bewusstsein“ spricht. Es ist äußerst bedenklich von einer eindeutigen Frustration der Region zu reden, vom Fehlen eines zusammenhängenden Wertesystems oder vom Unterentwickelt-Sein der Diskussionskultur. Aus dieser vermeintlichen Identitätslosigkeit sei – mit den Worten Hegyis – ein idealisiertes und mythisches Bild der eigenen Geschichte osteuropäischer Nationen entstanden.<sup>94</sup> Die kommunistischen Diktaturen haben sicherlich eine Wunde am Selbstbild der Länder hinterlassen, doch würden viele Mitgliedstaaten, Mikro- und Makro-Kulturen der sozialistischen Allianz einem allgemeinen Zustand der Ohnmacht und des Ausgeliefertseins widersprechen. Dass es durchaus Möglichkeiten für begrenzte politische, soziale, wirtschaftliche, kulturelle aber vor allem für ästhetische Autonomie und „Rebellion“ gab zeigen avantgardistische Kunstwerke die im sozialistischen Einflussbereich entstanden sind.

Genauso fehlgeleitet wie das Unvermögen ist das wissenschaftliche Aufrechterhalten der Rhetorik des Kalten Krieges, indem man die Termini „Westen“ und „Osten“ ungerechtfertigt weiterverwendet. Eine große Anzahl von Theoretiker\_innen, wie Susan Buck-Morss oder Larry Wolff, haben gezeigt, dass diese Spaltung ein aus Stereotypen bestehendes historisches Konstrukt darstellt. Buck-Morss schilderte die Ähnlichkeiten zwischen Kapitalismus und dem real-existierenden Sozialismus<sup>95</sup>, wobei Wolff sich aus der Perspektive des achtzehnten Jahrhunderts folgendermaßen ausdrückte: „the conceptual division of Europe was originally and fundamentally a work of cultural artifice, and the intellectual history of two centuries still profoundly influences the perceived pattern of similarities and differences across the continent’.”<sup>96</sup>

All dies bedeutet, dass es sehr wohl alternative Historiographien gibt, die die Geschichte des ehemaligen Ostblocks adäquater darstellen. Es gibt nicht nur divergierende Metanarrative, sondern auch eine Vielzahl von kulturellen, politischen sowie sozialen Phänomenen denen man Beachtung schenken kann bzw. sollte. Im Zentrum dieses Vorhabens steht das Leben und Schaffen in Parallelkulturen Ost-Mitteleuropas, Praktiken also, welche zahlreiche Wege fand, um sich den autoritären Machtstrukturen zu entziehen oder sich in diese unauffällig zu integrieren. Auf diesem Wege schufen alternative Kulturen neue *Überlebenschancen* und (*zweite*) *Identitäten*. Durch ihre, in vielfacher Hinsicht, grenzüberschreitenden Aktivitäten leugneten oder sprengten sie das zeitgenössische und historisch später reproduzierte Ost/West-Dilemma.

---

<sup>94</sup> Vgl. Hegyi. „Közép-Európa: Eszmemmodell és életterv.” *Nézőpontok/Pozíciók*. S.12ff.

<sup>95</sup> „[I]n its construction of desire, industrial modernity offers as a substitute for human fulfillment the illusion of omnipotence. Its form under capitalism is the consumer illusion of instant gratification, while long-term needs go unattended and social security is so precarious that unemployment strikes with the fate of a natural catastrophe. Under the Soviet style of socialism, the situation is reserved: the illusion is that the state will provide total security (in return for total dependency), while there is no control over immediate satisfactions.” Susan Buck-Morss zitiert nach Bryzgel, Amy. *Performing the East. Performance Art in Russia, Latvia and Poland since 1980*. London/New York: I.B. Tauris, 2013. S.15

<sup>96</sup> Forgács, Éva. „1956 in Hungary and the Concept of East European Art.” *Third Text*. Jahrgang 20. Nr. 1. März 2006. S. 177-187, hier S.186

Besonders interessant und unerforscht ist im Gegensatz zur Identitätsfrage und Konstruktcharakter von Ost-Mittleuropa die Analyse einer zweiten Öffentlichkeit. Zweite Öffentlichkeit bildet in folgender Untersuchung den *theoretischen Rahmen und Raster* der die Räume und Netzwerke sowie das vernetzte Funktionieren der ungarischen Neo-Avantgarde miteinander verbindet. Die Entschlüsselung der komplexen Verflochtenheit von avantgardistischer Kunst und den heterogenen Öffentlichkeitsstrukturen des sozialistischen Regimes in Ungarn ist Gegenstand der vorliegenden Dissertation.

### ***Ungarn im Sozialismus***

Die Autokratie des Stalinismus endete mit 1953, doch die sog. „fünfziger Jahre“ dauerten bis zur Revolution von 1956 an<sup>97</sup>. „Nach der Niederschlagung der 56er Revolution, gleichzeitig mit der Vergeltung, bemühten sich die neuen Machthaber, nach außen und nach innen zu verstehen zu geben, dass sie durchaus offener und anders waren, als das Rákosi-Regime in den fünfziger Jahren.“<sup>98</sup> Auf den Aufstand folgend wurden politische Grenzen und Taboos festgelegt, die für die nächsten dreißig Jahre gelten sollten.<sup>99</sup> Der antistalinistische Versuch den real-existierenden Sozialismus zu demokratisieren wurde zum Referenzpunkt sowohl für Intellektuellen- als auch für Künstlergenerationen.<sup>100</sup> Die Restauration, die auf 1956 folgte, wurde 1957 in eine offizielle Form gegossen: das Machtmonopol der Partei war nach den neuen Spielregeln unantastbar und dulde keine politischen Experimente.<sup>101</sup> Fallbeispiele dieser Forschungsarbeit werden zeigen, dass diese Regel oft an die vorherrschenden Konditionen angepasst und nicht immer konsequent durchgesetzt wurde. Noch dreißig Jahre nach der Revolution formulierte der Philosoph János Kis seine Skepsis gegenüber der Konsolidierungspolitik der Partei folgendermaßen: „As long as society is not emancipated from this treatment and the party state does not accept that it must approach society in a new way, nothing can reverse the long established trend of decline in the consolidation era.“<sup>102</sup> Dem Ende des kommunistischen Regimes entgegensteuernd wurde das Versagen der Partei immer deutlicher, weil das System anstatt sich auf sozio-kulturelle Kommunikation umzustellen weiterhin zum Großteil auf die Logik des Befehls ausgerichtet war.

Die zuvor angesprochene Lockerung in der totalitären Struktur wurde Anfang der sechziger Jahre spürbar und die *Magyar Szocialista Munkáspárt (Ungarische Sozialistische Arbeiterpartei)* fing an gewisse Kritik sowie abweichende Meinungen, Artikulationsformen zu tolerieren.<sup>103</sup> Die Zensur verlor einiges an Strenge.<sup>104</sup>

---

<sup>97</sup> Vgl. Kovács, Péter. „Lenin auf dem Dach. Die Kunst der 50er Jahre.“ *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Hg. Hans Knoll. Dresden: Fine Arts, 1999. S. 138-151, hier S.147

<sup>98</sup> Ebda. S.149f.

<sup>99</sup> Vgl. Irmanová, Eva. „Az 1968-as prágai tavasz magyar szemmel.“ *Dimenziók éve*. S. 71-88, hier S.71

<sup>100</sup> Vgl. Schmidt. „A világot akarjuk! Most rögtön!“ Ebda. S.148

<sup>101</sup> Vgl. Kis, János. *The Hungarian Restoration of 1956-1957 in a Thrity Year Perspective*. o.O.: o.V., o.J. S.74f.

<sup>102</sup> Ebda. S.75

<sup>103</sup> Vgl. Földes, György. „1968 és Magyarország.“ *1968*. S. 19-27, hier S.22

<sup>104</sup> Vgl. Tábor, Ádám. *A váratlan kultúra. Esszék a magyar neoavantgárd irodalomról és művészetről*. Budapest: Balassi, 1997. S.17

Bedeutsamer als die Revolutionswelle von 1968<sup>105</sup> war in Ungarn ab Mitte der Sechziger die Vorbereitung des Neuen Wirtschaftsmechanismus. Es war ein Versuch die Wirtschaft vom politischen Einfluss loszulösen und den Unternehmen mehr Selbständigkeit zu gewähren.<sup>106</sup> Den Prager Frühling sah man als wirklichen Risikofaktor in der Durchführung der Reform an<sup>107</sup>. Das tschechoslowakische 1968 fügte diesem Versuch wirkliche Schäden zu, so konnte die ungarische Wirtschaft erst in den Siebzigern wieder zum „goldenen Zeitalter“ (bis Ende des Jahrzehnts<sup>108</sup>) zurückkehren. Die sozialistische Niederlage von 1968 in Prag stellte für viele Intellektuelle eine deutliche Desillusionierung dar, denn zu diesem Zeitpunkt verschwand jede Illusion, den Sozialismus von innen reformieren zu können.<sup>109</sup> Das Versagen des ostmitteleuropäischen 1968 belastete bis Anfang der Siebziger die Kunst und Kultur – dies war die Zeit der innenpolitischen Krisen und Ungewissheiten.<sup>110</sup> Zu dieser Zeit entstand das bereits zum Klischee gewordene Phänomen des Gulaschkommunismus, die „Insel der Ruhe“<sup>111</sup>. Man ist davon ausgegangen, dass die Ungarn sich mit dem System abgefunden haben, weil sie davon überzeugt waren, dass hier der größte Wohlstand und Freiheit innerhalb des sozialistischen Lagers herrschte. Westliche Zeitungen propagierten ebenfalls, dass Ungarn die „fröhlichste Baracke“ sei.<sup>112</sup> Das Lebensniveau stieg in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, dies zeigte sich u.a. in der Wirtschaft.<sup>113</sup> In einer längeren Wortmeldung von János Kádár in einer Sitzung des Innenministeriums Ende 1985 schien das Image des ungarischen Wohlstands weiterhin aktuell gewesen zu sein – für ausländische Betrachter\_innen, so Kádár, war das „gute Leben“ im Gulaschkommunismus nicht zu verkennen.<sup>114</sup> Schweigen und nicht-politisierendes Verhalten wurden mit „kleinen Freiheiten“<sup>115</sup> belohnt. Der sog. *friziderszocializmus* (*Kühlschranksozialismus*) motivierte mit

---

<sup>105</sup> Es gab nur einige friedliche Diskussionabende und Foren in den Hochschulen. Vgl. Maruzsa, Zoltán. „1968 és hatása a Keleti Blokk országaira.” 1968. S. 61-78, hier S.74

<sup>106</sup> Vgl. Földes. „1968 és Magyarország.” Ebda. S.27

<sup>107</sup> Vgl. Berecz, János. „Kádár János újabb próbatétele: 1968.” *Dimenziók éve – 1968*. S. 30-39, hier S.34

<sup>108</sup> Vgl. Stark, Tamás. „A szocializmus ,aranykora’: A hatvanas-hetvenes évek.” Ebda. S. 210-214, hier S.212

<sup>109</sup> Vgl. György Márkus zitiert nach Csizmadia. *A magyar demokratikus ellenzék (1968-1988)*. S.15

<sup>110</sup> Vgl. Sasvári, Edit. „Miért éppen Pór? A kádári ,üzenési’ mechanizmus természetéhez.” *Országos Széchényi Könyvtár. 1956-os Intézet és Oral History Archivum. Évkönyv VIII*. Budapest: 1956-os Intézet, 2000. S. 124-129. [http://www.rev.hu/portal/page/portal/rev/kiadvanyok/szovegek\\_evk2000/sasvari](http://www.rev.hu/portal/page/portal/rev/kiadvanyok/szovegek_evk2000/sasvari). Letzter Zugriff: 10. November 2015.

<sup>111</sup> Maruzsa. „1968 és hatása a Keleti Blokk országaira.” 1968. S.74

<sup>112</sup> Dies war hingegen nicht immer der Fall. Einige Artikel weisen auf die Schattenseiten des Konsums hin die aus soziologischer Hinsicht langfristige Schäden in der Zukunftsperspektive der Arbeiter\_innen verursacht haben. Hierzu siehe Zsille, Zoltán/Tamas Földvari. „Konsum frißt Arbeiter. Soziologie der Budapester Autobusfabrik Ikarus.“ *Neues Forum*. November/Dezember 1979. S. 16-21.

<sup>113</sup> Vgl. Stark. „A szocializmus ,aranykora’: A hatvanas-hetvenes évek.” *Dimenziók éve – 1968*. S.210

<sup>114</sup> Vgl. „Kádár János elvtárs felszólalása a Belügyminisztérium Országos Parancsnoki Értekezletén.” Inf/273/1985. 18. Dezember 1985. Quelle: Hoover Archive, Imre Pozsgay Papers. S.2; Fukaty, Istán (Hg.) *Küss die Hand, Genossin. Ungarn: Ein kommunistisches Wunderland?* Ein Spiegel-Buch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983.

<sup>115</sup> Stark. „A szocializmus ,aranykora’: A hatvanas-hetvenes évek.” *Dimenziók éve – 1968*. S.211

leistbaren Konsumgegenständen<sup>116</sup> die die alltägliche Arbeit vereinfachten und verschönten und das Entstehen eine Alltagskultur förderte die sich komplett von der Politik distanzieren sollte.<sup>117</sup>

Die Mehrzahl von autonomen intellektuellen Gruppenaktivitäten wurde in die Privatsphäre (z.B. Wohnungen, Restaurants, Kaffeehäuser) gedrängt.<sup>118</sup> So wird sichtbar welche Rolle räumliche Strukturen für die Konstitution von Öffentlichkeiten gespielt haben – nicht nur in der Alltagskommunikation der Bürger\_innen, sondern auch auf der Ebene des künstlerischen Austausches und der kreativen Produktion. Insbesondere sind es letztere Kategorien welche in die zentrale Hypothese der Dissertation integriert sind. András Gerő beschreibt einen zweiseitigen Mechanismus im Prozess des Entstehens eines „konsumorientierten Kleinbürgertums“ in Kádárs Ungarn: auf der einen Seite untergrub das Wertesystem dieser neuen sozialen Schicht die offiziellen Normen und Erwartungen, auf der anderen Seite stabilisierte sie letztere durch ihre eigenen Funktionsmechanismen und ihrer De-Politisierung. Das tägliche Katz-Maus-Spiel mit dem Staat, kleine Fortschritte, die Ausnutzung der eingeschränkten Möglichkeiten, ständige mentale und physische Selbstaubeutung, Selbstfokussierung sowie Ignoranz von Gemeinschaftsinteressen charakterisierte dieses Modell des Kleinbürgertums.<sup>119</sup> So zeigt es sich zudem auf der *Alltagsebene*, unter welchen Umständen eine zweite Öffentlichkeit entstehen konnte und wie sie sich in eher unspektakulären Handlungen manifestierte. György Dalos zeichnete die feinen Nuancen dieser Ära der Widersprüche ebenfalls nach, wenn er schrieb:

Das Kádársche Ungarn [...] [ist eine] Verflechtung von Regeln und Ausnahmen [...] Die Pressefreiheit zum Beispiel ist bei uns nichts anderes als ein Extremfall der staatlichen Kontrolle über die Presse, die Großzügigkeit einer von ihrem eigenen Liberalismus beflügelten Zensur. Die Zensur ihrerseits ist eine nüchterne Selbstbeschränkung der von niemandem bezweifelten Freiheit, und zwar in ihrem eigenen Interesse.<sup>120</sup>

Aus der (inoffiziellen) kulturellen Perspektive betrachtet waren die Sechziger in Ungarn das Jahrzehnt der „Re-Kulturalisierung“, die Wiederaufnahme der kulturellen Modernisierung zwischen 1900 und 1938, sowie der klar markierte Einstieg in die zeitgenössische „Weltkultur“. Diese Zugehörigkeit zum Westen sowie zum globalen Zeitgeist (primär von eben diesem „Westen“ diktiert) war „[...] one of the most important factors in Hungarian national and cultural identity.“<sup>121</sup> Die siebziger Jahre waren die Dekade einer neo-avantgardistischen, experimentierfreudigen Kultur, die jedoch laut Ádám Tábor vom Regime aufgerieben wurde. Die Achtziger dominierten

---

<sup>116</sup> Im Mai 1972 verfügte 71% der erwachsenen Bevölkerung verfügte über ein Fernsehgerät Zuhause. Vgl. Vitányi, Iván. *A szabadidő felhasználásának rétegek szerinti vizsgálata, különös tekintettel a művelődésre és a szórakozásra. Következtetések levonása a közművelődés számára.* MRT Tömegkommunikációs Központ, 1974. S.24

<sup>117</sup> Vgl. János Kenedi zitiert nach Csizmadia. *A magyar demokratikus ellenzék (1968-1988).* S.195

<sup>118</sup> Vgl. Tábor. *A váratlan kultúra.* S.22

<sup>119</sup> Vgl. Gerő, András. „Magyar sztori – 1949-1999.“ *Nézőpontok/Pozíciók.* S. 257-265, hier S.265

<sup>120</sup> Dalos, György. *Ungarn – Vom Roten Stern zur Stephanskronen. Aus dem Ungarischen von György Dalos und Elisabeth Zylla.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. S.113

<sup>121</sup> György, Péter. „Hungarian Marginal Art in the Late Period of State Socialism.“ *Postmodernism and the Postsocialist Condition.* S. 175-207, hier S.179

hingegen die Literatur und Politik,<sup>122</sup> die Kulturpolitik wurde liberalisiert<sup>123</sup> und die ideologische Vorreiterrolle der sozialistischen Partei wurde schrittweise in den Hintergrund gedrängt<sup>124</sup>. Und sie kämpfte mit einem bedeutenden Identitätsverlust seit den Siebzigern.<sup>125</sup>

Dass die soziokulturelle Isolation Ungarns im sozialistischen Block nie vollständig war und dass es zahlreiche Tendenzen gab, die der kommunistischen Ideologie und ihren Richtlinien widersprachen, zeigt u.a. das Auftauchen der Hooligan- und Rockkultur in den sechziger Jahren – wiederum weitere Dimensionen der zweiten Öffentlichkeit. Die Abwehrpolitik der Partei hat beide Phänomene miteinander gleichgesetzt und die Zusammenkunft, das Benehmen, die Bekleidung und die Lebensphilosophie von Musikliebhabern bzw. Jugendlichen mit ihrer Gegenpropaganda, Polizeiinterventionen und Gerichtsverfahren kriminalisiert.<sup>126</sup> Um 1968 identifizierten sich diese Gruppierungen eher mit den Formalia<sup>127</sup> der internationalen Hippie-Bewegung (jedoch mit enormen qualitativen Unterschieden<sup>128</sup>). Sie entschieden sich für einen Bohème-Lebensstil, um eine eigene, geschlossene Welt zu kreieren die theoretisch fernab von, oder besser gesagt parallel zu der Realität der Diktatur existieren konnte.<sup>129</sup> Wie die in der vorliegenden Arbeit zu behandelnden performativen und intermedialen Kunstprojekte der ungarischen Nachkriegsavantgarde, können die jugendlichen Subkulturen und Fanggemeinschaften nicht von den *Räumen der zweiten Öffentlichkeit* getrennt werden: Universitätsklubs und Kulturhäuser waren Destinationen des klandestinen Zusammenseins<sup>130</sup>. Eine vollkommene Abgeschlossenheit vom offiziellen Einflussbereich war jedoch nur in Ausnahmefällen gegeben.

Eine inoffizielle *Außenseiterrolle* nahmen einige Intellektuelle und gewisse Bereiche der Universitätskultur ein. Die Intellektuellen von 1956 haben sich Großteils damit abgefunden, dass das Maximale, was man vom bestehenden System erwarten kann, nichts weiter als die *moderate Diktatur* der Kádár-Ära ist.<sup>131</sup> In den Sechzigern war ein Teil der intellektuellen Aktivität an die Hochschulen gebunden, wo sich sowohl extremistische als auch konsolidierte, kleine sowie nicht allzu langlebige Bewegungen

---

<sup>122</sup> Vgl. Tábor. *A váratlan kultúra*. S.132

<sup>123</sup> Vgl. Leidermann, Mark. Rezension über „Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism“. *ARTMargins Online*. 23. Juni 2004. <http://www.artmargins.com/index.php/books-sp-1551408976/224-postmodernism-and-the-postsocialist-condition-politicized-art-under-late-socialism>. Letzter Zugriff: 29. Februar 2016.

<sup>124</sup> Vgl. Hegyi. „Közép-Európa: Eszmemodell és életterv.“ *Nézőpontok/Pozíciók*. S.42

<sup>125</sup> Vgl. György. „Hungarian Marginal Art in the Late Period of State Socialism.“ *Postmodernism and the Postsocialist Condition*. S.179

<sup>126</sup> Vgl. Markó, György. „Hippik, hobók, huligánok. Az ifjúsági kérdés állambiztonsági kezelése az 1960-as évek Magyarországon.“ *Dimenziók éve – 1968*. S. 186-197, hier S.188f.

<sup>127</sup> Vgl. Havasréti, József. *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Budapest: Typotex, 2006. S.22

<sup>128</sup> Vgl. Kovács. „Volt-e magyar '68?“ *Dimenziók éve – 1968*. S.204

<sup>129</sup> Vgl. Markó. „Hippik, hobók, huligánok.“ Ebda. S.194ff.

<sup>130</sup> Vgl. kg. „IZGATÁS. Nagy világhosság előtt, csoport tagjaként, folytatólagosan...“ *Beszélő*. Nr. 10. 1984. S. 43-45, hier S.44

<sup>131</sup> Vgl. Kovács. „Volt-e magyar '68?“ *Dimenziók éve – 1968*. S.204

gründeten.<sup>132</sup> Die Grundaufgabe der Demokratischen Opposition<sup>133</sup> bestand bis 1967/1968 dem Philosophen György Márkus zufolge, darin die Realität des Regimes dem Ideal des Marxschen Sozialismus gegenüberzustellen.<sup>134</sup> Der größte Konflikt zwischen den führenden zwei Generationen<sup>135</sup> der Intellektuellen und dem System bestand darin, dass die Partei die Existenz von nicht-partei-sympathisierender Wissenschaft (Soziologie, bestimmte Schulen der Philosophie) unmöglich gemacht hat.<sup>136</sup> Jedoch spielten die Betroffenen das Vorhaben der Autorität aufgrund ihrer Angst um Imageverlust aus – so überlebten und wirkten Organisationsformen des Underground weiter.<sup>137</sup> Das ab 1981 regelmäßig erscheinende politische Samizdat *Beszélő* verlieh der Bewegung in den Achtzigern eine gewisse gemeinsame Grundlage.<sup>138</sup> Zu jener Zeit war es notwendig, dass eine Art intellektuelle und politische Gegenkultur existierte, die zu den Parteinormen einen Gegenpol bilden konnte.<sup>139</sup> Es ist nicht zu leugnen, dass beim Sturz des real existierenden Sozialismus in Ungarn die intellektuelle Kohorte eine Rolle gespielt hat, allerdings sollte die Beteiligung dieser politisch-philosophischen Variante der zweiten Öffentlichkeit am Dekonstruktionsprozess der real existierenden Sozialismen nicht überschätzt werden.<sup>140</sup> Das wirkliche Potenzial der theoretischen Transformationswelle um 1989 konnte sich erst nach dem kompletten wirtschaftlichen und politischen Ruin entfalten, erst dann wurde die Demokratische Opposition zu einer tatkräftigen Bewegung<sup>141</sup>. Die verhältnismäßig gute Vernetztheit und Informiertheit von dieser politisch-theoretisch motivierten zweiten Öffentlichkeit bestätigt, dass Intellektuelle, wie bspw. György Konrád oder Ágnes Heller bildeten ihre eigenen *Informations- und Austauschnetzwerke* die oft über die geopolitischen Grenzen des sowjetischen Lagers hinausreichten. Es bestanden Kontakte zur Neuen Linke, diese Beziehung beruhte anstelle einer intensiven Kooperation auf einer „kritischen Sympathie“. <sup>142</sup> Reformereignisse in der Tschechoslowakei<sup>143</sup> wie etwa in Polen (Solidarność, KOR) haben die Gedankenwelten der ungarischen Intellektuellen ebenfalls beeinflusst<sup>144</sup>.

---

<sup>132</sup> Vgl. Ebda. S.207

<sup>133</sup> Die Bezeichnung taucht am Ende der 1970er Jahre auf und wurde in Ungarn das erste Mal durch die Parteiführung verwendet. Die Gruppe übernahm dann von hier diesen Begriff. Vgl. Miklós Szabó zitiert nach Csizmadia. *A magyar demokratikus ellenzék (1968-1988)*. S.77

<sup>134</sup> Vgl. György Márkus zitiert nach ebda. S.15; Auch die Samizdatpublikation des sog. *Überhaupt* aus dem Jahre 1972 lässt sich mit dieser Tendenz vereinen, in der die ursprüngliche Marxsche kritische Ökonomie mit deren Umsetzung in Ungarn scharf kontrastiert und systematisch kritisiert wurde.

<sup>135</sup> Vgl. Kenedi, János. *A magyar demokratikus ellenzék válsága (előadás)*. Budapest: ABC Független Kiadó, 1984. S.12f.

<sup>136</sup> Vgl. István Kemény zitiert nach Csizmadia. *A magyar demokratikus ellenzék (1968-1988)*. S.27

<sup>137</sup> Vgl. Miklós Szabó zitiert nach ebda. S.80

<sup>138</sup> Vgl. János Kis zitiert nach ebda. S.115

<sup>139</sup> Vgl. Kenedi. *A magyar demokratikus ellenzék válsága (előadás)*. S.7

<sup>140</sup> Vgl. György Márkus zitiert nach Csizmadia. *A magyar demokratikus ellenzék (1968-1988)*. S.26; Bekannteste Sekundärliteratur, die diese These vertritt: Kotkin, Stephen/Jan Gross. *Uncivil Society. 1989 and the Implosion of the communist establishment*. New York: Random House, 2009.

<sup>141</sup> Vgl. Ferenc Kószeg zitiert nach Csizmadia. *A magyar demokratikus ellenzék (1968-1988)*. S.150

<sup>142</sup> György Márkus zitiert nach ebda. S.18f.

<sup>143</sup> Vgl. Gábor Demszky zitiert nach ebda. S.325

<sup>144</sup> Vgl. János Kis zitiert nach ebda. S.114

Für die Intellektuellen war zudem das freiere Kulturleben in den beiden Ländern verlockend<sup>145</sup> - auch für Vertreter\_innen der Neo-Avantgarde. Viele Theoretiker hatten jedoch ein deutlich breiteres Spektrum an Inspirationen: der Schriftsteller und Journalist Miklós Haraszti war um 1969 mit den Ideologien des passiven bürgerlichen Ungehorsams von Ghandi und Thoreau beschäftigt,<sup>146</sup> Géza Pernecky – bildender Künstler, Kunsthistoriker, Schriftsteller, Kurator sowie Pädagoge – berichtete auf dem *Egyetemi Színpad (Universitätsbühne)* über die Ereignisse seiner west-europäischen Tour<sup>147</sup> und der Schriftsteller, Übersetzer György Dalos traf sich mit Hans Magnus Enzensberger sowie Rudi Dutschke<sup>148</sup> - um nur einige zu nennen. Aus solchen Kontakten resultierend hatte Enzensberger überraschenderweise eine klare Vorstellung über die Widersprüche der Alltags- und Versammlungskultur der demokratischen Opposition, da er sich folgendermaßen darüber äußerte:

Ein *buli* [K. Cs.-V.: Party] ist der beste Weg, um die Binnenwelt der ungarischen Opposition kennenzulernen, ihre Normen, und ihren Sarkasmus, ihren Code, ihre Solidarität, ihren Klatsch, ihre Obsessionen, ihre Müdigkeiten, Selbstvorwürfe, Kräche, Versöhnungen, ihre Triumphe und ihre Neurosen. Hier wird jeder Komfort verachtet, hier gilt der materielle Erfolg nichts, hier zählt nur der Protest, die Haltung, das Outsidertum, der Vodka, die Integrität. Hier herrscht ein Rigorismus, der nur durch Selbstironie gebrochen ist.<sup>149</sup>

Enzensberger versuchte 1985 mit stereotypen Betrachtungen zu brechen und stellte mit den eigenen Worten der ungarischen Intellektuellen fest, dass diese politische Form der zweiten Öffentlichkeit nie unabhängig von den gegebenen Herrschaftsbedingungen gedacht werden konnte und kann: „*Unsinn. Zwischen dem Regime und uns herrscht eine Art Arbeitsteilung. Die Partei braucht uns. Wir sagen, was sie nicht sagen darf. Wir produzieren die Ideen, die ihr fehlen. Wenn es uns nicht gäbe, müsste [sic!] die Partei uns erfinden. Und umgekehrt.*“<sup>150</sup> (Hervorhebung von der Verfasserin)

Die Revolutionen von 1956/1968, widersprüchliche Wechsel zwischen Reform, Lockerung und Verbote, dulddende und resistente Alltags- und Populärkultur sowie Charakteristiken des politisch-philosophischen Underground sind Faktoren ohne welche man die Umstände des Entstehens und Schaffens einer vielseitigen künstlerischen Avantgarde sowie ihrer eigenen Sphäre der zweiten Öffentlichkeit in der Kádár-Ära nicht nachvollziehen kann. Genauso wesentlich ist das Wissen über die kulturpolitischen Rahmenbedingungen im Ungarn des Spätsozialismus die die sog. *művészetirányítás (Kunststeuerung)* maßgeblich bestimmt hat. Die komplexe Zensurstruktur sowie die flukturierenden Kriterien, die die das Dreieck der Unterstützung, Duldung und Verbot von Kunst im kommunistischen System festgelegt

---

<sup>145</sup> Vgl. János Kenedi zitiert nach ebda. S.196

<sup>146</sup> Vgl. György Dalos zitiert nach ebda. S.166

<sup>147</sup> Vgl. János Kenedi zitiert nach ebda. S.198

<sup>148</sup> Vgl. Ebda. S.170

<sup>149</sup> Enzensberger, Hans Magnus. „Ungarische Wirrungen.“ *Die Zeit EXTRA*. Nr. 19. Mai 1985. S. 57-63, hier S.58

<sup>150</sup> Ebda. S.59

haben, werden hier nur kurz angeschnitten und bilden nur marginal den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung.

Die „Abwehr“ auf dem Gebiet der Kultur wurde von offizieller Seite als schwierigste, unangenehmste und niveauvollste Aufgabe angesehen.<sup>151</sup> Das Regime hat erkannt, dass *Orte, Räume* und (halblegale) Organisationen, an und in denen *Kunst geschaffen, konsumiert oder debattiert wurde eine wirkliche kulturelle Bedrohung darstellen*.<sup>152</sup>

Die Kulturpolitik in der Kádár-Ära war von der „differenzierenden“, strategischen Methodik György Aczél's, dem des leitenden Kulturideologen der Partei, bestimmt und unterstützte, duldet oder verbot Kunst<sup>153</sup> situationsgebunden. Von diesen Grundsätzen war nicht nur die bildende, performative und intermediale Kunst betroffen, Schriftsteller, wie Miklós Haraszty, fielen dem Konflikt von erster und zweiter Öffentlichkeit zum Opfer. Wenn man sich jedoch in die Parteiakten hineingräbt und die Entscheidungsprozesse näher ansieht, wird die Umsetzung des Dreierprinzips zudem die Dominanz von Aczél nicht in jedem Fall eindeutig.<sup>154</sup> Direktiven der Kunst wurden in einem kanonisierten und hierarchischen Institutionssystem fixiert, auch wenn manche Fälle auf andere Umsetzungen hindeuteten. „Die offiziellen Künstler w[ur]den im Verband der ungarischen bildenden und Gewerbekünstler [...] zusammengefasst, dessen Mitglied nur diejenigen werden k[ö]nn[t]en, die an der einzigen Kunsthochschule des Landes bzw. an der Hochschule für angewandte Kunst ein Diplom erworben haben.“<sup>155</sup>

Eine Mitgliedschaft im *Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja (Kunsthilfsfonds der Volksrepublik Ungarn)* war wegen der finanziellen, fachlichen sowie sozialen Absicherung der Künstler von Vorteil.<sup>156</sup> Eine bedeutende „Filterorganisation“ war die in den fünfziger Jahren gegründete *Fiatal Képzőművészek Stúdiója (Studio Junger Bildender Künstler)*. „[...] [B]is zur Wende [...] [spielte es eine] Vermittlerrolle zwischen der ‚Gesellschaft‘ der jungen Künstler und dem kulturpolitischen Institutionssystem und half den am Anfang ihrer Laufbahn stehenden Künstlern bei ihrer Integration in die kunstpolitische Hierarchie. [...] [Die] autodidaktischen, oppositionellen oder eine gewagtere Formensprache verwendenden experimentellen Künstler [...] [wurden] isoliert [...]“<sup>157</sup> Der Markt sowie die offizielle Abnehmerschaft für Kunstwerke war sehr beschränkt. Die Zugehörigkeit zu einer Organisation, wie

---

<sup>151</sup> Vgl. Sasvári, Edit. „A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere.“ *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolna műterme 1970-1973*. Hg. Júlia Klaniczay/Edit Sasvári. Budapest: Artpool-Balassi, 2003. S. 9-38, hier S.11

<sup>152</sup> Vgl. Ebda. S.12

<sup>153</sup> Vgl. Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.71

<sup>154</sup> Vgl. Szőnyi, Tamás. „Amire allergiás volt a belügy (Sasvári Edit művészettörténet.)“ *Magyar Narancs*. Nr. 10. 2003. [http://magyarnarancs.hu/film2/amire\\_allergias\\_volt\\_a\\_belugy\\_sasvari\\_edit\\_muveszettortenesz-55693](http://magyarnarancs.hu/film2/amire_allergias_volt_a_belugy_sasvari_edit_muveszettortenesz-55693). Letzter Zugriff: 10. November 2015.

<sup>155</sup> Beke, László. „Dulden, verbieten, unterstützen. Kunst zwischen 1970 und 1975.“ *Die zweite Öffentlichkeit*. S. 212-233, hier S.213

<sup>156</sup> Vgl. Ebda.

<sup>157</sup> Merhán, Orsolya. „Interne Jury. Das Studio Junger Bildender Künstler von den fünfziger Jahren bis heute.“ Ebda. S. 152-181, hier S.154

etwa die Mitgliedschaft im *Stúdió*, konnte den Künstlern einiges an finanzieller Stabilität bieten und die Teilnahme an selektierten Ausstellungen gewährleisten.<sup>158</sup>

Die „erste formsprengende, experimentelle Ausstellung in der Geschichte der Organisation [*Stúdió*]“ seit 1967 war die Jubiläumsausstellung von 1978, wonach sich die Tendenz zur Toleranz, ab und an zur Unterstützung formbrechender Kunst wendete.<sup>159</sup> Dies zeigt ebenfalls, dass ein „*Außerhalb*“ der überwachten Kunst existierte auch wenn der genannte Formenbruch innerhalb einer staatlich finanzierten bzw. kontrollierten Institution stattfand. Die Künstler, die in die Kategorie des Tolerierten oder des Feindlichen eingeordnet wurden, mussten mit der Tatsache zurecht kommen, dass *ihre eigene* Kunst meist nur eine Nebenbeschäftigung blieb und sie ihr kreatives Vermögen (mit wenigen Ausnahmen) nur in den *kulturpolitischen Nischen* des Systems – wie etwa Atelier- und Ein-Tages-Ausstellungen – entfalten konnten.<sup>160</sup> Dieser Umstand wurde durch die Verbesserung der allgemeinen Informationsversorgung<sup>161</sup> und der wirtschaftlichen Liberalisierung<sup>162</sup> in der zweiten Hälfte der Sechziger begünstigt, als die ungarische Kunst nach ihrer internationalen, zeitgenössischen sowie historischen Stellung suchte und sich mit Fragen der künstlerischen Freiheit auseinandersetzte.<sup>163</sup>

Die spannungsgeladene Diversität und oft unterbeleuchtete Konfrontation von Öffentlichkeiten im ehemaligen Ostblock bestätigen die Erkenntnis, dass sozialistische Regime in ihrer Kultur sowie Kunst keine monolithischen und einförmigen Herrschaftsstrukturen waren. Untersuchungen der letzten Jahre zur Nachkriegsavantgarde in Ostmitteleuropa haben gezeigt, dass künstlerische Innovationen, Grenzüberschreitungen und Traditions-, Formenbrüche im Klima des Kalten Krieges, wie etwa ephemere-subtile Performanz und Intermedialität, im Stande waren, eine kontextabhängige parallele, eine sog. zweite Öffentlichkeit ins Leben zu rufen. Performativität und Intermedialität in den Kunstwerken der ostmitteleuropäischen Avantgarden schufen ein ästhetisches Zeichensystem welches nur bedingt mit dem der offiziellen Sphäre in Verbindung zu bringen war. Die visuellen, performativen und intermedialen Codes hinterfragten die *Öffentlichkeitsvorgaben* der offiziellen Kultur des Spätsozialismus und forderten diese explizit oder implizit heraus. Räume und Netzwerke dieser Avantgarde gehörten zu den zentralen Existenzbedingungen und wesentlichsten Ausdrucksformen einer zweiten Öffentlichkeit und künstlerischer Subkulturen.<sup>164</sup>

---

<sup>158</sup> Vgl. Ebda. S.169f.

<sup>159</sup> Vgl. Ebda. S.178ff.

<sup>160</sup> Vgl. Beke. „Dulden, verbieten, unterstützen.“ Ebda. S.214f.

<sup>161</sup> Vgl. Andrási, Gábor. „A Zuglói Kör (1958-1968). Egy művészcsoport a hatvanas években.“ *Ars Hungarica*. Nr.1. 1991. S. 47-64, hier S.57

<sup>162</sup> Vgl. Krasznahorkai, Kata. „Die anderen Helden der Körper-Arbeit. Die Szenografie des politischen Körpers im Stillstand als Destabilisierungsstrategie.“ *Netzwerktreffen des Forschungsnetzwerks „Szenografien des Subjekts“*. Vortrag. 10-11. April 2014, Collegium Hungaricum Berlin.

<sup>163</sup> Vgl. Kovalovszky, Márta. „Sanfte Jahreszeiten zwischen Eis und Dürre. Die 60er Jahre.“ *Die zweite Öffentlichkeit*. S. 182-211, hier S.183ff.

<sup>164</sup> Vgl. auch die Statements von Zsolt K. Horváth machen auf die enorme Bedeutung des Raums in der Existenz und Entfaltung der Neo-Avantgarde und der Subkultur. K. Horváth, Zsolt. „A gyűlölet múzeuma. Spions, 1977-1978.“ *Korall*. Nr. 11. 2010. S. 119-144, hier S.124

*Ziel der vorliegenden Doktorarbeit ist, die Relevanz von performativen und intermedialen Raum- und Netzwerkkonstellationen für die Herstellung einer zweiten Öffentlichkeit differenziert und multi/poly-perspektivisch zu untersuchen.* Historisch-analytische Detailuntersuchungen zum Raum, Netzwerk, zu ephemeren Formen der Performanz, Intermedialität sowie zu der (zweiten) Öffentlichkeit bilden das theoretische bzw. empirische Rahmensystem in dem grundlegende Zusammenhänge zwischen diesen Phänomenen im Ungarn der Kádár-Ära dargestellt werden. Den künstlerischen Räumen der zweiten Öffentlichkeit wurde in den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen nur wenig Beachtung geschenkt, obwohl ohne inoffizielle sowie halb-legale Orte das Funktionieren von nonkonformer Kunst unmöglich gewesen wäre. Im Zentrum der historischen Analyse stehen emblematische, performative/intermediale Räume die als Geburtsstätten der zweiten Öffentlichkeit zu betrachten sind: das Atelier, der Ausstellungsraum, der Installationsraum, der Klub, die Wohnung, der Keller, die Kapelle und das Schaufenster.

Vorliegende Forschungsarbeit zielt darauf ab, eine systematische und differenzierte Theoretisierung der Öffentlichkeit des posttotalitären Zustands in Ungarn durchzuführen, der die Geschichts-, Kultur- und Kunstwissenschaft des östlichen Europas bis dato schuldig blieb. Die ausgewählten Fallbeispiele von performativen und intermedialen Räumen werden *in einem Netzwerk gedacht* und dargestellt um eine *Theorie der zweiten Öffentlichkeit* zu begründen und für die ost-mitteleuropäische Theater- und Medienwissenschaft fruchtbar zu machen.

## IV. Konzepte von Öffentlichkeit

Vorliegende Analyse von Öffentlichkeitskonzepten orientiert sich an der Sichtweise von Jürgen Gerhards, der Öffentlichkeit als eine *idealtypische Kommunikationssituation* ansieht, die potentiell alle Mitglieder der modernen Gesellschaft miteinbezieht.<sup>165</sup> In diesem Verständnis weist der Öffentlichkeitsbegriff eine demokratische und eventuell politisch zu deutende Dimension auf. Öffentlichkeit steht für ein Phänomen wozu alle Zugang haben sollten und ist somit mit großteils mit einer utopischen Ausdehnung verbunden. Öffentlichkeit ist demnach ein demokratisches, humanes Grundrecht die in verschiedenen Phasen der Geschichte missachtet überdies geschändigt wurde. Sowohl kapitalistische als auch sozialistische Systeme haben die „idealtypische Kommunikationssituation“ mehrfach verletzt. Adorno stellt mit einem kapitalistischen Ausgangspunkt fest, dass mit dem sich „ausbreitende[n] Warencharakter [...] auch die Öffentlichkeit selber manipuliert und schließlich monopolisiert worden ist und dann eben als Ware, als ein selber zum Zweck des Verkaufs Hergestelltes und Behandeltes, sich geradezu in das Gegenteil dessen wandelt hat, was ihrem eigenen Begriff eigentlich innewohnt.“<sup>166</sup> Der politische Theoretiker Charles Taylor denkt mit der Vorlage von westlichen, modernen Gesellschaften, wenn er meint, dass Öffentlichkeit/öffentliche Meinung das soziale Imaginieren westlicher, moderner Gesellschaften darstellt. Sein Konzept des gemeinsamen zwischenkommunikativen Raumes<sup>167</sup>, hat ähnlich wie bei Gerhards, eine universelle, systemunabhängige Gültigkeit. *Jede Form von Öffentlichkeit, die des posttotalitären Zustands in Ostmitteleuropa, ist ein diskursives Feld der existierenden oder inexistenten sozialen, wirtschaftlichen, kulturellen, ästhetischen und politischen Kommunikation, deren Realität von Machtkonstellationen geformt ist. Diese Abhängigkeit von Öffentlichkeit sowie der Versuch der Abhängigkeit entgegenzuwirken* wird am Beispiel von Kádárs Ungarn im vorliegenden Kapitel ausführlich behandelt. Bevor die Intention von zweiter Öffentlichkeit für den künstlerischen Bereich gefasst werden kann, erfolgt ein langes Herantasten an den Begriff von Öffentlichkeit selber, welche die historiographische Relevanz von kanonischen Theorien der Publizität überprüft den Regeln der Multiperspektivierung folgend.

Eine bekannte (De-)Konstruktion der Vorstellung von Öffentlichkeit in den Kulturen des 19. und 20. Jahrhunderts stammt von Jürgen Habermas.<sup>168</sup> Wie bereits von vielen Theoretiker\_innen festgestellt wurde, ist die Evolution von Öffentlichkeit – wie sie Habermas in *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962) konzeptualisiert– nur ein Bruchteil eines globalen Publizitätsterminus, weil sie sich nur „[...] auf Struktur und Funktion des *liberalen* Modells bürgerlicher Öffentlichkeit, auf dessen Entstehung und

---

<sup>165</sup> Vgl. Gerhards, Jürgen. „Politische Öffentlichkeit.“ *Öffentlichkeit, öffentliche Meinung, soziale Bewegung*. Hg. Friedhelm Neidhardt. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994. S. 77-105, hier S.83f.

<sup>166</sup> Adorno, Theodor W. *Einleitung in die Soziologie*. Theodor W. Adorno. *Nachgelassene Schriften*. Hg. Christoph Gödde, Christoph. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993. S.247

<sup>167</sup> Vgl. Balme, Christopher B. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. S.7

<sup>168</sup> Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied: Hermann Luchterhand, 1962. S.257

Wandlung [...]“<sup>169</sup> begrenzt. Grundsätzlich beschränkt sich der „Gründungsvater“ der Öffentlichkeitstheorie auf zwei Transformationen: auf den Übergang der feudalistischen Öffentlichkeit der Repräsentation in die rational-kritische der Bürgerlichkeit, sowie deren Verkommen im Zeitalter der Massenmedien.<sup>170</sup> Habermas versteht die Öffentlichkeit als eine gesellschaftliche, ökonomische und politische Erscheinung<sup>171</sup> welche, wie Gerhards´ und Taylors Verständnis, auf diskursiver Kommunikation basiert<sup>172</sup>. Dieses Moment der Kommunikation ist für Habermas auch zentral, denn „[d]er Zugang zum öffentlichen Gespräch muss [...] für alle gesellschaftlichen Gruppen möglich sein.“<sup>173</sup>

Öffentlichkeit ist für Habermas aber nicht nur eine demokratische Idee, sondern beinhaltet u.a. die ordnende Instanz von staatlicher „Gewaltanwendung“<sup>174</sup>. Mit der Etablierung des bürgerlichen Rechtsstaates wird suggeriert, dass nunmehr die Öffentlichkeit die Grundlagen der gesellschaftlichen Organisation bestimmt. Die Idee lautet: im Medium der öffentlichen Meinung „[...] soll sich vielmehr der Charakter der vollziehenden Gewalt, Herrschaft selbst verändern“. Denn öffentliche Meinung stellt „[...] eine Ordnung [dar], in der sich Herrschaft überhaupt auflöst [...]“<sup>175</sup> – so gehört Habermas zu den Utopisten und bedenkt die historisch fast immer präsenten Deformationen in der idealtypischen Vorstellung von Öffentlichkeit nicht mit. Die Einteilung der gesellschaftlichen Sphäre in das Öffentliche und Private – wie sie historisch bedingt entstanden ist – untergräbt das von Habermas dargestellte Bild der bürgerlichen Öffentlichkeit.<sup>176</sup> Die im Zuge einer zunehmenden Kapitalisierung von liberaler Gesellschaft sich transformierende Privatsphäre wirkt sich nach Habermas ebenfalls negativ auf die Formierung einer öffentlichen Meinung aus. In diesem Negativbild beschreibt er ein einseitiges Kommunikationsmodell, in dem keine öffentliche Interaktion mehr stattfindet<sup>177</sup>, obwohl in der Wirklichkeit Öffentlichkeit(en) sich von dominanten Faktor der politisch-sozialen Disziplinierung stets loszulösen versuchten.

Die eurozentrische und ausgrenzende Betrachtungsweise von Habermas´ Öffentlichkeitsbegriff wurde mehrfach kritisiert<sup>178</sup>, denn die theoretisch fundierte Nuancierung von Publizität bleibt bei ihm aus. Hier spiele ich beispielsweise auf eine fehlende Untersuchung von subkulturellen und marginalisierten Sphären an, die, unabhängig von historischer Einbettung, ebenfalls zum Einflussbereich von Öffentlichkeit hinzugehören. Einer der prominentesten Kritiker\_innen von Habermas ist Nancy Fraser. In ihrem Essay „Transnationalizing the Public Sphere“ (2005)

---

<sup>169</sup> Ebd. S.8

<sup>170</sup> Vgl. Balme. *The Theatrical Public Sphere*. S.5

<sup>171</sup> Vgl. Habermas. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. S.16ff.

<sup>172</sup> Vgl. Balme. *The Theatrical Public Sphere*. S.23

<sup>173</sup> Szymanski, Berenika. *Theatraler Protest und der Weg Polens zu 1989. Zum Aushandeln von Öffentlichkeit im Jahr der Solidarność*. Bielefeld: transcript, 2012. S.41

<sup>174</sup> Vgl. Habermas. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. S.30

<sup>175</sup> Ebd. S.97

<sup>176</sup> Vgl. Ebd. S.141

<sup>177</sup> Vgl. Ebd. S.177ff.

<sup>178</sup> Vgl. u.a. Reinelt, Janelle. „Rethinking the Public Sphere for a Global Age.“ *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*. Jahrgang 16. Nr. 2. 2011. S. 16-27.

reflektiert die Autorin auf die Öffentlichkeitskonstitution innerhalb des unregulierten Kapitalismus in Hinblick auf die Mängel der Habermanschen Argumentation die dem politischen Aktivismus/Aktivität keine Rolle zuweist. Fraser zufolge sollte Öffentlichkeit politische Meinung mobilisieren und sie gegen eine dominante Ordnung richten. Sich gegen Habermas richtend schreibt sie: „[...] I argued, contra the bourgeois model, that a single comprehensive public sphere is not always preferable to a nexus of multiple publics [...]“<sup>179</sup>. Öffentlichkeit stellt für Fraser ein Schlachtfeld von verschiedenen konfligierenden Meinungen dar<sup>180</sup> und versucht auf dieser Weise die Mehrzahl von Öffentlichkeiten und ihre Inkohärenz zu akzentuieren. Wie es sich zeigen wird gilt die Feststellung von Fraser nicht nur für Öffentlichkeitskonstellationen des 21. Jahrhunderts in den westlichen Regionen Europas und in Nordamerika, sondern auch zu Zeiten des Kalten Krieges innerhalb Ostblocks.

An einigen Stellen von *Strukturwandel der Öffentlichkeit* verweist Habermas selbst auf eine kritische Funktion der Publizität und auf Verhaltensweisen von Bevölkerungsgruppen, die „[...] Strukturen, Praktiken und Ziele der Herrschaft [...] modifizieren [...]“ können.<sup>181</sup> Eine ausführliche Darstellung dieser Gedanken erfolgt jedoch in Reaktion auf seine Kritiker\_innen.<sup>182</sup> Zusammenfassend kann man festhalten, dass Habermas' Konzeption von Öffentlichkeit ein ideal funktionierendes Kommunikationsnetzwerk ist welches auf der freien Zirkulation von Information und Meinungen beruht.<sup>183</sup> „The normative Habermasian model of the ‚public sphere‘ generates a discursive arena of free flow of information and formation of public opinion culminating in the achievement of a pragmatic consensus.“<sup>184</sup> Das Problem mit diesem Modell ist, dass Konsensus nicht unbedingt dem real existierenden Modus von Öffentlichkeit entspricht, welcher auf Konflikten beruht. Genau auf diese „battlefield“-Metapher weist Nancy Fraser hin, wenn sie die Realität von Öffentlichkeiten umschreibt. Des Weiteren bin ich der Überzeugung, dass das Idealbild von Öffentlichkeit dem Austausch von konfligierenden Positionen ein Forum bieten sollte.

Es sei hier erneut betont, dass Öffentlichkeit im breitesten Verständnis als reibungslose/gestörte Kommunikation zu verstehen ist. Das Spektrum dieser Kommunikation reicht, für Jürgen Gerhards und Friedhelm Neidhardt, von der Ebene der spontanen und geplanten Zusammenkunft (körperliche Anwesenheit ferner Interaktion, Äußerung, Diskussion von Interessen) bis zum Wirkungsradius und –

---

<sup>179</sup> Fraser, Nancy. „Transnationalizing the Public Sphere.“ [www.republicart.net](http://www.republicart.net). Nr. 3. 2005. [http://www.republicart.net/disc/publicum/fraser01\\_en.htm](http://www.republicart.net/disc/publicum/fraser01_en.htm). Letzter Zugriff: 23.11.2014

<sup>180</sup> „[T]he bourgeois public sphere was never *the* public. On the contrary, virtually contemporaneous with the bourgeois public there arose a host of competing counterpublics... Virtually from the beginning, counterpublics contested the exclusionary norms of the bourgeois public, elaborating alternative styles of political behavior and alternate norms of public speech.“ Fraser zitiert nach Wiegink, Pia. „Performane and Politics in the Public Sphere.“ *Journal of Transnational American Studies*. Jahrgang 3. Nr. 2. 2011. S. 1-40, hier S.3f.

<sup>181</sup> Vgl. Habermas. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. S.256ff.

<sup>182</sup> Vgl. Habermas, Jürgen. „Further Reflections on the Public Sphere.“ *Habermas and the Public Sphere*. Hg. Craig Calhoun. Cambridge: MIT Press, 1992. S. 421-461.

<sup>183</sup> Vgl. Jürgen Habermas zitiert nach Amine, Khalid. „Re-enacting Revolution and the New Public Sphere in Tunisia, Egypt and Morocco.“ *Theatre Research International*. Jahrgang 38. Nummer 2. Juli 2013. S. 87-103, hier S.89

<sup>184</sup> Ebd.

Funktion der Massenmedien (Abstrahierung, ohne körperliche Anwesenheit), welche Handlungen für die breite Konstitution von Öffentlichkeit modifizieren und kommunizieren.<sup>185</sup>

Außer Fraser beschäftigen sich die bisher angeführten Theorien nicht mit der Peripherie von Öffentlichkeit. Historische und geopolitische Versuche Öffentlichkeit von ihrem Abhängigkeitsverhältnis zu Machtkonstellationen werden kaum thematisiert. Dasselbe gilt für die Situation von Öffentlichkeiten im östlichen Europa des Kalten Krieges. Aus diesem Grund ist Jan C. Behrends' Feststellung zur Geschichtsschreibung von Öffentlichkeit in der Sowjetunion und in Osteuropa treffend: die „[...] etablierten soziologischen Überlegungen zur ‚Öffentlichkeit‘ [...] [von] Jürgen Habermas [...] [sind] für die Analyse kommunistischer Diktaturen nur von begrenztem Wert.“<sup>186</sup> Diese Feststellung aus dem Jahre 2010 schicken Behrends und Thomas Lindenberger dem aktuellen Sammelband *Underground Publishing and the Public Sphere* (2014) voraus. In der Einleitung formulieren die beiden Historiker folgende Aussage:

This volume shows that a liberal public sphere of the Habermasian type is indeed only one historical model, once serving as an ideal inspiring practical struggles for practical goals during the fight for civic emancipation against the privileges of the arcane powers of late absolutism. Many others have existed and continue to exist in the modern age. They have their own rules and produce their own cultures – like those of censorship and underground publishing – but they also fulfill specific functions for different regimes. Different notions of public and private shape the political cultures of Europe.<sup>187</sup>

Obwohl hier Behrends und Lindenberger einen entscheidenden Punkt in der Öffentlichkeitsdebatte des sozialistischen Ost- und Mitteleuropas ansprechen, wagen sie nicht, einen entsprechenden Theorie- und Methodenraster für die Öffentlichkeit dieser Region zu entwerfen. Die theoretische sowie subsumierende Verknüpfung der spannenden transnationalen Fallbeispiele bleibt aus. Diese Distanz zu der strukturierten Betrachtung von Öffentlichkeiten im Spätsozialismus soll die vorliegende Arbeit, und insbesondere dieses Kapitel, aufheben indem sie das Abhängigkeitsverhältnis von Öffentlichkeiten im posttotalitären Ungarn (ab und zu auch darüber hinaus) offenlegt und die sog. zweite Öffentlichkeit als eine soziale, wirtschaftliche, politische, kulturelle und ästhetische Kommunikationssphäre darstellt welche mit der hegemonialen Abhängigkeit zu brechen versucht. Die Dissertation greift darüber hinaus den Grundgedanken auf, dass – wie von Behrends und Lindenberger formuliert – räumliche, ästhetische und moralische Grenzen überschritten werden müssen um die Konturen dieser Öffentlichkeit nachzeichnen zu können<sup>188</sup>.

---

<sup>185</sup> Vgl. Szymanski. *Theatraler Protest und der Weg Polens zu 1989*. S.49

<sup>186</sup> Behrends, Jan C. „Repräsentation und Mobilisierung.“ *Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts*. S.229

<sup>187</sup> Behrends, Jan C./Thomas Lindenberger. „Underground Publishing and the Public Sphere: Some Introductory Remarks.“ *Underground Publishing and the Public Sphere. Transnational Perspectives*. Wiener Studien zur Zeitgeschichte. Band 6. Hg. Jan C. Behrends/Thomas Lindenberger. Wien/Berlin: LIT, 2014. S. 3-27, hier S.16

<sup>188</sup> Vgl. Ebda. S.26

Den komplexen Öffentlichkeitsebenen des real existierenden Sozialismus kann man sich aus verschiedenen analytischen Blickwinkeln annähern. Vorliegende Arbeit orientiert sich an der Binarität von erster und zweiter Öffentlichkeit und nimmt dieses nur scheinbar eindeutige und selbsterklärende Begriffspaar als diskursives Raster her um die Konstitution von Öffentlichkeiten kritisch offenzulegen. In diesem längeren Abschnitt geht es darum die Konditionen sowie Termini der beiden Öffentlichkeiten nebeneinander zu stellen bevor der Fokus auf verschiedene Ausprägungen von zweiter Öffentlichkeit verlegt wird.

Hinter der Bezeichnung der ersten Öffentlichkeit verbirgt sich, generell gesprochen, die repräsentierende und autoritäre (Schein)Öffentlichkeit des Sozialismus in Osteuropa. Stefan Wolle nennt diese Form der Publizität „verordnete Öffentlichkeit des Staates“ und äußert sich bezugnehmend auf die DDR folgendermaßen dazu: „Ihre Wächter ahndeten Abweichungen von der ideologischen und begrifflichen Norm und verfügten über ein ausbalanciertes hoch perfektioniertes System von Vor- und Nachkontrollen, von Strafen und Strafanordnungen.“<sup>189</sup> Wolles Einsicht ist für die historische Grundhaltung dieses Forschungsvorhabens von enormer Bedeutung, wenn er anspricht, dass die meisten Analysen von diktatorischen Regimen die *paradoxe Natur* des Systems hervorzuheben vergessen: „Natürlich war die verordnete Öffentlichkeit nicht absolut, denn sie unterlag vielfachen Störungen und Außenbeeinflussungen. Außerdem duldeten die Machthaber Korrektive und Relativierungen ihrer informationellen Herrschaft, um absolute Kommunikationslosigkeit [...] zu verhindern.“<sup>190</sup> Etwas mehr als „Korrektive“ und „Relativierungen“ stellt die zweite Öffentlichkeit dar. Sie nutzte die Schwächen und das Vakuum der ersten Öffentlichkeit aus in subtiler Weise oder wendete sich mehr oder weniger offen gegen deren Überwachungsdomäne. Die Existenz von einer Öffentlichkeit welche die Abhängigkeit vom Herrschaftssystem zurückwies (Parallelkultur, Gegenkultur oder Subkultur genannt) brach die Kohärenz der ersten Öffentlichkeit. Wie wir später noch oft feststellen werden ist das Zwischenspiel der Einflussbereiche von erster und zweiter Öffentlichkeit eine Grundannahme die für den gesamten Ostblock gelten kann. Es wird sich darüber hinaus noch zeigen, dass die vorhin angedeutete Binarität auf komplexen Relationierungen aufbaut wo die eine Öffentlichkeit ohne die andere nicht existieren kann.

Es ist nicht nur die erste Öffentlichkeit die alle Bereiche des Lebens in den kommunistischen Ländern durchtränkte. Die zweite Öffentlichkeit implizierte ebenfalls eine Multiplizität mit ihrer Präsenz im sozialen, wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Leben. Ein möglicher Bereich wo zweite Öffentlichkeit auftaucht war die Alltagskultur. Es handelte sich hierbei um eine (*private*) gesellschaftliche Sphäre, die *sich weitgehend der Kontrolle der Diktatur entzog* und sich auf der Ebene der *Alltagspraktiken* widerspiegelte. Stefan Wolle nennt dieses Format von Öffentlichkeit „Ersatzöffentlichkeit“. Árpád von Klimó schlägt eine andere Definition vor: Die alltägliche Öffentlichkeit war jenes Gebiet der gesamtgesellschaftlichen Kommunikation, an der weder Staats- noch Parteiorgane oder von diesen abhängige Institutionen oder Personal aufgrund offizieller oder geheimer Anweisungen

---

<sup>189</sup> Wolle, Stefan. *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989*. Bonn: Bundeszentrale, 1999. S.135

<sup>190</sup> Ebd.

teilnahmen. Sie unterlagen keinen Verboten und waren aus anderen Gründen nicht Objekt staatlicher Überwachung oder Verfolgung.<sup>191</sup> Eine radikalere Manifestation des opponierenden Verhaltens im Alltag war die Praxis des Individuums das System mit zur Verfügung stehenden, oft bescheidenen, Mitteln zu *sabotieren*: von der Partei als illegal angesehene Feiertage im intimen Bekanntenkreis zu feiern oder die Verbundenheit mit verbannten Symbolen (außerhalb des Privaten) zu kennzeichnen.<sup>192</sup> Diese Handlungen und Kommunikationsformen der zweiten Öffentlichkeit die in Alltagspraxen entstanden und angewandt wurden konnten in der beschriebenen Form nur in einem ausgereiften, „totalitären“ Regime wirken, das ideologische Ordnung nur als ein wiederkehrendes kommunikatives Ritual benutzte bzw. verfeinerte Formen der Kontrolle durchsetzte<sup>193</sup>. Wenn Alexei Yurchak etwa den späten posttotalitären Zustand im Alltag der Sowjetunion beschreibt geht er auf die Aushöhlung der Ideologie des Kommunismus ein die in dem Moment begann in dem sich der tatsächliche Inhalt vom ideologischen Diskurs trennte und letzteres sich auf eine Öffentlichkeit der „gehaltlosen Phrasenzirkel“<sup>194</sup> reduzierte. Handlung und Sprache entsprachen Yurchak zufolge scheinbar den ideologischen Richtlinien, verloren aber bis in die achtziger Jahre jegliche Verbindung zu ihrer ursprünglichen revolutionären Bedeutung.<sup>195</sup>

Abhängigkeiten von der ersten Öffentlichkeit wurden im spätsozialistischen Alltag durch *alternative Handlungsstrategien* ausgehandelt. Verschiedene Ausprägungen von Sabotage zeigten, welche Bedeutung bestimmte Alltagshandlungen für die innere Dekonstruktion von Machtsystemen hatten und wie sie eine ganz spezifische Sorte der zweiten Öffentlichkeit hervorriefen. Verwandt mit dem Verständnis von Sabotage ist Michel de Certeaus Begriff des *Fabrizierens* welcher in *Kunst des Handelns* (1980) auftaucht.<sup>196</sup> Unter Fabrizieren versteht er eine Form der *Produktion*, die *verborgen* und im Feld von dominanten, totalen Produktionssystemen *zerstreut* ist. Neben der rationalisierten, sich ausbreitenden, zentralisierten und sichtbaren Produktion (Öffentlichkeit) existiert ein anderes Produktions- und Verbrauchsformat (Öffentlichkeitsformat). Dies ist eine raffinierte, sporadisch auftretende, aber überall anwesende, stille und fast unsichtbare Produktion. Sie stellt sich nicht in eigenen Produkten dar, sondern in der *selbstbestimmten, kreativen Verwendung* von

---

<sup>191</sup> Vgl. Klimó, Árpád von. „Teil II: Fallstudien – Ungarn.“ *Sphären von Öffentlichkeit in Gesellschaft sowjetischen Typs. Zwischen partei-staatlicher Selbstinszenierung und kirchlichen Gegenwelten*. Hg. Gábor T. Rittersporn. Frankfurt a.M./Wien, 2003. S.309

<sup>192</sup> Vgl. Bak, Ilona. „Hogyan szabotálom a rendszert? Avagy a szocializmus mint a kapitalizmus legelső és mint az imperializmus legfelső foka.“ *Beszélő*. Nr. 10. 1984. S. 94-96, hier S.95

<sup>193</sup> Vgl. Piotrowski. *In the Shadows of Yalta*. S.287; sowie Kemp-Welch, Klara. *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956-1989*. London/New York: I.B. Tauris, 2014. S.5ff.

<sup>194</sup> Cseh, Katalin. *Ungarisches Theater im Kontext der Revolution 1956. Theatralische und gesellschaftliche Wege des Politischen*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2015. S.63

<sup>195</sup> Vgl. Ruudi, Ingrid. „Visions of Anarchic Space in 1980s Estonian Architecture and Performance art.“ *ALFA*. Nr. 2. 201. S. 48-55, hier S.48

<sup>196</sup> Auch Emese Kürti ist dieser Zusammenhang zwischen de Certeaus Beschreibung von kreativen Strategien und den klandestinen Interventionen in der Öffentlichkeit des Spätsozialismus aufgefallen. Vgl. Kürti, Emese. „A szabadság esztétikája. Az első magyarországi happening.“ *exindex*. September 2015. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=967>. Letzter Zugriff: 6. Dezember 2015.

Produkten, die von der vorherrschenden Ordnung hergestellt worden sind.<sup>197</sup> Obwohl hier de Certeau seine Argumentationen an der spätkapitalistischen und westlichen Gesellschaft orientiert, ist diese Handlungstheorie ein wichtiger Beitrag zum Verständnis sowohl der Alltags- und Künstlerkultur als auch zu dem der zweiten Öffentlichkeit im real existierenden Sozialismus.<sup>198</sup> In den alternativen Handlungsstrategien die von de Certeau beschrieben werden wird eine (nicht einfach nur kommunikative) Öffentlichkeit hergestellt welche sich dem Abhängigkeitsverhältnis zunutze macht und sich dadurch teilweise autonomisiert. Die tausend Variationen von Handlungen können eine Praxis ins Leben rufen, die mit der Hoffnung verbunden ist, den durch eine übergeordnete Machtinstanz organisierten *Raum in Besitz zu nehmen*.<sup>199</sup> Dieser Gedanke ist wichtig um die Bedeutung von Raumkonstitution oder –„Belagerung“ für die Formation der zweiten Öffentlichkeit vor Augen zu führen.

Um Wirkungsmechanismen des kulturellen Widerstands in der ungarischen Neo-Avantgarde zu erklären, zieht József Havasréti Claude Lévi-Strauss' Terminus des *Bastelns* heran. Lévi-Strauss' Konzeption ist dem Fabrizieren von de Certeau äußerst ähnlich, weil es aus dem Drang zur abhängigkeitsfreien Aktivität speist und kulturelle, alltägliche Gesten kennzeichnet. Hinter dem Basteln versteckt sich eine *kulturelle Kreativität*, die auf der *Nutzung* und *Umdeutung* der in der Umgebung vorhandenen, ursprünglich anderen Zielen dienenden Elemente beruht.<sup>200</sup> Individuen (Künstler\_innen) wenden sich demnach gegebenen Objekten/Situationen zu welche zur Verfügung stehen und funktionalisieren diese um indem sie einen neuen Gegenstand/Situation produzieren. Dies beschreibt sowohl bestimmte parallelkulturelle Handlungen im Alltag, als auch, und dies bestätigt Havasréti, die der klandestinen Kunst.

Sabotage hat im Alltagskontext eine weitere, besonders für ungarische Verhältnisse der spätsozialistischen Diktatur geltende Variante, die des sog. *fusi* (*Murksarbeit*). Miklós Haraszti widmet sich in seinem Werk *Darabbér* (*Stücklohn*, 1975) dem Narrativ dieser typischen Erscheinung der alltäglichen alternativen Handlungsstrategie in Kádárs Ungarn. Haraszti beschreibt den *fusi*, als eine Passion, die durch verbotene Produktion am Arbeitsplatz entsteht. Der *fusi* ist eine Arbeitsweise, der das Individuum selbst und für sich selber vollzieht, auf einer Art und Weise, die dem (illegalen) Produzenten überlassen ist. Diese Arbeit ist Selbstzweck, aber nicht ziellos,

---

<sup>197</sup> Vgl. de Certeau, Michel. *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye I.* Budapest: Kijarat, 2010. S.12f.

<sup>198</sup> Auch andere Theoretiker\_innen haben erkannt, wie wichtig dieses Konzept für das Verständnis und Kontextualisieren von alternativen Aktivitäten innerhalb eines diktatorischen Regimes ist: „In his famous book *The Practice of Everyday Life*, Michel de Certeau provides convincing reasons for the appropriation of tactics developed in a totalitarian setting in an out and out capitalist context. Subversive affirmation and over-identification are tactics — if we are to follow Michel de Certeau's definition — that allow artists to take part in certain social, ideological, political, or economic discourses, and affirm, appropriate, or consume them while simultaneously undermining them.“ Arns, Inke/Sylvia Sasse. “Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance.” *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*. Hg. IRWIN. Cambridge/London: MIT Press/Afterall, 2006. S. 444-455, hier S.452

<sup>199</sup> Vgl. de Certeau. *A cselekvés művészete*. S.14

<sup>200</sup> Vgl. Havasréti, József. *Alternatív regiszterek*. S.25

und wird so zur Subversion der Ziellosigkeit des sozialistischen Arbeitsideals.<sup>201</sup> Es ist eine deutliche Parallele zu de Certeaus Fabrizieren zu erkennen, wobei der *fusi* strenger an die wirtschaftliche Produktion und deren Bedingungen gebunden ist, die Planwirtschaft kritisch darstellt und die selbstbestimmte Konterproduktion kommentiert.

Alle drei Konzepte alternativer Handlungsstrategien (Fabrizieren, Basteln, *fusi*) verlagern *Produktion* bzw. *Kreation* in die (*zivil*)*gesellschaftliche Sphäre* und erklären *marginale Dynamiken* der Herstellung einer *subkulturellen Öffentlichkeitsebene*. Das Bestreben des Individuums aus der Abhängigkeit von der ersten Öffentlichkeit zumindest teilweise zu entfliehen hat ihren Ursprung in der Alltagskultur des Posttotalitarismus vor dessen Hintergrund sich ähnliche Intentionen in der avantgardistischen Kunst entwickelt haben. Die ungarische Neo-Avantgarde konnte seine Grenzen und versuchte diese mit zur Verfügung stehenden Mitteln kreativ auszuweiten.

Nachdem eine zentrale Ebene der zweiten Öffentlichkeit, die des sozialistischen Alltages, sollen nun im Folgenden drei weitere Bereiche untersucht werden: erstens aus einer allgemeinen theoretischen Perspektive; zweitens ausgehend von den Schriften der intellektuellen Opposition Ostmitteleuropas; und drittens aus dem Blickwinkel der Nachkriegsavantgarde der Region. Alle drei Varianten von der zweiten Öffentlichkeit gehen auf die vorhin schon oft angesprochene Abhängigkeitsverhältnisse ein welche den freien „flow“ von Kommunikation und Handlung beschränken darüber hinaus oft unmöglich machen. Es ist interessant zu sehen wie etwa die Dissidenten auf ihre eigene (aussichtslose) Situation in ihren Arbeiten reagieren und wo sie Berührungspunkte mit ästhetischer Resonanz aufweisen. Trotz der Trennung dieser Kategorien von Parallelkultur, ihren Untersuchungsebenen entsteht aus diesen definitorischen Annäherungen ein *flexibler diskursiver Terminus von zweiter Öffentlichkeit*. Diese Bezeichnung sollte den wechselnden sowie widersprüchlichen Perioden und spatialen Konditionen in der Kádár-Ära standhalten. Die Aufgabe der Unterkapitel ist vor allem, die verschiedenen Facetten von zweiter Öffentlichkeit zu lokalisieren, diese in ihren Kontext einzufügen und kritisch zu durchleuchten. Das hauptsächliche Vorhaben der Untersuchung besteht darin eine bisher nicht stattgefundene systematische Differenzierung des Phänomens zweiter Öffentlichkeit aufzuzeigen, so dass es sich als methodisches und theoretisches Raster für die Erschließung der avantgardistischen Kunst in Mittel- und Osteuropa eignet. Der entstehende Theorierahmen (zweite Öffentlichkeit) soll beweisen, dass er ein adäquates Metanarrativ/Analysemodell für das historiographische Erschließen der experimentellen Kunstszene im posttotalitären Ungarn darstellt.

---

<sup>201</sup> Vgl. Haraszti, Miklós. *Darabbér*. Budapest: „Magyar Október“ Szabadsajtó, 1985. S.107f.

## IV.1. Die zweite Öffentlichkeit. Eine Begriffsfindung

Am Anfang von *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* (1972) legen Oskar Negt und Alexander Kluge fest, dass sie Öffentlichkeit als „[...] eine[] Kumulation von Erscheinungen [verstehen], die ganz verschiedene Wesenseigenschaften und Ursprünge haben. Eine einheitliche Substanz hat Öffentlichkeit überhaupt nicht.“<sup>202</sup> Die Autoren weisen darauf hin, dass die komplexe Struktur von Öffentlichkeit sich aus ihrer pluralen Natur<sup>203</sup> ergibt. Wie etwa bei Habermas oder Adorno, überschneidet sich bei Negt und Kluge Öffentlichkeit mit der Sphäre des Sozialen und sie sei die essentielle Grundlage für eine funktionierende (Zivil)Gesellschaft – der „[...] wirkliche[] Ausdruck eines fundamentalen gesellschaftlichen Bedürfnisses.“<sup>204</sup> Im zitierten Werk wird das Konzept bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit einander gegenübergestellt. Mit der Kenntnis, dass Kluge und Negt der Generation der 1968er angehören zumal sich explizit gegen den Habermasschen Öffentlichkeitsdiskurs wandten, neigt man dazu bürgerliche Öffentlichkeit mit der diktatorischen Öffentlichkeit gleichzusetzen und proletarische Öffentlichkeit mit dem Konzept der zweiten Öffentlichkeit. Eine fließende Analogie zur im real existierenden Sozialismus vorherrschenden ersten und zweiten Öffentlichkeit zu ziehen wäre dennoch problematisch, weil ja die von den Autoren kritisierte Ausgangssituation (nämlich die bürgerliche Öffentlichkeit) ihren Ursprung in einer liberal-kapitalistischen Gesellschaftsordnung hat. Eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem Einflussbereich und dem Wirkungsmechanismus der utopischen Vorstellung proletarischer Öffentlichkeit und der zweiten Öffentlichkeit scheint jedoch gegeben zu sein. Negt und Kluge schreiben: „Gegen Produktion der Scheinöffentlichkeit helfen nur Gegenprodukte einer proletarischen Öffentlichkeit: Idee gegen Idee, Produkt gegen Produkt, Produktionszusammenhang gegen Produktionszusammenhang.“<sup>205</sup> Wobei die zweite Öffentlichkeit mit seinen kulturellen und ästhetischen Produkten *parallel* zur diktatorischen Öffentlichkeit im Spätsozialismus existierte und dessen Rigidität *auflockerte*, ist die proletarische Öffentlichkeit ein idealer Masterplan, der sein bürgerliches Adäquat ersetzen sollte:

Damit proletarische Öffentlichkeit – oder Gegenöffentlichkeit als Vorform von proletarischer Öffentlichkeit – entstehen kann, müssen drei Faktoren zusammenwirken: das Interesse der Produzentenklasse muß [sic!] treibende Kraft sein; eine Verkehrsform muß [sic!] herstellbar sein, die die besonderen Interessen der Produktionsbereiche und das Ganze der Gesellschaft aufeinander bezieht; schließlich dürfen die von der zerfallenden bürgerlichen Öffentlichkeit während des Entstehungsprozesses der proletarischen Öffentlichkeit ausgehenden hemmenden und zerstörenden Einflüsse nicht übermächtig sein. Die proletarische Öffentlichkeit ist in all diesen Punkten nichts anderes als die Form der Entfaltung des proletarischen Interesses.<sup>206</sup>

---

<sup>202</sup> Negt, Oskar/Alexander Kluge. *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972. S.35

<sup>203</sup> Vgl. Ebda. S.15

<sup>204</sup> Vgl. Ebda. S.18

<sup>205</sup> Ebda. S.143

<sup>206</sup> Ebda. S.162f.

In der Vorstellung von Negt und Kluge können proletarische und bürgerliche Öffentlichkeit nicht nebeneinander existieren (ein Argument gegen die Vorstellung einer Parallelkultur), denn das eine würde (bzw. sollte) das andere auslöschen: „Zwar können verschiedene Kristallisationszentren mit proletarischem Ausdrucksvermögen entsprechenden bürgerlichen Zentren ein und derselben Gesellschaft gegenüberstehen; aber an den Nahtstellen kollidieren sie – wo sie zusammentreffen, erweist sich ihre Wechselbeziehung als unreal.“<sup>207</sup> Auch deswegen (und weil es einen anderen historischen Sachverhalt untersucht) kann der theoretische Rahmen von *Öffentlichkeit und Erfahrung* nicht eins zu eins auf die komplexe Verschränkung erster und zweiter Öffentlichkeit angewendet werden. Denn die zweite Öffentlichkeit in der Kádár-Ära war kein revolutionärer Wille zur Veränderung in der die Parallelkultur die diktatorische Öffentlichkeit hätte ablösen sollen, sondern ein Versuch in der gegebenen Situation einigermaßen unabhängige Räume der Kommunikation und Handlung zu schaffen. Trotz der grundlegend verschiedenen Ausgangssituation von Negt und Kluge sind ihre Gedanken zum Teil inspirierend um den Underground in ihrer *direkten und indirekten Oppositionshaltung gegenüber einer hierarchischen Ordnung* besser beschreiben zu können.

Wie es sich am Beispiel von Negts und Kluges proletarischer Öffentlichkeit gezeigt hat, ist es äußerst wichtig die mit der zweiten Öffentlichkeit verwandten Termini in ihrem Entstehungskontext darzustellen und auf Applikabilität für das östliche Europa zu überprüfen. Generell interessiert mich in diesem Unterkapitel welche mit der zweiten Öffentlichkeit verwandten Begriffe bereits, auf die Sozialismen des Kalten Krieges nicht unmittelbar bezugnehmend, eingeführt worden sind und ob sie für den Untersuchungsgegenstand eine Relevanz haben. Diese Zwischenstation erachte ich als einen kritischen Katalog der Bezeichnungen.

Als Synonym für zweite Öffentlichkeit wird Gegenöffentlichkeit häufig verwendet. Eine einflussreiche Theorie zum Phänomen entwirft Michael Warner in „Publics and Counterpublics“ (2002), wobei der dem Begriff als Vorlage dienender Terminus der Gegenkultur das erste Mal in Theodore Roszaks *The Making of Counterculture* (1969) auftaucht.<sup>208</sup> Eine Gegenüberstellung von zwei Öffentlichkeitsmodellen scheint in der Theorie ein üblicher Vorgang zu sein über die Konstellationen der „public sphere“ nachzudenken. So steht Warner zufolge Gegenöffentlichkeit, ebenfalls in der Mehrzahl, in einer konfliktuellen Beziehung zur dominierenden Öffentlichkeit: „They [countercultures – K. Cs-V.] are structured by different dispositions or protocols from those that obtain elsewhere in the culture, making different assumptions about what

---

<sup>207</sup> Ebd. S.70f.

<sup>208</sup> „[...] commentators have taken that hedonism as evidence that the youth movements of the era represented a clean break with cold war society. For those on the right, the drug use and open sexuality of long-haired youths marked a deep challenge to mainstream America. [...] For many on the counterculture seemed to threaten the end of traditional political struggle. To former members of the New Left such as Todd Gitlin, hippies were a seductive force, tempting the leaders of the antiwar movement to abandon their organizing for the theatrical politics of the Yippies. Historians who have followed his lead have pointed to the ways in which the counterculture opened the doors of the youth movement to the to the complex delights of consumer culture. To other, such as Herbert Marcuse and a subsequent generation of cultural theorists, the hippies' hedonism marked the birth of a new, performative sensibility with which to challenge the social and emotional rigidities of mainstream culture.“ Turner. *From Counterculture to Cyberculture*. S.32

can be said or what goes without saying.“<sup>209</sup> Der Schwerpunkt liegt hierbei auf der Differenz der Sprache, Meinung, Handlung und dem Ausdruck, die Gegenöffentlichkeit und Öffentlichkeit voneinander trennen. Die Kommunikation von/in Gegenöffentlichkeiten eröffnet nach Sandra D’Ursos Lesart des Warnerschen Konzepts eine demokratische Alternative zur dominierenden Öffentlichkeit,<sup>210</sup> eine Möglichkeit sich vom Abhängigkeitsverhältnis loszulösen. Aus den Ausführungen von Warner wird klar, dass „counterpublics“ marginalisierte, stigmatisierte soziale Gruppierungen sind (wie bspw. Homosexuelle; Afroamerikaner, queere Personen), die ihrer untergeordneten gesellschaftlichen Stellung bewusst sowie davon geprägt sind. Es scheint, dass Warner eher die Ohnmacht von „counterpublics“ betont und ihnen nur bedingt ein soziales, politisches Mobilisierungspotenzial zuspricht.<sup>211</sup> Genau dies kritisiert zudem die Theaterwissenschaftlerin Janelle Reinelt, denn dieser Gedanke des „Voluntarismus“ basiert auf der Vermutung, dass eine emanzipierte Teilnahme in den sozialen Gruppen gegeben ist und Individuen in der Gegenöffentlichkeit selbstbestimmend interagieren können.<sup>212</sup> Warners soziologisch-anthropologische Ansatz entstammt seinem Kontext als Menschenrechtsaktivist und zieht nur eine Trennungslinie zwischen unter- und übergeordneten Öffentlichkeiten. Interessant ist allerdings seine Unterscheidung der sozialen Publizitäten durch kommunikativen Ausdrucksformen. Die *Differenz*, wie bei Yurchak, ist für die Identifikation von Subkulturen im ehemaligen Ostblock von Bedeutung.

In „Publics and Counterpublics“ wird thematisiert wie die erwähnte Differenz seitens der Gegenöffentlichkeit ästhetisch debattiert wird. Christopher Balme meint in diesem Zusammenhang eine Bedeutung von Gegenöffentlichkeiten für die Theaterwissenschaft erkannt zu haben. Michael Warner argumentiert, dass sich Öffentlichkeit nicht nur auf eine – wie Balme schreibt – rational-kritische Weise konstituiert, sondern es Gegenöffentlichkeiten gibt, die sich mit poetischer Ausdruckskraft der Sprache auf die Herstellung von Öffentlichkeit auswirken („A public is poetic world making.“<sup>213</sup>). Balme meint, dass man hier neben der Sprache die körperliche Interaktion bzw. Artikulation der Position von sozialen Gruppen („performative dimension of public discourse“<sup>214</sup>) nicht vernachlässigen darf.<sup>215</sup> Die kreative Schaffung einer alternativen, unabhängigen öffentlichen Sphäre ist Ziel und Zweck der zweiten Öffentlichkeit.

Verwandt mit der Bezeichnung der Gegenöffentlichkeit ist die der Gegenkultur, die ab dem Erscheinen von Roszaks *The Making of Counterculture* in intellektuellen Kreisen jenseits des Eisernen Vorhangs häufig thematisiert wurde. Die feinen Differenzen zwischen den kulturellen Öffentlichkeitsvarianten wurden bei der Tagung zur Kultur der Siebziger angesprochen, die vom 10. bis 12. April 1980 im *Fiatal Művészek Klubja*

---

<sup>209</sup> Warner, Michael. „Publics and Counterpublics (abbreviated version).“ *Quarterly Journal of Speech*. Jahrgang 88. Nr. 4. November 2002. S. 413-425, hier S.423

<sup>210</sup> Vgl. D’Urso, Sandra. „On the Theology of Romeo Castellucci’s Theatre and Politics of the ‘Occupation’ of His Stage.“ *Theatre Research International*. Jahrgang 38. Nr. 1. März 2013. S. 34-46, hier S.37

<sup>211</sup> Vgl. Warner. „Publics and Counterpublics.“ *Quarterly Journal of Speech*. S.424

<sup>212</sup> Vgl. D’Urso. „On the Theology of Romeo Castellucci’s Theatre.“ *Theatre Research International* S.37

<sup>213</sup> Warner. „Publics and Counterpublics.“ *Quarterly Journal of Speech*. S.422

<sup>214</sup> Ebd.

<sup>215</sup> Vgl. Balme. *The Theatrical Public Sphere*. S.8f.

(*Klub Junger Künstler*) stattfand. Anna Wessely stellte Gegenkultur der Subkultur entgegen. Sie beschrieb präzise, dass Gegenkultur bzw. gegenkulturelle Bewegungen die Produkte radikaler Verneinung und des Erneuerungsbedürfnisses sind. Damit sie erfolgreich sind, ist es nicht ausreichend neue Lebensführungsmodelle zu entwerfen, sie müssen das politische Institutssystem ebenfalls umformen. Ihre Strategie unterscheidet sich grundlegend von der der Subkultur.

Subkulturen begnügen sich Wessely zufolge mit der Umdeutung, Ausschließung oder Enteignung von Elementen der Hegemoniekultur. Im Gegensatz dazu entgegen Gegenkulturen die Hegemoniekultur mit einer neuen, totalen Hegemonieidee, dafür verwenden sie oft Merkmale der einen oder anderen Subkultur. Wessely wies darauf hin, dass die *Trennung von Subkulturen* immer nur *partiell* sein kann – die *offizielle Kultur*, aber auch die Massenkultur *integriert* oder *neutralisiert* die *Abgrenzung akzentuierenden Bestandteile*. *Gegenkulturen* kann man aber *nicht integrieren*. Wenn dies doch geschehen würde, vermindert sich ihr kritisches Potenzial zu einer folkloristischen Dekoration.<sup>216</sup>

Anna Wesselys Ausführungen zeigen, dass Gegenkultur oder *Gegenöffentlichkeit* deutlich *radikaler* ist und *keinen Kompromiss* kennt, wenn es sich um einen Dialog mit der offiziellen Sphäre handelt. Genau wie bei Negts und Kluges Konzept der proletarischen Öffentlichkeit würde die Zusammenführung der zweiten mit der ersten Öffentlichkeit zum Auslösen des *ständigen Kontrahenten* führen. Aus diesem Grund wird im weiteren Verlauf der Arbeit der Terminus der zweiten Öffentlichkeit bevorzugt gemeinsam mit den verwandten Begriffen etwa von Parallelkultur, Subkultur und alternativer Öffentlichkeit. Da die *Grenzen* von Subkultur *verschwommen* waren, sie einen *kritischen Charakter* aufweist und *parallel* zur ersten Öffentlichkeit existiert darüber hinaus oft auf sie *einwirkt* und ihre marginale Stellung auf vielerlei Art *kommentiert*. Wegen diesen Eigenschaften und dadurch dass Subkultur mit der ersten Öffentlichkeit *kommuniziert* ist sie unserem Verständnis von zweiter Öffentlichkeit am nächsten.

---

<sup>216</sup> Vgl. Veres. *A hetvenes évek kultúrája*. S.195f.

## IV.2. Aspekte der zweiten Öffentlichkeit: „Citizen Intellectuals and Philosopher Kings“<sup>217</sup>

Jüngst etablierte sich eine kunsthistorische Analyse­methode die kulturellen und sozialen Erscheinungen des geopolitischen Raums von Ost-, Mittel- und Südosteuropa mit Theorien zu erklären, die ihren Ursprung in diesem Kontext haben. Eine der bekanntesten Verfechter\_innen dieser Herangehensweise ist Klara Kemp-Welch, die in ihrem Buch *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956-1989* (2014) sich auf Werke von Intellektuellen wie György Konrád oder Václav Havel stützt. Inspiriert von ihrem Zugang möchte ich in diesem Kapitel ein theoretisches Fundament festlegen, die sich mit dem Schaffen solcher vorwiegend ungarischer Intellektuellen beschäftigt welche sich dem Phänomen von Parallelkultur widmen. Obwohl die angeführten Philosophen wie Schriftsteller auf ihre eigene politisch-intellektuelle Umgebung reagierten und Erklärungen, zukünftige Perspektiven zu eröffnen bestrebten, enthalten ihre Schriften Aussagen über die zweite Öffentlichkeit die eine allgemeine Gültigkeit für posttotalitäre Subkulturen jeglicher Art besitzen.

Václav Havels Auseinandersetzungen weiteten sich explizit auf eine Beschreibung der Parallelkultur aus. In seinem Essay „Sechs Bemerkungen zur Kultur“ (1984) teilt er die Kultur in zwei Bereiche ein: „offiziell“ und „parallel“. Für ihn stellte Parallelkultur ein kulturelles Segment dar, das die Nutzung der vom Staat kontrollierten Medien/Kanäle verweigerte. Havel hob die Verschiedenheit der Akteure von Parallelkulturen hervor, die mit ihrem Kontaktpublikum durch begrenzte Kommunikationsmöglichkeiten verbunden waren. Für den Schriftsteller war es wichtig darauf einzugehen, dass Parallelkultur(en) ohne eine einheitliche, gemeinsame Ideologie und Ästhetik auskommen. Dieser Ansatz unterstreicht unsere These, dass die zweite Öffentlichkeit nur in ihrer Diversität, auf verschiedenen Ebenen eruiert werden kann. Havel war darüber hinaus bemüht, einige Stereotypen zwischen der offiziellen und alternativen Kultur aufzuheben. Ihm zufolge wurde Parallelkultur in ihrer Funktion bzw. in ihrem Inhalt sehr oft überbewertet und wenig kritisiert, weil sie sich mit ihrer angeblich authentischen Positionierung von unzensurierter Kreativität gegen die Künstlichkeit der ideologisch produzierten Kultur richtete.<sup>218</sup> Havel wollte durch diese Feststellungen die Parallelkultur und ihr Kunst *von einer positiven Exotisierung bewahren* und plädierte für einen *kritischen, distanzierten Umgang* mit jedem geistigen, sozialen und kulturellen Produkt, das der alternativen Kultur entstammt. Auf diesen grundlegenden, sehr oft aber vernachlässigten Aspekt wird im Laufe der Arbeit, z.B. bei der Behandlung der IPARTERV-Generation, immer wieder hingewiesen.

---

<sup>217</sup> Dem Titel von Falk, Barbara J. *The Dilemmas of Dissidence in East-Central Europe. Citizen Intellectuals and Philosopher Kings*. Budapest/New York: Central European University Press, 2003. entnommen.

<sup>218</sup> Vgl. Morganová, Pavlína. *Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*. Prague: Karolinum Press, 2014. S.27; und im Original: Havel, Václav. „Six Notes on Culture.“ *A Besieged Culture. Czechoslovakia Ten Years after Helsinki*. Hg. A. Heneka/Frantisek Janouch/Vilém Precan/Jan Vladislav. Budapest/Wien: The Charta 77 Foundation/International Helsinki Federation for Human Rights, 1985. S. 129-141.

Den Begriff zweiter Öffentlichkeit haben im Kádárschen Ungarn höchstwahrscheinlich diejenigen ungarische Intellektuelle in Umlauf gebracht, die mit Ideen von u.a. des politischen Aktivisten Valcáv Benda und den des „Ideologen“ der Band *The Plastic People of the Universe* Ivan M. Jirous vertraut waren.<sup>219</sup> Jirous' Theorie der *zweiten Kultur* ist auf den ersten Blick weniger eine Beschreibung der historischen Situation des ostmitteleuropäischen Underground, als ein Aktionsplan für die Zukunft. Er schreibt: „The goal of our underground is to create a second culture, a culture completely independent from all official communication media and conventional hierarchy of value judgements put out by the establishment.“<sup>220</sup> Obwohl den Akteuren der zweiten Öffentlichkeit es nicht gelungen ist sich vollkommen von den Kontrollmechanismen des Staates loszulösen (fraglich ist es in gewissen Fällen ob sie diesen Anspruch überhaupt hatten), gingen ihre Aktivitäten in eine Richtung die von Jirous beschrieben wurde. Jirous ging es u.a. darum das Abhängigkeitsverhältnis zwischen erster und zweiter Kultur aufzulösen. Autonomie, Selbstorganisation und eine fürsorgliche Gemeinschaft waren Schlüsselfaktoren für Jirous' Konzeption – obwohl sie in der zweiten Öffentlichkeit nicht immer (mangelfrei) umgesetzt worden sind.

Die Idee der zweiten Kultur war Václav Bendas Vorstellung der *parallel polis* äußerst ähnlich. Barbara J. Falk fasste die Gedanken von Benda folgendermaßen zusammen: die parallel Polis „[...] was both refuge from „violence“ of the party-state, as well as a crucible of non-violent resistance, where values of pluralism and tolerance – often in the guise of a Bohemian, countercultural lifestyle – were cultivated.“<sup>221</sup> Benda stellte der allumfassenden Homogenisierung der sozialistischen Regime die Heterogenität des Underground gegenüber. Diese theoretische Annäherung an den Begriff der zweiten Öffentlichkeit ist aus zweifacher Hinsicht wichtig: sie hebt einerseits das parallele Dasein der alternativen Kultur hervor, dass sie nicht zwangsläufig gegen das System gerichtet ist und mit einer vereinfachenden, nicht differenzierenden Binarität beschrieben werden kann; und andererseits betont sie, dass die zweite Öffentlichkeit die Funktion erfüllt, all das zu ergänzen, was in der offiziellen Kultur fehlt.<sup>222</sup> Die Texte der tschechischen Theoretiker Benda und Jirous dienten für die Ungarn als Inspirationsquelle für den Entwurf von Diskursen der Parallekkultur die auf die eigene, spezifische Situation in Ungarn verwiesen. Der in diesen Texten angesprochene Pazifismus wird bspw. zeitgleich in Ungarn von György Konrád und dem Soziologen, Philosophen sowie Literaturwissenschaftler Elemér Hankiss weitergetragen.

Für József Havasréti stellt die *Demokratische Opposition* in Ungarn einen offenen Diskussionsraum des *zivilgesellschaftlichen Gedankenguts* dar, im Vergleich zur Neo-Avantgarde die wie ihm zufolge eine Kohorte „subkultureller, antimaterieller Rebellen“ zu deuten ist.<sup>223</sup> Obwohl die Demokratische Opposition und die

---

<sup>219</sup> Vgl. Anmerkung von Klara Kemp-Welch am Vorbereitungsworkshop zum DFG-Netzwerkantrag *Aktionskunst jenseits des Eisernen Vorhangs* (13-14. Juli 2013, Collegium Hungaricum Berlin).

<sup>220</sup> Ivan M. Jirous zitiert nach Kemp-Welch. *Antipolitics in Central European Art*. S.4

<sup>221</sup> Falk, Barbara J. „Reflections on the Revolutions in Europe. Lessons for the Middle East and the Arab Spring.“ *Samizdat, Tamizdat, and Beyond. Transnational Media During and After Socialism*. Hg. Friederike Kind-Kovács/Jessie Labov. New York/Oxford: berghahn, 2013. S. 281-315, hier S.285

<sup>222</sup> Vgl. Lovejoy, Alice. „„Video Knows No Borders““. *Samizdat Television and the Unofficial Public Sphere in ‚Normalized‘ Czechoslovakia*.“ Ebd. S. 206-217, hier S.211

<sup>223</sup> Vgl. Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.91

experimentelle Kunstszene in Ungarn grundsätzlich andere Ziele verfolgte, deutet Jiří Ševčík auf eine vereinende Kraft innerhalb des osteuropäischen Underground hin. Alle Gruppen, so die idealisierende Betrachtung Ševčíks, die sich diesem Untergrund verbunden fühlten, haben dieses Umfeld der (erzwungenen) Freiheit ohne jegliche Ausgrenzung mit einander geteilt.<sup>224</sup> In gewissen Fällen mag dies zutreffend gewesen sein und es gab durchaus Durchgänge zwischen den Ebenen der zweiten Öffentlichkeiten, wenn man sich hingegen an Havel orientiert so wird es klar, dass Ausgrenzungsmechanismen fernerhin die Parallelkultur betroffen haben. Ševčíks Hinweis hat vielmehr darauf abgezielt, dass der *Underground als Kommunikations- und Handlungskorridor* zwischen den verschiedenen Gruppierungen und Gemeinschaften der „zweiten Öffentlichkeit“ diene. Dies ist ein Grund, weshalb zahlreiche Persönlichkeiten des intellektuellen und künstlerischen Lebens in „Transversale“ durch sämtliche Bereiche der alternativen Kultur wanderten – zumal ein wirklicher Zusammenhalt, im Falle Ungarns zumindest, nur in wenigen Fällen gegeben war. Es ist wegen den Berührungspunkten zwischen den zweiten Öffentlichkeiten interessant zu sehen, wie sie ihre Abhängigkeit von den Machtstrukturen der ersten Öffentlichkeit wahrgenommen haben und mit dieser umgegangen sind. In diesem Teil der Arbeit beschäftigt mich die Rekonzeptualisierung des politischen Machtverständnisses, wie sie die ungarische Kunsthistorikerin und Kuratorin Edit András formuliert hat:

In our part of the world the notion of power still tended to refer to the currently governing political power. While later on all over the world the analysis of mechanisms of power was being extended to all kinds of everyday power relations – the private sphere included – the questions of dominance, the issues of sub- and superordination and to the revelation and discussion of the mental and psychological modes of adjustment related to these, we still continued to interpret the concept of politics as being equivalent to nothing but high politics, to the mechanism of governmental political power and to reflections thereon.<sup>225</sup>

Dadurch, dass sie eine präzisere Differenzierung von Öffentlichkeiten im spätsozialistischen Regime Ungarns offenlegt und diskutiert, sprengt die Dissertation das Verständnis von der Hegemonie traditioneller Politik und eröffnet neue diskursive Dimensionen politischen Denkens, Kommunizierens bzw. Handelns<sup>226</sup>. Dissidenten die einer intellektuellen Tätigkeit nachgingen haben diese politische Form von zweiter Öffentlichkeit wesentlich geprägt und leisteten einen reichen Beitrag für die Erschließung deren Dimension. Das Interesse liegt dort „[...] wo die offizielle Ordnung der Öffentlichkeit durchbrochen werden konnte, wo autonome Räume entstanden oder verteidigt wurden, welcher Mittel sich die Opposition bediente, um sich Gehör

---

<sup>224</sup> Vgl. Jiří Ševčík zitiert nach Sasvári, Edit. „A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere.“ *Törvénytelen avantgárd*. S.25

<sup>225</sup> Edit András zitiert nach Pejić, Bojana. „The dialectics of normality.“ *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*. Hg. Bojana Pejić/David Elliot. Stockholm: Moderna Museet, 1999. S. 16-28, hier S.27.

<sup>226</sup> 1983 (also noch Jahre vor der Wende) merkt Ágot Kun an, dass die Aktivität der ungarischen Opposition sich auf ein Gestensystem beschränkt und tatsächlich Handlung ausblendet. Er vergleicht die demokratische Opposition mit Subkulturen, die ebenfalls informell und extrem plastisch sind. Vgl. Kun, Ágot. „Szubkultúra vagy politikai ellenzék?“ *Beszélő*. Nr. 7. April 1983. S. 62-65, hier S.64f.

zu verschaffen.<sup>227</sup> Die intellektuelle und politische Gegenkultur existierte in Ungarn spätestens ab der zweiten Hälfte der siebziger Jahre und suchte sich eigene Wege und Medien der Selbstverwirklichung, die sie vom autoritären Regime abgrenzte bzw. ständig auf die „Delegitimierung kommunistischer Herrschaft“ verwies.<sup>228</sup> Vor diesem Hintergrund sollen nun diverse theoretische Kommentare zur zweiten Öffentlichkeit im Detail behandelt werden.

Zu einer frühen Generation von Intellektuellen gehörte der Soziologe und Politiker András Hegedűs, der in den Umbruchsjahren 1955-1956 der Ministerpräsident der Volksrepublik Ungarn war. Er wurde damals von zwei Seiten kompromittiert, einerseits weil er einerseits den Einzug der sowjetischen Truppen nach Ungarn genehmigte, andererseits weil er die Macht an Imre Nagy weitergab. Nachdem Hegedűs seinen politischen Einfluss verloren hat widmete er sich der soziologischen Tätigkeit. Er blieb weiterhin den Idealen des Sozialismus verbundene und gehörte er zu einer Gruppe von kritischen Soziologen [*kritikai szociológia*] in den Sechzigern die sich für die Untersuchung von wirklichen sozialen Gegebenheiten interessierten<sup>229</sup>. Begriffe wie „sozialistische Demokratie“, „demokratischer Kommunismus“ und „sozialistischer Antikommunismus“ entstammen Hegedűs' Vokabular woran man merkt, dass er anstatt der kompletten Dekonstruktion der kommunistischen Regime sich für den Reformgedanken einsetzte. Im Magazin *Profil* wurde Hegedűs' demokratischer Kommunismus als ein sozialer Rahmen erklärt, wo „[...] unabhängige Interessengemeinschaften gemeinsam mit der sozialistischen Ordnung existieren.“<sup>230</sup> In der Sichtweise von Hegedűs ist ein Perspektivenwechsel auf die gesellschaftliche Ebene erkennbar. Er meinte, dass nur staatsunabhängige Kräfte gegen die zunehmende Wucherung der Bürokratie ankämpfen können.<sup>231</sup> Hegedűs näherte sich dieser Problematik aus einer Perspektive, die auf die bereits mehrfach geschilderte Beziehung von erster und zweiter Öffentlichkeit hinweist: sowohl auf die Inselförmigkeit bzw. Pluralität der letzteren, als auch auf deren parallele Natur. Hegedűs beschrieb die ideale Situation von Bewegungen und ihren Mitgliedern, die die Macht nicht an sich reißen wollen, doch eine Vielzahl von nicht erschöpften (theoretischen) Potenzialen in sich tragen.<sup>232</sup> In seinen Ausführungen bezog Hegedűs sich auf die Entfesselung der privaten Sphäre, auf die Möglichkeit diese in die

---

<sup>227</sup> Behrends. „Repräsentation und Mobilisierung“. *Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts*. S.230.

<sup>228</sup> Vgl. Ebda. S.240

<sup>229</sup> Vgl. Vázsonyi, Dániel. „Neomarxista ellenzékiek társadalomfilozófiai nézetei a ‚hosszú hatvanas években‘ (1963-1974)“ *Történelem*. o. Jg. o.Nr. o. J. S. 32-56, hier S.38

<sup>230</sup> „Történelmi kompromisszum Kelet-Európában. E. Stackl és M. Siegert interjúja. (Osteuropas „historischer Kompromiss“. *Profil*. 30. September 1980) Hegedűs, András. *Lehetséges-e történelmi kompromisszum Kelet-Európában? Tanulmányok, interjúk. Alternatív könyvek*. Band 1. Budapest, 1981. S.244

<sup>231</sup> Vgl. „Demokrácia és szocializmus Keleten és Nyugaton. Nyílt levél a Bertrand Russel Békealapítványhoz. (also published in: *Democracy and Socialism, East and West*. Ken Coates and Fred Sinletou (Eds.). *The Just Society*. Spokesman, Nottingham, 1977. p.182-183.)“ Ebda. S.135f.

<sup>232</sup> Vgl. „Demokrácia és szocializmus Keleten és Nyugaton.“ *Lehetséges-e történelmi kompromisszum Kelet-Európában?* S.139f.

öffentliche Sphäre hinzu zu öffnen.<sup>233</sup> Die Artikulation eigener Gedanken hätte in anderen Foren ebenfalls möglich gewesen. In einem Interview von Károly Pfeiffer hob Hegedűs hervor, dass er nicht an der verändernden Kraft der politischen Opposition glaubt, sondern an der von *gesellschaftlichen Autonomien*. Die pluralistische Struktur war für ihn Ausgangspunkt für die Konzeptualisierung einer neuen Gesellschaftsordnung, diese sollte hingegen nicht die Form eines Mehrparteiensystems annehmen. Hegedűs schrieb: „Ich erforsche nicht die Möglichkeit der osteuropäischen Einführung der bürgerlichen Demokratie, sondern ich arbeite am Modell einer authentischen sozialistisch-demokratischen Alternative zur bürgerlichen Demokratie.“<sup>234</sup> In einer deutschen Radiosendung aus dem Jahre 1980 hat er den Begriff des sozialistischen Antibürokratismus eingeführt:

Meine Position ist die eines sozialistischen Antibürokratismus. Ich beziehe mich auf die äußeren Veränderungen der Machtstruktur im Rahmen gesellschaftlicher Bewegungen, welche die bürokratische Machtstruktur kontrollieren könnten. Meine Zielvorstellung ist nicht die eines statischen Zustandes, sondern die eines ständigen Kampfes für mehr Kontrollen von unten. (...) Ich befürworte also einen sehr radikalen Wandel, aber keinen Sturz!<sup>235</sup>

Im Interview beschrieb Hegedűs nicht die gegebene Lage (Koexistenz von erster und zweiter Öffentlichkeit), sondern versuchte, Lösungsversuche für die Zukunft zu bieten. Obwohl die Existenz und Aktivität von Subkulturen im sozialistischen Regime zur Sabotage des Bürokratismus beigetragen haben, blieb dieser Prozess klandestin und wurde nicht auf die Gänge des Sozialen sowie Politischen praktisch ausgeweitet. Der Bottom-Up-Gedanke tauchte im Zusammenhang einer neuen sozialen und öffentlichen Logik nicht das erste Mal auf, nun war er aber in das Modell der Institutionalisierung einer neuen sozialistischen Gesellschaftsordnung eingebunden. Sobald eine Institutionalisierung von den pluralistischen, subkulturellen Gruppierungen/Interessen sich durchsetzt, ist die Diskussion über das Phänomen der zweiten Öffentlichkeit obsolet. Ein bedeutendes *Charakteristikum von Parallelkultur ist ihre fragmentarische, offene Form, die durch Institutionalisierung einen großen Verlust erleiden bzw. sich komplett auflösen würde*. Hegedűs schlug eine Richtung vor die in kleinen Zügen in den Praxen des politischen (und ästhetischen) Underground bereits Gang und Gäbe waren zugleich sich dem Norm-Werden widersetzen.

Elemér Hankiss gehörte der Generation von Hegedűs an, war in den Konflikt von 1956 involviert und beschäftigte sich ab den siebziger Jahren mit der ungarischen Alltagskultur in der Gegenüberstellung mit der Hochkultur. Ähnlich wie Hegedűs beschäftigte sich Hankiss sowohl mit dem Hier und Jetzt von Kultur und Publizität als auch mit ihrer Zukunft, mit einem sehr engen Bezug zu öffentlichkeitskonstituierenden Instanzen. Seine Werke sind zentral um ein breites Spektrum der Alltagsöffentlichkeit im Kádárschen Ungarn sich vorstellen zu können.

---

<sup>233</sup> Vgl. Ebda. S.136 und „Beszélgetés a Kelet-Európai ellenzékről. Inge Cyrus és Klaus Reinhardt interjúja. („Ich will nie wieder KP-Mitglied sein.“ *Der Spiegel*, 25. August 1980).“ Ebda. S.224

<sup>234</sup> „Pfeiffer Károly interjúja.“ S.24f. Quelle: HU OSA 361-0-13, Box 2. Open Society Archive.

<sup>235</sup> „Sozialistischer Antibürokratismus. Ein Gespräch mit dem ungarischen Soziologen András Hegedűs. Sven Papcke.“ 1980. Manuskript. Quelle: HU OSA 361-0-13, Box 3. Open Society Archive.

Nahezu wie Haraszti interessierte sich zudem Hankiss für alternative Handlungsstrategien der alltäglichen Produktion und prägte seine Variante des *fusi* mit dem Konzept der *zweiten Wirtschaft* welches seines Erachtens seit den sechziger Jahren existierte. Obwohl ich einen klaren Zusammenhang zwischen ökonomischen Produktionsmechanismen und dem Schaffen von Öffentlichkeit sehe brachte Hankiss die zweite Öffentlichkeit nicht mit der zweiten Wirtschaft zusammen und assoziierte vorige eindeutig mit illegalen und halblegalen Undergroundprintmedien. Damit hing für ihn Parallelkultur in erster Linie mit einer unabhängigen Wissensproduktion und Kommunikation zusammen.

Bezugnehmend auf die westlichen alternativen Kulturen stellte Hankiss 1988 fest, dass man in Ungarn ebenfalls erkannt hat, dass *gesellschaftliche Systeme nicht homogen, monolithisch, sondern von Gegensätzen, auseinanderklaffenden sozio-kulturell Spalten* gekennzeichnet sind. Diese Gegensätze und sozialen Reibungspunkte manifestieren sich in Phänomenen wie „zweite Wirtschaft“, „zweite Kultur“ sowie „zweites Gesellschaftsbewusstsein“. <sup>236</sup> Die „*second society*“ des ungarischen Theoretikers wird von der Kunsthistorikerin Juliane Debeusscher folgendermaßen gedeutet: „[...] a dimension of social existence distinct from the sphere of officially recognised activities, which embraced parallel economies, oppositional politics and subcultural or alternative artistic trends, and had its proper – second – public sphere.“<sup>237</sup> In diesem Verständnis ist die zweite Gesellschaft das Forum der zweiten Öffentlichkeit und beinhaltete sowohl wirtschaftliche, als auch politische und künstlerische Abweichungsstrategien vom dominanten öffentlichen Diskurs – diese Deutung würde meine Einschätzung bestätigen.

Hankiss verwies darauf, dass sich die Parallelkultur wahrscheinlich *nie* zu einer *dynamischen, lebensfähigen Alternative* transformieren wird. Erneut stößt man also auf die Grenzen der Institutionalisierung von zweiter Öffentlichkeit. Wie wir in der Zwischenzeit festgestellt haben, ist eines von Hankiss' Prophezeiungen bezüglich der Beziehungstransformation von erster und zweiter Öffentlichkeit tatsächlich Realität geworden: er meinte einst, dass es höchstwahrscheinlich sei, dass wenn die Demokratisierung der ersten Gesellschaft erfolgreich sein wird, wird die zweite von ihr einverleibt.<sup>238</sup> Mit einer rückblickenden Nostalgie und der Enttäuschung im demokratischen Versprechen von 1989/1990 äußerte Hankiss sich 2012 zur zweiten Wirtschaft folgendermaßen:

In der zweiten Wirtschaft eröffnete sich das doch breite, dennoch eingeschränkte Gebiet des autonomen Seins, und obwohl dies nicht mit politischen-öffentlichen Rechten sowie Verantwortungen einherging, begann damit eine weitere große und wichtige Welle der Verbürgerlichung, die Herausbildung des sog. Kádárschen Kleinbürgertums. Zwei-drei Millionen Menschen stiegen aus dem proletarischen Sein in das kleinbürgerliche Sein. [...] Dieses Aufsteigen brachte eine wichtige Betrachtungs- und Benehmenstransformation mit sich. In der zweiten Wirtschaft war der Wirt sein eigener Herr [...] Er musste darüber nachdenken was er produzieren soll, wie er es auf den Markt bringt, welches Risiko er übernehmen soll. All dies hat ihn zu einem

---

<sup>236</sup> Vgl. Hankiss, Elemér. „Interjú Hankiss Elemérrel. East European Reporter, 87.“ *Demokrata. Független Folyóirat*. Nr. 2. 1988. S. 23-25, hier S.23

<sup>237</sup> Debeusscher, Juliane. „Information Crossings: On the Case of Inconnu's ‚The Fighting City‘.“ *Afterall*. Nr. 31. Herbst/Winter 2012. S. 72-83, hier S.78

<sup>238</sup> Vgl. Hankiss. „Interjú Hankiss Elemérrel. East European Reporter, 87.“ *Demokrata*. S.25.

verantwortungsvollen, autonomen Denken bewegt. Das Wiederversinken des Kleinbürgertums in proletarische, halbproletarische Reihen begann leider nach 1989 und setzt sich bis heute fort.<sup>239</sup>

In der Interpretation von Hankiss war die bedeutendste Errungenschaft der zweiten Ökonomie die *limitierte*, aber dennoch *autonome Handlungsmöglichkeit des Individuums*. Obwohl der „Wirt“ Teil des Systems war, schuf er sich seinen eingeschränkten Handlungs- und Kommunikationsraum. In Hankiss' zweiter Wirtschaft wurde die Zufriedenheit mit dem *eigenen* und *selbstbestimmten Produktionsakt*, wie etwa beim *fusi*, groß geschrieben. In diesem zeitlich nicht so weit entfernten aktuellen Statement dominierte einerseits die Feststellung, dass die Sozialgeschichte Ungarns nicht schwarz-weiß dargestellt werden kann. Andererseits steht man der paradoxen Situation gegenüber, dass die Versprechen der Demokratie nicht (komplett) eingelöst wurden, gewisse soziale Konstellationen, wie etwa die bereits thematisierte bescheidene Konsumkultur oder die scheinbare Arbeitslosigkeit, im real existierenden Sozialismus sogar günstiger waren.

Hankiss' Arbeit *Kelet-Európai alternatívák? (Osteuropäische Alternativen?)*, 1989) ist einer der ausdifferenziertesten und detailliertesten Abhandlungen zur zweiten Öffentlichkeit in Ungarn überhaupt. Nicht nur deswegen ist dieses Werk so wichtig, weil Hankiss die Theoriegeschichte des Phänomens mit einem präzisen analytischen Blick nachzeichnet, sondern auch deshalb, weil er verschiedene Ebenen von paralleler Publizität diskutiert. Nach Hankiss begann die Theoretisierung von zweiter Öffentlichkeit Ende der siebziger Jahre<sup>240</sup>: „[...] immer mehr beriefen sich auf Schattengesellschaft (Zsille (1980)), auf die informelle, undurchschaubare und unkontrollierbare Sphäre des Sozialen (Bruszt (1984), (1985)), auf die versteckte Dimension des gesellschaftlichen Seins (Bogár (1983)), auf ein gewisses zweites Ungarn (Forintos (1982)), auf verborgene politische Gruppierungen und Plattformen (Pokol (1980)).“<sup>241</sup> Hankiss merkt noch an, dass man sich nicht nur in Ungarn mit diesem Phänomen auseinandersetzte, sondern auch Intellektuelle aus dem gesamten Raum Ostmitteleuropas (u.a. Benda, Vaculik, Havel, Kundera, Michnik, Kuron) Interesse an dem Diskurs von zweiter Gesellschaft bzw. Öffentlichkeit hatten.<sup>242</sup>

In *Kelet-Európai alternatívák?* teilt Hankiss das Soziale, den obigen Ausführungen entsprechend die Öffentlichkeit, in drei große Gruppen ein: in die „erste“ und „zweite Gesellschaft“, sowie in die „alternative Gesellschaft“. Die erste Gesellschaft ist gekennzeichnet durch *vertikale Organisation, Top-Down-Effekte der Machtkonstitution, Staatseigentum, Zentralisierung*, durch die *Dominanz der Politik, Überideologisierung, Diffusität, Transparenz* und *Legitimität*. Die zweite Gesellschaft ist hingegen eine Sphäre, in der die *vertikalen Organisationsprinzipien nicht funktionieren*, wo aber zwar nur sporadisch und „ängstlich“ gewisse konträre

---

<sup>239</sup> Izsák, Norbert. „Hankiss Elemér egy autonóm polgárság kialakulásáról. ‚Mit kezdhethünk magunkkal?‘.“ *HVG Extra*. 2012. S. 20-21, hier S.21

<sup>240</sup> Anmerkung: So verwundert es nicht, dass auf einer Tagung über die Kultur der siebziger Jahre auch die Theoretisierung des Phänomens der „zweiten Öffentlichkeit“ angesprochen wurden. Dieser Diskurs war Teil der intellektuellen Debatten der Zeit.

<sup>241</sup> Hankiss, Elemér. *Kelet-Európai alternatívák?* Budapest, 1989. Manuskript. HU OSA 361-0-8 Box 7. Quelle: Open Society Archive. S.92

<sup>242</sup> Vgl. Ebda. S.93

Organisationsprinzipien *sich in Gänge setzten*. Schließlich ist es die alternative Gesellschaft, in der sich diese konträren Organisationsprinzipien *vollständig entfalten: horizontale Organisation, Bottom-Up-Effekte der Machtkonstitution, asoziale Besitzformen, Autonomie der Wirtschafts- und Gesellschaftsteilnehmer, Gleichgewicht der Differenzierung und Integrierung*.<sup>243</sup> Hankiss hat dieses Theoriegebilde aus der historisch, politisch, sozial und kulturell bedingten Ausgangssituation des ostmitteleuropäischen Spätsozialismus entworfen. In seiner Lesart entspricht die erste Gesellschaft einer hegemonialen Staatsordnung<sup>244</sup>, die zweite wäre mit dem vielseitigen Underground gleichzusetzen und die dritte Form des Sozialen stellt die Idealform der Gesellschaft dar. Er spielte auf ein bedeutendes Charakteristikum der Öffentlichkeitsebenen an wenn er schrieb, dass „[...] *die erste und zweite Öffentlichkeit*“<sup>245</sup> *miteinander verwoben* ist. Und zwar auf eine parasitäre Art und Weise: Das eine kann nicht ohne das andere existieren. Zur gleichen Zeit hindern sie das Wirken und die Entwicklung voneinander.“<sup>246</sup>

Die alternative Gesellschaft entsteht aus der optimalen Verzweigung und aus dem perfekten Zusammenfließen von erster und zweiter Gesellschaft. Den Anfang dieses Transformationsprozesses (den Einflussgewinn der zweiten Gesellschaft) sah Hankiss Monate vor der Wende kommen, die Realisierung wäre nach ihm aber an die passende, komplette Veränderung des wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Systems in Ungarn gebunden gewesen.<sup>247</sup> Wesentlich ist, dass die alternative Gesellschaft von Hankiss stets als Ziel, als *Prozess* beschrieben wurde. Es ging um das Erlangen einer geistlichen Freiheit und Autonomie; um die Übertragung von ethischen Werten; um den Neuaufbau von Gemeinschaften und sozialen Netzwerken; um das gewaltlose Durchsetzen von Rechten sowie das Aufbauen von Interessenvertretungen; um die Arbeit an pluralistischen, ahegemonialen Institutionen, die Vorbereitung eines neuen Gesellschaftsvertrags mit der „herrschenden Elite“.<sup>248</sup> Die Kriterien von alternativer Gesellschaft wurden *aus der Praxis und Erfahrung des intellektuellen Underground* gewonnen und *wiederspiegeln sämtliche Ideale* von dieser heterogenen Interessengemeinschaft. Wie Hankiss es mehrfach artikuliert hat, zeigen sämtliche Faktoren in Richtung der ersehnten Alternative deren Versprechen aber nach 1989 nicht (oder nur teilweise) eingelöst worden sind. Ein steht fest: auf 1989/1990 folgend wurde die zweite Öffentlichkeit oder die aus ihr entstammenden Ideen keine Norm.

Im Manuskript von *Kelet-Európai alternatívák?* Konfrontiert Hankiss mit verschiedenen Kategorien der Parallelkultur. Seine Typisierung und Begriffserläuterung weitet sich auf die „zweite Wirtschaft“, „zweite Öffentlichkeit“,

---

<sup>243</sup> Vgl. Ebda. S.110

<sup>244</sup> Die letzten beiden Kriterien zur ersten Gesellschaft (Transparenz und Legitimität) verleiten dazu, dass man dieses Modell nicht einfach mit dem des Hardcore-Sozialismus gleichsetzen darf. Es scheint sogar paradox, dass Transparenz und Legitimität (demokratische Prinzipien) zusammen mit den Attributen eines autoritären Regimes genannt werden. Eine mögliche Erklärung für diesen Widerspruch ist, dass Hankiss damit auf die paradoxe Natur von Staatsordnungen im Allgemeinen hinweisen möchte.

<sup>245</sup> Aus nicht ganz nachvollziehbaren Gründen verwendet hier Hankiss „Öffentlichkeit“ als Synonym für „Gesellschaft“, obwohl er an anderer Stelle (S.98) „zweite Öffentlichkeit“ separat definiert.

<sup>246</sup> Hankiss. *Kelet-Európai alternatívák?* S.115

<sup>247</sup> Vgl. Ebda. S.119

<sup>248</sup> Vgl. Ebda. S.116

„zweite Kultur“ und auf das „zweite Gesellschaftsbewusstsein“ aus. Die Konzepte hat er bereits früher verwendet, in *Kelet-Európai alternatívák?* präzisiert er jedoch sein Verständnis. Unter „zweiter Wirtschaft“ versteht Hankiss, eine ökonomische Sphäre, die *nicht dem sozialistischen Produktions- und Wirtschaftsvorbild untergeordnet ist.*<sup>249</sup> Die zweite Öffentlichkeit ist für den Soziologen „[...] die zweite Öffentlichkeit von alltäglichen Kontaktaufnahmen, von Gesprächen hinter verschlossenen Türen und die von Gerüchten; die Verteidigung gegenüber Nachrichten und Täuschnachrichten welche von der offiziellen Öffentlichkeit verbreitet werden; die zweite Öffentlichkeit von der Redefinierung der offiziellen Information, sowie die der Artikulation des in diesen offiziellen Informationen eventuell versteckten Wahrheitsgehalts.“<sup>250</sup> Auf der einen Seite ist die soziale Komponente aus dieser alternativen Publizität nicht wegzudenken, auf der anderen Seite ist zweite Öffentlichkeit ein diskursives Informationsfeld wo monolithische Ordnungsstrukturen nichts zu suchen haben. In den Siebzigern ist Hankiss zufolge die zweite Öffentlichkeit in ein gewisses Format gepresst worden, dieser Prozess widerspiegelte sich in der Produktion und Verbreitung von illegalen Printmedien.<sup>251</sup> Die zweite Kultur wäre für Hankiss die Sammelbezeichnung für die Kumulation von verschiedenen Kulturen (Sub-, Gegen-, und Alternativkulturen) die von der „dominanten Kultur“ nicht aufgenommen und dadurch marginalisiert wurden.<sup>252</sup> Das sog. zweite Gesellschaftsbewusstsein spielt auf die paradoxe Verflechtung und gegenseitige Bedingtheit von erster und zweiter Öffentlichkeit an. Hankiss beschrieb eine *Deformation* oder gar *Schizophrenie des sozialen Bewusstseins* in den sozialistischen Ländern die ihren Ursprung in den fünfziger bzw. sechziger Jahren hatte: Die Menschen waren gezwungen sich an die Muster des sozialistischen Gesellschaftsideals anzupassen, zur gleichen Zeit aber vertraten sie in der Privatsphäre eine dem System widersprechende Meinungswelt. Die Auflockerung der autoritären Rigidität hat dazu geführt, dass sich dieses zweite Gesellschaftsbewusstsein gestärkt hat und nach einer legitimen Position verlangt.<sup>253</sup> Wichtig sind diese Begriffserläuterungen deshalb, weil sie eine feine Nuancierung der zweiten Öffentlichkeit ermöglichen die in keiner anderen Quelle zur „Dissidentenöffentlichkeit“ gegeben ist. Hankiss lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die *verschiedenen Schichtungen* von und die Annäherungsmöglichkeiten an diese Publizität und verankert sein komplexes Öffentlichkeitsverständnis tief in der sozialen Sphäre.

Etwas früher als Elemér Hankiss' *Kelet-Európai alternatívák?* publizierte Miklós Haraszti sein im Samizdatverlag erschienenenes Buch *A cenzúra esztétikája (Ästhetik der Zensur, 1986)*. Da Haraszti in erster Linie eine literarische Tätigkeit geführt hat fokussiert *A cenzúra esztétikája* auf die Beziehung des Literaten zum filternden Regime. Dieser Aspekt des ideologischen Kulturkampfes im Verhältnis zu den alternativen Öffentlichkeiten fehlt bei Hankiss komplett. Haraszti gehörte zudem einer jüngeren Generation an, war um 1970 eine leitende Persönlichkeit der

---

<sup>249</sup> Vgl. Ebda. S.96f.

<sup>250</sup> Ebda. S.97

<sup>251</sup> Vgl. Ebda. S.97

<sup>252</sup> Vgl. Ebda. S.98

<sup>253</sup> Vgl. Ebda. S.100

systemkritischen Studierenden und verwickelte sich oft in Konflikte mit der Polizei. *A cenzúra esztétikája* war inspiriert u.a. von seinem eigenen Schicksal, da er den Verbot von *Darabér* miterlebt hat.

Haraszi widmete sich in der Abhandlung über die Ästhetik der Zensur den Wirkungs- und Funktionsmechanismen einer „gesteuerten Kultur“ und wie sich die Zensur zum *bestimmenden Faktor* in der *Konstitution der Figur des Autors* und des *geistigen Produkts* entwickelte.<sup>254</sup> Haraszi beschrieb das Abhängigkeitsverhältnis zwischen den beiden extremen Polen der kulturellen und künstlerischen Produktion und kommentierte dadurch wie Öffentlichkeit unter Bedingungen entstehen kann wo Kontrolle und Beobachtung den Alltagszustand darstellen. *A cenzúra esztétikája* ist deswegen eine spannende Lektüre, weil es indirekt die Öffentlichkeit von entstehenden, entstandenen, unpublizierten, publizierte sowie vernichteten Kulturprodukten punktuell beschreibt.

Für den Autor, so Haraszi, ist seine geistige Autonomie von unschätzbarem Wert, doch im Staatssozialismus war die Verteidigung dieser Selbstständigkeit und Freiheit eine Verneinung der gegebenen Ordnung. Die Zensur stellte keine Ausnahmesituation mehr dar, sondern wurde zur *Regel* für die Produzenten der Kultur.<sup>255</sup> Die Ästhetik der Zensur war die Terraingewinnung eines Systems in dem sich ihm verpflichtete Künstler/Autoren etablieren konnten. In dieser Situation der Extreme war das (Kunst-)Werk nicht mehr Selbstzweck, es hatte nunmehr eine (öffentlichkeitsschaffende) *Funktion*: „Die neue Funktion ist der Dienst: ein organisches Publikum zu bereichern, zu steuern, zusammenzuhalten. Dieses Publikum ist zugleich der Kern einer zukünftigen Gesellschaft.“<sup>256</sup> Haraszi beschrieb des Weiteren, wie die Aktivität der Avantgarde nicht mit kulturellen und sozialen Normen des autoritären Staates zu vereinen war. Doch dadurch, dass sich zahlreiche Künstler in die *kontrollierende Apparatur* integrierten und ihre Normen akzeptierten, gehörte, mit dieser schriftlich nicht fixierten Vereinbarung zwischen dem Autor und dem Polizeistaat, die Zensur zum *kulturellen Alltag*.<sup>257</sup> Aus dieser Grundsituation heraus entwickelte Haraszi sein eigenes Konzept der zweiten Öffentlichkeit – Haraszi nannte sie die „*Öffentlichkeit zwischen den Zeilen*“:

Die Öffentlichkeit zwischen den Zeilen ist das Archiv von Stimmungsberichten, ist der Empfangssaal für neue Interessen und Notwendigkeiten, sie ist ein Laboratorium des Konsens. Die hier angedeuteten Meinungen sind vom Zentrum nicht fremd, sie sind für ihn nur nicht zeitgemäß. Genau die Aufgabe des Raums zwischen den Zeilen ist, dass die loyalen Abweichungen einen Lagerungsplatz haben, wenn diese aus den verschiedensten Gründen noch nicht öffentlich zu vertreten sind.<sup>258</sup>

Haraszi – ähnlich wie Hankiss – trennte die erste und zweite öffentliche Sphäre nicht voneinander, denn sie haben sich einander gegenseitig bedingt. Grenzen zwischen ihnen waren verschwommen und scheinbar leicht zu verschieben. In Harasztis

---

<sup>254</sup> Vgl. Haraszi, Miklós. *A cenzúra esztétikája*. Budapest: AB Független Kiadó, 1986. S.7ff. und Vgl. Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.83

<sup>255</sup> Vgl. Ebda. S.13ff.

<sup>256</sup> Ebda. S.31

<sup>257</sup> Vgl. Ebda. S.49f.

<sup>258</sup> Ebda. S.80

Argumentation erkennt man eine Vielzahl von paradoxen Positionen: der Zensur/Kontrolle gegenüber war er ablehnend, meinte aber zum Teil, dass die kontrollierende Instanz eventuell nur Zeit gebraucht hätte um den Autor zu rehabilitieren; Haraszti sympathisierte mit der Parallelkultur, war demgegenüber, ähnlich wie Havel, gegen ihre Überschätzung. „Die Öffentlichkeit zwischen den Zeilen kann nur für sich selber kämpfen und nur sich selbst schaffen.“<sup>259</sup>

Haraszti zufolge kam die zweite Öffentlichkeit ohne jede Dynamik und Transformationsmöglichkeit aus. „Experimentieren“ war erlaubt gewesen, aber nur im gegebenen Rahmen. Die Öffentlichkeit zwischen den Zeilen war also nur ein Randphänomen dem keine wirkliche Wirkkraft zugesprochen werden konnte. Einen „radikalen“ Zweig der Avantgardekunst, der das Zentrum umgehend einen *direkten Kontakt mit dem Publikum* aufbauen zu beabsichtigte (wie etwa die performativen Künste), nannte Haraszti die *Wilde Kunst*. Diese *konfrontative Öffentlichkeit* war mit dem Wortlaut von Haraszti nicht mit der Öffentlichkeit zwischen den Zeilen gleichzusetzen, sondern entsprach Formen der *radikalen künstlerischen Opposition*, die sich der Ästhetik der Zensur widersetzte. Solche Künstler/Autoren, wie etwa das unkonventionelle Theater des *Kassák Hát Stúdió*, waren verfolgte Feinde des Systems.<sup>260</sup> Wenn es in *A cenzúra esztétikája* dazu kam, den Effekt dieser Gegenöffentlichkeit auszuwerten, blieb Haraszti zynisch und stellte jegliche radikalere Bestrebung als „romantischen“ Versuch dar über deren Schicksal sowieso die gesteuerte Kultur verfügte.<sup>261</sup>

Aus dem Pessimismus von Haraszti wird ersichtlich, dass er nicht an die Existenz von grauen Zonen in der Praxis der Zensur sowie innerhalb von Öffentlichkeit glaubte. In einem frühen Essay „A hivatalos kultúra életereje“ [„Die Lebenskraft der offiziellen Kultur“, 1982] sprach er davon, wie „die zentralisierte Kultur ihre Negation in ihr Eigenbild umkehrt. Sobald die Ausbreitung der opponierenden Bewegung verhindert ist, verdichtet sie sich und erstarrt dadurch; sie wird lokalisierbar und verwendet eine verteidigende Taktik. [...] sie wird Teil des Kulturbetriebs [...]“<sup>262</sup> Haraszti hob hier zusätzlich hervor, dass das autoritäre Regime nur solche Werke als legal ansah, deren Wirkung es diagnostizieren und deren Bedeutung es entschlüsseln konnte.<sup>263</sup> Die größte Gefahr einiger kulturellen und künstlerischen Produkte der zweiten Öffentlichkeit – aus der Perspektive des Kádár Regimes – ist, dass sie *nicht verständlich* waren und *ungeahnte Effekte* auslösen konnten. Dies führte zur Verunsicherung und zu einer feindlichen Stellung gegenüber unkonventionellen künstlerischen Formaten. Meiner Meinung nach ging es in Haraszti's Abhandlungen zur gesteuerten Kultur nicht nur um die Abhängigkeitsverhältnisse von Öffentlichkeitskonstitution zu ermitteln, sondern auch zu zeigen welche strategischen Regeln eingehalten werden mussten um in der ästhetischen Diktatur der Kádár-Ära als Künstler\_in/Autor\_in zu überleben.

---

<sup>259</sup> Ebda. S.81

<sup>260</sup> Vgl. Ebda. S.84

<sup>261</sup> Vgl. Ebda. S.87

<sup>262</sup> Haraszti, Miklós. „A hivatalos kultúra életereje.“ *Belső tilalomfák. Tanulmányok a társadalmi öncenzúrázásról*. Hg. Endre Karátson/Ninon Neményi. o.O.: Hollandiai Mikes Kelemen Kör, 1982. S. 70-80, hier S.71

<sup>263</sup> Vgl. Ebda. S.79

Mit einem erneuten Generationssprung zurück zu Hankiss' Zeitgenossen seien hier nun einige Gedanken György Konráds *Antipolitika* (*Antipolitik*, 1984) gewidmet. In jenem Buch erschien die Vereinigung von Jalta als ein Risikofaktor für das mögliche Ausbrechen des Dritten Weltkrieges. Konrád meinte 1984, dass der Schlüssel zum europäischen Frieden und das Beenden des vorliegenden Abhängigkeitszustands in Mitteleuropas Ausscheiden aus dem sozialistischen Pakt lag. Dieses *demokratische Netzwerkmodell* von zweiter Öffentlichkeit das er auf den *gesamten ostmitteleuropäischen Raum* ausweitete, hat ihren Ursprung u.a. in seinen sozialtheoretischen Auseinandersetzungen welche er 1974 gemeinsam mit Iván Szelényi verfasst hat. In diesem Konzept waren sämtliche Staaten Ostmitteleuropas durch ihr historisches, gesellschaftliches und politisches Schicksal verbunden sowie durch das pazifistische Bestreben nach Gleichheit, Autonomie, Solidarität und Freiheit. Konrád unterscheidete zwischen politischer und geistiger Macht und plädierte für ihren konstanten *Dialog*: „Verhandlungen zwischen politischer und geistiger Macht auf hoher Ebene und gegenseitige Achtung sind wünschenswert. [...] Durch Respektieren der gegenseitigen Unabhängigkeit können sie voneinander lernen.“<sup>264</sup> Was der agonistischen Sphäre des Politischen von Chantal Mouffe so ähnlich zu sein scheint, ist in meiner Interpretation ein *Entwurf die Ideale der intellektuellen zweiten Öffentlichkeit in die Praxis zu übertragen*. Konrád formulierte seine Gedanken aus dem Blickwinkel eines in Ungarn inoffiziellen Intellektuellen der Parallelkultur<sup>265</sup>: „Jene konstruktive Aufgabe, über die Fragen einer demokratischen Reform des Staatssozialismus (oder des Staatskapitalismus) unzensuriert nachzudenken, fällt der Opposition zu.“<sup>266</sup> Die Arbeit des Intellektuellen war essentiell, denn er verteidigte fundamentale Werte des sozialen, politischen und kulturellen Individuums und Kollektivs – so Konrád.<sup>267</sup> Noch dazu waren Intellektuelle in ein *globales und internationales Netzwerk*<sup>268</sup> eingebunden, sie wussten „[...] über die Grenzen hinweg voneinander [...], [haben] Kontakte zueinander unterhalten und [waren] miteinander verbündet.“<sup>269</sup> Das Eindringen in das globale Bewusstsein war gleichfalls als *Ausweg* aus der Isolation und Kontrolle des autoritären Regimes anzusehen. Jedes geistige Produkt, das von der „Außenwelt“ akzeptiert und sogar geschätzt wurde, war ein Triumph der zweiten Öffentlichkeit.<sup>270</sup> In der ungarischen Ausgabe von *Antipolitika* formulierte Konrád seine Vision folgenderweise: „Ich nenne diesen tiefen Unglauben das antipolitische Benehmen. Sich nicht auf die kollektive Rhetorik und Identität einzulassen. In unserem Geist uns nicht einmal von den Resolutionen unterwerfen zu

---

<sup>264</sup> Konrád, György. *Antipolitik. Mitteleuropäische Meditationen. Aus dem Ungarischen von Hans-Henning Paetzke*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985. S.116

<sup>265</sup> Obwohl Konrád wegen seiner international anerkannten Stellung nicht nur zwischen den ersten und zweiten Öffentlichkeit oszillierte, sondern auch zwischen „Ost“ und „West“. Vgl. Harms, Victoria. „Central Europe in Manhattan: Why Hungarian dissidents mattered to New York intellectuals.“ *Doing culture under state-socialism: Actors, events, and interconnections. comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung*. Hg. Beata Hock. S. 23-38, hier S.35ff.

<sup>266</sup> Konrád. *Antipolitik*. S.119

<sup>267</sup> Vgl. Ebda. S.120f.

<sup>268</sup> Genau dieser Gedanke hat auch Klara Kemp-Welch in ihrem aktuellen Buchprojekt *Networking the Bloc: East European Experimental Art and International Relations* inspiriert.

<sup>269</sup> Konrád. *Antipolitik*. S.194

<sup>270</sup> Vgl. Ebda. S.200

lassen, die im Namen des Kollektivs beschlossen wurden.“<sup>271</sup> Antipolitik hätte demzufolge eine Distanzierung von der alles umspannenden Macht des Politischen bzw. von der staatlich kontrollierten Gesellschaft(sordnung) darstellen können.<sup>272</sup> Von konfligierenden Positionen innerhalb sowie zwischen den Öffentlichkeitsebenen, die der Realität der (intellektuellen) Parallelkultur eher entsprach, war nirgendwo die Rede.

Sogar das populäre Undergroundmedium Radio Free Europe hat sich in seinem Programm *The Wave Lengths of Tomorrow* mit der Theorie der Antipolitik auseinandergesetzt. In der Sendung vom 23. September 1984 wurden drei verschiedene Positionen zum Werk von Konrád erfragt. In einer Meinung wurde festgestellt, dass Osteuropa sich niemals mit seiner politischen und kulturellen Gefangenschaft zufrieden geben wird. Die einigermaßen liberale Einstellung der sozialistischen Systeme hatte das Autonomiebedürfnis und den Wunsch nach Demokratie nicht einschränken können. Staatssozialismen wollten Teil der „europäischen Gemeinschaft“ sein obwohl sie zur gleichen Zeit einen labilen Baustein dieser sozialen Konstellation darstellten.<sup>273</sup> „Die Essenz von Antipolitik ist die Herrschaft der Zivilgesellschaft über die politische Elite. Man müsse mit der Etablierung von unabhängigen Foren gegen die politische Herrschaft ankämpfen.“<sup>274</sup> Eine andere Meinung formulierte der sozialistische Historiker, Schriftsteller und Freiheitskämpfer Edward Palmer Thompson, der bezugnehmend auf seinen aus der offiziellen Sphäre verbannten Vortrag, der dann in einer Privatwohnung stattgefunden hat, ganz optimistisch die *ungeahnte Kreativität* von Subkultur beschrieb. Die Subkultur konnte ihre Vorhaben unter den gegebenen Möglichkeiten verwirklichen ohne das System zu provozieren – so zumindest die Einschätzung von Thompson. Für ihn manifestiert sich Antipolitik in dieser besonderen Haltung und Handlungsstrategie Abhängigkeiten der eigenen peripheren Öffentlichkeit ausgehend von der Situation des langsam zu Brüche gehenden Kádár Regimes.<sup>275</sup>

Bereits Jahre vor der endgültigen Konzeptualisierung von Antipolitik formulierte Konrád grundlegende Gedanken zur Autonomie sowie Sonderstellung des Intellektuellen. Er sprach sich für die öffentliche Meinungsformulierung aus und plädierte dafür, dass „die hierarchischen Beziehungen zu kollektiven Beziehungen, die untergeordneten Situationen in ein Nebeneinander, die verurteilenden Beziehungen zu verständnisvollen umgewandelt werden [...]“.<sup>276</sup> Obwohl es von der Sonderstellung des Intellektuellen heraus schwierig ist emanzipatorische Sphären in der Konsitution des Sozialen oder des Öffentlichen festzumachen ist der Gedanke des Nebeneinanders eine Hauptforderung der Bachtinschen Lesart der Zeichenanordnung und so überaus interessant für die Konzeptualisierung für zweite Öffentlichkeit.

---

<sup>271</sup> Konrád, György. *Antipolitika*. Budapest: AB Független Kiadó, 1986. S.VI

<sup>272</sup> Vgl. Ebda. S.III f.

<sup>273</sup> Vgl. Szabados, József. „Másként gondolkodók egy másként gondolkodóról. Három vélemény Konrád György angolul megjelent „ANTIPOLITIKA” című könyvéről.” *The Wave Lengths of Tomorrow*. Nr.H-195. 23. September 1984. *Radio Free Europe. Broadcasting Department*. HU OSA 301-0-3 Box 222. Quelle: Open Society Archive. S.2

<sup>274</sup> Ebda. S.4

<sup>275</sup> Vgl. Ebda. S.14 f.

<sup>276</sup> Konrád, György. *Az autonómia kísértése. Kelet-nyugati utigondolatok 1977-1979*. Paris: Magyar Füzetek könyvei 2., 1980. S.185

Wie E. P. Thompson bereits darauf hingedeutete, bestand Antipolitik darin mit der Relationierung der ersten und zweiten Öffentlichkeit geschickt, taktisch umzugehen. Konrád spielte zudem darauf an, dass Autonomie keine rein politische Kategorie ist und viel mehr bedeutet als purer Widerstand – sie ist die schöpferische Herangehensweise an eine Situation, die *Ausweitung der gegebenen Ordnung*.<sup>277</sup> In dieser Beschreibung verbirgt sich erneut die Beschaffung von zweiter Öffentlichkeit, nämlich ihre *Koexistenz* mit dem Kommunikations- und Handlungsbereich des sozialistischen Regimes. Denn zweite Öffentlichkeit stand nicht für das Bestreben die erste Öffentlichkeit zerstören zu wollen (obwohl diese Idee in Konráds Antipolitik-Entwurf durchaus auftaucht), sie war eine diskursive und Kommunikations-/Handlungsebene, die *parallel zur offiziellen Kultur* existierte sowie *zwischen den anerkannten Öffentlichkeiten* angesiedelt war. Dieses „In-Between“ bestätigte darüber hinaus der Lebensweg von Konrád selbst<sup>278</sup>.

Der zukünftige Antipolitiker sprach in einem Interview der *Frankfurter Rundschau* bereits 1979 von der gegenseitigen Beeinflussung von erster und zweiter Öffentlichkeit und beschrieb das dynamische Zusammenwirken beider Sphären: „Es geht um zwei Öffentlichkeiten. Die eine ist offiziell, die andere nichtoffiziell. Die beiden stehen miteinander wie kommunizierende Gefäße in Verbindung. Die eine kann die andere erweitern. Namentlich die letztere kann die erstere erweitern. Wenn es eine zweite Öffentlichkeit gibt, können sich die Möglichkeiten der ersten Öffentlichkeit ausweiten.“<sup>279</sup> Konrád glaubte daran, dass Intellektuelle die Kraft besitzen die gesamte Gesellschaft in ihren Bann zu ziehen, ein innovatives, alternatives Kommunikationsmodell aneignen können und dadurch die Formierung von weiteren autonomen Gruppen respektive Individuen hätten ankurbeln können.

Das Ziel der Demokratischen Opposition war Konrád zufolge das *Schaffen einer Öffentlichkeit* und nicht ihre Institutionalisierung bzw. die *Weitergabe eines Entwurfs der sozialen Kommunikation* an die Gesellschaft. „Diese Bewegungen werden sich nur dann ausbreiten, wenn sie einen Stil, eine Haltung, eine kulturelle Praxis einführen, worin jeder jene erweiterten Kommunikationsformen schafft und in der Lage ist, an seinem Platz seine eigenen neuen Formen zu schaffen.“<sup>280</sup> Obwohl die Umsetzung dieses Vorhabens in der Realität weniger demokratisch und den Vorstellungen gemäß vor sich ging, entstanden entlang von diesen und ähnlichen Einstellungen Inseln einer autonom denkenden Subkultur die spätestens seit dem Ende der sechziger Jahre im Kádárschen Ungarn vorzufinden waren.

In Konráds Ausführungen ragt, wie wir mehrfach festgestellt haben, die *führende Rolle des Intellektuellen* in der Herstellung der zweiten Öffentlichkeit deutlich heraus. Obwohl seine Erläuterungen umfassend zu sein scheinen, schloss er andere Instanzen der Öffentlichkeitsproduktion aus – so beispielsweise die Wirkung und den Beitrag avantgardistischer Kunst. In dem Band *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz*<sup>281</sup>

---

<sup>277</sup> Vgl. Ebda. S.185f.

<sup>278</sup> Vgl. Harms. „Central Europe in Manhattan.“ *comparativ*. S.35ff.

<sup>279</sup> „Ich weiß aber, Ungarn ist ein gedankenhungriges Land“. Aus einem Gespräch mit dem Soziologen und Romancier György Konrad.“ *Frankfurter Rundschau. Feuilleton*. Nr. 191. Samstag, 18. August 1979. S.III.

<sup>280</sup> Ebda.

<sup>281</sup> Die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Buches ist auch an die Ausweisung des Avantgardedekünstlers Tamás Szentjóby aus Ungarn gebunden. Die Geheimpolizei hat das Manuskript

(*Der Weg der Intelligenz zur Klassenmacht*, 1974) den er gemeinsam mit Iván Szelényi verfasst hat, widmete sich Konrád der Fragestellung zur führenden Rolle des Intellekts.<sup>282</sup> Ihm und Szelényi zufolge lag die geistige Macht der Intelligenz in ihrer *eigenen Autonomie* welche sie sich erkämpft hat. Die Medien des Denkers waren die verschiedenen Öffentlichkeiten und die Kommunikation in deren Rahmen.<sup>283</sup>

In Osteuropa wurde der Prozeß der Modernisierung statt vom Bürgertum von der Intelligenz vollbracht, und zwar im Rahmen des Staatssozialismus. [...] Sofern sie ihr Wissen und Schaffen dem staatlichen Willen, der das Gesamtinteresse artikuliert, unterordnen, werden sie Staatsintellektuelle, und innerhalb dieser Position bringt jeder seine kritischen oder reformistischen Vorstellungen zur Geltung, soweit er kann oder will oder soweit er dazu in der Lage ist oder den Mut dazu besitzt. [...] die Intelligenz von jenem unsicheren freischwebenden Status, den sie zwischen Bourgeoisie und Proletariat eingenommen hat, durch das Verschwinden der Bourgeoisie zu einer tatsächlichen Lenkungsfunktion gelangt ist, und je mehr die Bereiche dieser Macht ausgedehnt werden, je weniger diese Gesellschaft in der Atmosphäre der stalinistischen Repressionen verharrt, desto mehr gelangt die Intelligenz zur Lenkungscompetenz.<sup>284</sup>

Die Selbstsicherheit der Intelligenz ist durch ihren historisch-politischen Bedeutungsgewinn Mitte der Achtziger eindeutig gewachsen. Die Feststellungen von Konrád und Szelényi haben sich als verifizierte Hypothesen erwiesen, da die Rolle der sog. demokratischen Opposition im Vorantreiben des Systemwechsels nicht zu unterschätzen ist. Konrád schrieb an einer anderen Stelle äußerst selbstbewusst, dass die Parallelkultur vorwiegend von den Intellektuellen produziert wurde.<sup>285</sup> Dennoch ist der ausgrenzende, fast elitäre Zugang der beiden kritisch anzusehen.

Bei der Debattierung der Konzeptionen von zweiter Öffentlichkeit kann es interessant sein die auswertige Perspektive der Gedanken von der Demokratischen Opposition darüber hinaus die des mit ihr verwandten intellektuellen Denkuniversums zu erschließen. Als junger Emigrant warf Béla Faragó in seinem Buch *A Nyugat liberális szemmel. A mai magyar ellenzéki gondolkodásról* (*Der Westen aus der liberalen*

---

des Bandes in der Privatwohnung von Szentjóby gefunden. Als Konsequenz wurden sowohl die Verfasser, als auch Szentjóby für eine Woche inhaftiert. Jedem der Beteiligten wurde der Ausreisepassport angeboten. Daraufhin hat Szentjóby das Land verlassen. Vgl. Konrád, György/Iván Szelényi. *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz. Esszé.* Budapest: Áramlat/Független Kiadó, 1985. S.10f.

<sup>282</sup> Dieses Schreiben fand auch im westlichen Ausland (u.a. in den USA) eine starke Rezeption. Die Beziehung der New Yorker Intellektuellen zu den ungarischen beschreibt Victoria Harms folgendermaßen: „The Hungarian fascinated the New Yorkers for two reasons. First, solidarity with them offered the opportunity to defend the claim to freedom of speech as *universal* human right, which emphasized the New Yorkers’ anti-Communism as liberal – in contrast to the American neo-conservative mainstream. Second, the stories from far away places, where ideas were still a serious, existential matter, carried a whiff of excitement. The East European intellectuals re-acquainted New Yorkers with the history of European Jewry and its contemporary legacy.“ Unter den ungarischen Intellektuellen war Konrád für die New Yorker besonders wichtig, weil: „[...] his thoughts provided a way to bridge the Yalta divide East and West and allowed the New Yorkers to be part of European culture.“ Harms. „Central Europe in Manhattan.“ *comparativ.* S.34 und S.37

<sup>283</sup> Vgl. Konrád/Szelényi. *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz.* S.XX

<sup>284</sup> „,Ich weiß aber, Ungarn ist ein gedankenhungriges Land‘.“ *Frankfurter Rundschau.* S.III.

<sup>285</sup> Vgl. Konrád. *Az autonómia kísértése.* S.179f.

*Perspektive. Die Denkweise der heutigen ungarischen Opposition*, 1986) einen rationalen und distanzierten Blick auf die Theorien und Praktiken der Intellektuellen<sup>286</sup> in Ungarn. Damit im repressiven Kádár Regime eine wirkliche Transformation, wie etwa die Verflachung von Hierarchien und eine schrittweise Demokratisierung, eingeleitet werden kann, plädierte Faragó für die Einrichtung von Institutionen die Pluralismus hätten anerkennen können.<sup>287</sup> Solange diese Ziele nicht in die Realität umgesetzt werden, bleibt das System aufrechterhalten. „Nur die Hülle des Monopols die in den Gehirnen und Gedanken der Menschen herrscht wird [von alternativer (Meinungs)Produktion – K. Cs-V.] durchbrochen, denn die Anerkennung der Dualität von Gesellschaft und Macht sowie die progressive Auferstehung der civil society erschüttern unbedingt den Kern jener totalitären Philosophie welche besagt, dass der Parteistaat die Gänze der Gesellschaft in der ‚Umsetzung‘ von Geschichte repräsentiert.“<sup>288</sup> Man kann aus dieser Darlegung ebenfalls herauslesen, dass das System des real existierenden Sozialismus in der Koexistenz einer ersten und zweiten Öffentlichkeit bestand – das Regime war kein vollkommen durchkontrolliertes und wies weniger sichtbare Lücken auf. Die Dialektik bzw. die Rückkoppelung zwischen den zwei Extrempositionen von Öffentlichkeit im spätsozialistischen Ungarn gehörte zur Realität in dem die Dissidenten ihre sozialen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Alternativmodelle entwarfen. Die Machtabhängigkeit von Öffentlichkeiten bildete sich gewollt/ungewollt in ihren Gedankenwelten ab.

Faragó resümierte das Bestreben und die „Philosophie“ der ungarischen Opposition unter dem Begriff des „Sozialismus dritten Typs“. Er beschrieb einen Konflikt zwischen der Opposition und dem Verständnis von Demokratie. Entweder versuchte der opponierende Denker sich vom westlich-liberalen Demokratiebegriff zu distanzieren und schlug Übergangslösungen vor die aber nicht Stand halten konnten. Oder er nahm das liberale Demokratiemodell und die dazugehörigen Institutionen (wenn mit Vorbehalt) an. In diesem Fall verstieß der Intellektuelle gegen die Regeln des Parteistaates ohne ihre Logik zur Gänze verstanden zu haben.<sup>289</sup>

Interessant sind die Schilderungen von Faragó, weil sein Buch die Relevanz von „westlichen“ Politikdiskursen und ihre Aufnahme in den Oppositionskreisen von Ostmitteleuropa untersuchte. Obwohl der Autor selbst der Adaptation der liberalen Demokratie westlichen Typs optimistisch gegenüberstand<sup>290</sup>, zitierte er an einer Stelle György Konrád, der meinte, dass das Institutions- und Kultursystem des Kapitalismus nicht einfach nach Ungarn „importiert“ werden kann und bestreitet, dass das Individuum in Mitteleuropa sich je als „Bürger“ angesehen hat bzw. sich ansehen wird. Das soziale Bewusstsein des Menschentypus von „Ost“ und „West“ war in Konráds selbstkolonisierender Sicht fundamental verschieden. Der einflussreiche Antipolitiker und Romancier war gegen die Adaptation von kapitalistischen Demokratievorgaben gerichtet und sprach sich eindeutig für die Entwicklung eines „autonomen

---

<sup>286</sup> Faragó spricht von einer Gruppierung von Intellektuellen, die politisch aktiv sind und sich als Opponenten des Systems profilieren. Obwohl die zuvor dargestellten Theorien, Modelle für politische Handlung entwerfen, ziehen sie zwangsläufig keine praktische Relevanz nach sich.

<sup>287</sup> Vgl. Faragó, Béla. *A Nyugat liberális szemmel. A mai magyar ellenzéki gondolkodásról*. Paris: Magyar Füzetek könyve 10., 1986. S.121

<sup>288</sup> Ebd. S.124

<sup>289</sup> Vgl. Faragó. *A Nyugat liberális szemmel*. S.133f.

<sup>290</sup> Vgl. Ebd. S.117

sozialistischen Modells“ aus.<sup>291</sup> Der sozialistische „Stolz“ von Konrád der an der Reform des real existierenden Kommunismus noch immer glauben zu schien ist an seinen Konzepten von zweiter Öffentlichkeit abzulesen. Das Abhängigkeitsverhältnis welcher aus der falschen Umsetzung des Kommunismus resultierte, hätte dadurch aufgehoben werden sollen, dass die Visionen der Parallelkultur komplette Autonomie erhalten.

Gegen Ende der Existenz der Kádárschen Diktaturen häuften sich die Reformmodelle für dezentralisierte, multiperspektivische Politik, Gesellschaft und Kultur. Ein letztes, spannendes Konzept ist das der Soziologin Zsuzsa Hegedús.

Im März 1989 ist ihr Essay „Social movements and social change in self-creative society: New civil initiatives in the international arena“ erschienen. Im Artikel beschäftigte sich Hegedús mit globalen sozio-politischen Transformationsbewegungen und stellte in diesem Zusammenhang das Konzept von „self/auto-creativity“ in den Mittelpunkt ihrer Analyse. Autokreativität bedeutete für Hegedús eine „[...] genuinely new capacity to *invent and realise*, and therefore to *choose*, its own *futures* in an *autonomous manner*.“<sup>292</sup> Eine „self-creative society“ ist die diskursive Anordnung und Verhandlung von Möglichkeiten und Entscheidungen in einem gesellschaftlichen Feld. Diese diskursive Anordnung und Verhandlung geschieht um einen strukturellen und zentralen Konflikt herum.<sup>293</sup>

In self-creative society, a social movement is, in my definition, nothing else than the permanent invention of autonomous capacities to *challenge* – across time and space boundaries – the *finality* and the *procedures* of a contested single option (protest side) and by *inventing/engendering alternative approaches* and options (counter-offensive transformative side). A social movement is a very complex process – with a multiple time/space perspective – of *empowerment* and *alternative problem solving* which assigns the finality of maximising the *possibility of choices* on all levels and in every aspect of social life, and *creates this possibility* by its capacity to engender new (multiple) options. In this sense, self-creative society can be characterised as multi-optional [...] but only potentially. Its effective multi-optionalisation depends on the capacity of social movements to *conflictualise* the issues; that is to challenge the single-optional-technocratic orientation of the dominant problem-solving process, and this way to open up the field of possible options.<sup>294</sup>

„*Inventing/engendering alternative approaches*“ ist definitiv eine anregende Ergänzung zum Begriff der zweiter Öffentlichkeit. Es ging Hegedús darum zu erklären wie die skizzierten neuen sozialen Bewegungen funktionieren: auf welcher Weise sie nach einer emanzipierten Stimme in der Produktion von gesellschaftlicher Ordnung verlangen; und welche alternative Handlungsmuster sie praktizieren um ihr Ziel zu

---

<sup>291</sup> Vgl. György Konrád zitiert nach Faragó. Ebd. S.110 An dieser Stelle kommt Faragó mit einem Einwurf vor, dem man Aufmerksamkeit schenken sollte. Der Intellektuelle spricht im Namen des „Volkes“ und profiliert sich dadurch in einer gehobenen Stellung (wie vorhin auch von uns festgestellt) – ein Aspekt den man fortwährend im Auge behalten sollte.

<sup>292</sup> Hegedus, Zsuzsa. „Social movements and social change in self-creative society: New civil initiatives in the international arena.“ *International Sociology*. Nr. 4. März 1989. S.31

<sup>293</sup> Vgl. Hegedus. „Social movements and social change in self-creative society.“ *International Sociology*. S.31

<sup>294</sup> Ebd. S.31f.

erreichen. Dieses Ziel besteht darin, die Quantität und Vielfalt von verschiedenen Meinungen in/mit der Wahrheit des Konflikts<sup>295</sup> aufzuzeigen, diese zum Gegenstand von Auseinandersetzungen des Sozialen zu machen. In Foren der Parallelkultur welche sich nach einer beschränkten Unabhängigkeit sehnten schien vieles dieser Faktoren aktiv gewesen zu sein.

Hegedűs beschrieb kein Erfolgsrezept der idealtypischen Demokratisierung, sondern zeigte ein theoretisches Muster auf, welches die Kapazitäten einer „self-creative society“ offenlegte. Ihre optimistische Haltung hing eng mit der Reformwelle um 1989 zusammen. Sie stellte Mechanismen vor die sich im Kontext einer Umbruchphase entwickelten und ging nicht auf die Interdependenz von Regime und Subkultur ein, obwohl „self/auto-creativity“ ein ausschlaggebendes Attribut der subkulturellen Handlung/Haltung in der zweiten Öffentlichkeit darstellte.

Wie könnte man also die intellektuelle Position der Dissidenten zur zweiten Öffentlichkeit auf den Punkt bringen? Gibt es Gemeinsamkeiten in der Perspektivierung der Parallelkultur?

Trotz der Verschiedenheit von Charakteristiken und Theorieursprüngen sind Merkmale zu erkennen, die ein Resümee ermöglichen, anhand der die flexible Definition von Parallelkultur konturiert werden kann. Demnach ist **zweite Öffentlichkeit eine pluralistische Form von Kommunikation, Informationsaustausch sowie Wissens/Artefaktproduktion die historisch bzw. geopolitisch verschiedene Unterkategorien und Schichtungen aufweist**. Sie ist in meiner Lesart ein *Sammelbegriff* für unterschiedliche, sogar widersprüchliche und konflikthafte Variablen, die sich in der sozialen, politischen und ästhetisch-kulturellen Sphäre ansiedeln. Die zweite Öffentlichkeit manifestiert sich in kreativen Handlungsstrategien von Individuen und Gruppen die einen autonomen Schaffensbereich beanspruchen und diese (mehr oder weniger erfolgreich) innerhalb der Realität des Posttotalitarismus umsetzen. Das flexible Format dieser Handlungsstrategien entzieht sich meistens der Institutionalisierung, weil die institutionelle Festschreibung zu ihrer Auflösung führen würde. Zweite Öffentlichkeit ist im u.a. Bachtinschen Sinne als Netzwerk zu denken, indem sie materielle bzw. immaterielle Inseln diverser Subkulturen und offizielle Machtordnungen sowie – Rhetoriken verwebt. Fast bei jedem der hier besprochenen Intellektuellen (Elemér Hankiss, Miklós Haraszti, György Konrád, Béla Faragó, András Hegedűs) finden wir die These über die Verflechtung und Gleichzeitigkeit von erster und zweiter Öffentlichkeit wieder. Obwohl mit zweiter Öffentlichkeit Hoffnungen und Ideale von öffentlicher, gesellschaftlicher und politischer Ordnung verbunden sind, hat sie nie in dieser reinen Form existiert. Zweite Öffentlichkeit ist sowohl mit Optimismus, als auch mit Pessimismus zu assoziieren: optimistisch ist die Grundhaltung, dass zweite Öffentlichkeit Strategien für die Erweiterung, das vorsichtige „Aufsplitten“ der Grenzen erster Öffentlichkeit erarbeitet hat, eher negativ ist aber etwa der Zugang von Haraszti, der die vermeintliche Ohnmacht der zweiten Öffentlichkeit in der politisch-kulturellen Transformation konstatiert und dadurch auf die Limits ihres Wirkungsbereichs hinweist.

---

<sup>295</sup> Anmerkung: Die Theorie um den Konflikt als Konstitutionselement des Sozialen und der Öffentlichkeit ist also keine Erfindung der zeitgenössischen Diskursen, wie es hier an den Beispielen von Fraser, Mouffe und Warner gezeigt wurde.



### IV.3. Die Kunst der zweiten Öffentlichkeit

Ausgehend von der Feststellung, dass Repression immer schon die Entstehung von alternativen Ausdrucksformen begünstigt hat<sup>296</sup>, möchte ich mich dem Begriff der zweiten Öffentlichkeit aus der Perspektive der Kunst zuwenden. In diesem Abschnitt der Dissertation sollen verschiedene Termini der zweiten Öffentlichkeit und ästhetische Annäherungen/Kommentare/Reaktionen an/auf das Abhängigkeitsverhältnis der Kunst von Machtstrukturen diskutiert werden. Darüber hinaus sind in-/halboffizielle Strategien von Interesse, die eine parallelkulturelle Aktivität in der/als eine Kunstszene hervorgerufen haben.

Im ungarischen Kontext ist die Entwicklung von neuen non-/halbkonformistischen Stiltendenzen üblicherweise nicht nur auf (kultur-)politische Lockerungen zurückzuführen, sondern sie hing zudem stark mit dem Erscheinen und Wirken einer neuen Künstlergeneration zusammen. Die radikale Änderung war nicht nur in den ästhetischen Merkmalen ihrer Werke erkennbar, sondern auch in ihrer öffentlichen Haltung. Der öffentliche Auftritt, obwohl selten, gewann an Bedeutung, was die Gründung von Fachwerkstätten beförderte.<sup>297</sup> 1984 schrieb László Beke rückblickend, dass die avantgardistische Kunst am Ende der sechziger Jahre sich für *Demokratisierung* eingesetzt und sich selbst durch das Motto „Jeder ist ein Künstler“ als Utopie definiert hat. Er persönlich glaubte nicht an eine Kunst, die ihre Ziele als Bewegung propagiert hat, weil dadurch diese Bestimmungen zu nicht einlösbaren Versprechen verkümmerten. Für Beke war nur eine personenbezogene Betrachtung von Kunst akzeptabel,<sup>298</sup> welche die Neo-, Trans- und Post-Avantgarde Ostmitteleuropas nicht als eine kohärente Bewegung, sondern als eine nur ab und zu kollektiv auftretende Ansammlung von kreativen Persönlichkeiten zeigte.<sup>299</sup> Die individuelle Einstellung der Künstler\_innen ist ausschlaggebend um die Zugehörigkeit zur zweiten Öffentlichkeit als selbstgewählte/erzwungene/igonierete Attitüde differenziert erarbeiten zu können.

Man kann nicht oft genug hervorheben, dass die Nachkriegsavantgarde und ihre zweite Öffentlichkeit in eine differenzierte Diktatur des Posttotalitarismus eingebettet waren. Was für Havel den Posttotalitarismus bedeutete, war für Šuvaković der *Post-Sozialismus*: „[...] a transitional period between bureaucratic Socialist Realist society and late liberal market capitalism. [...] characterized by the paradoxical conjunction of different and heterogeneous social systems and forms of production and

---

<sup>296</sup> Vgl. Ulfsdotter, Boel. „On screen, after the wall.“ *After the Wall*. S. 144-147, hier S.145

<sup>297</sup> Vgl. Sasvári, Edit. „A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere.“ *Törvénytelen avantgárd*. S.13ff.

<sup>298</sup> Vgl. Beke, László. „Bibó István – művészeti nézőpontból.“ *Bibó Emlékkönyv*. Budapest: M.O. & ABC, 1984. S.77-80, hier S.80

<sup>299</sup> Gegenstand einer kritischen Untersuchung könnte die kuratorische sowie strategische Praxis von László Beke selbst sein, denn in den von ihm organisierten Kunstveranstaltungen finden sich oft dieselben Künstler\_innennamen der ungarischen Neo-Avantgarde (hauptsächlich am Ende der Sechziger bzw. am Anfang der Siebziger). Der selektive Auswahlprozess von bestimmten Künstler\_innen wirkt sich in der historiographischen Auseinandersetzung auch darauf aus welche Personen überhaupt als Mitglieder der Neo-Avantgarde betrachtet werden. Vgl. Harald Szeemann *Archive and Library*, Getty Research Institute, Los Angeles.

consumption of culture [...]“<sup>300</sup>. Es mag provokant erscheinen, den real existierenden Spätsozialismus als eine Übergangsperiode bezeichnen, dennoch ist die Beschreibung von Šuvaković, obwohl sein historischer Ausgangspunkt das ehemalige Jugoslawien ist, wirksam. Wie wir bereits in der Einleitung festgestellt haben, war es für Ungarn ab der zweiten Hälfte der sechziger Jahre typisch, dass sich in der Kulturproduktion Elemente der Diktatur und einer spezifischen Konsumkultur miteinander vermischt haben: Norm und Experiment waren gleichzeitig präsent. Dieser *Widerspruch*, ist der Kontext in dem ein Kunstwerk entstand und innerhalb dem die Kunst der zweiten Öffentlichkeit zu bestimmen ist.<sup>301</sup> Die Künstler positionierten sich zu verschiedenen öffentlichen Abhängigkeitsverhältnissen und verarbeiteten/mißachteten das zuvor angesprochene Paradoxon.

Weil die zweite Öffentlichkeit als Sammelbegriff zu verstehen ist fanden sich einige Theoretiker\_innen damit ab, dass sie zweite Öffentlichkeit als einen Terminus darstellten der schon obsolet ist und jederzeit bedingungslos und ohne Erläuterungen mit Synonymen ersetzt werden konnte sowie kann. Außer József Havasréti gibt es kaum Wissenschaftler\_innen, die sich der detaillierten Diskursivierung dieses zentralen ostmitteleuropäischen Phänomens im Bezug auf avantgardistische Tendenzen gestellt haben. Bei der Recherche im Bereich der Kunsttheorie stößt man nur auf fragmentarische, unreflektierte Stellungnahmen. So widerspiegelt dieses Unterkapitel die Logik der Funde und wird demzufolge ebenfalls bruchstückartig sein. Edit András – beziehend auf den osteuropäischen Konzeptualismus – demonstrierte, dass theoretische Bezeichnungen der klandestinen Kunst und seiner Publizität stark perspektivenabhängig sind: „[...] they were named non-conformists, as in the Soviet Union, neo-avant-gardists, as in Hungary, or un-offical and/or countercultural artists, as interpreted from the Western point of view.“<sup>302</sup> Ziel dieser Passagen ist einiges an terminologischer Klarheit zu schaffen und die Verflochtenheit der Nachkriegsavantgarde zur zweiten Öffentlichkeit in ihren Grundzügen sowie als *innigie diskursive Beziehung* zusammenzufassen.

Man findet tatsächlich eine Reihe von Termini die die Intersektion von Avantgarde und alternativer Öffentlichkeit komprimieren, wie etwa gesetzlose Avantgarde<sup>303</sup>,

---

<sup>300</sup> Šuvaković, Miško. „Remembering the Art of Communism. Analysis of Contradictions: Approaches and Transgressions.“ *Third Text*. Jahrgang 23. Nr. 1. Januar 2009. S. 15-24, hier S.23

<sup>301</sup> Vgl. Interview mit György Galántai. 21.08.2014.

<sup>302</sup> András, Edit. „Dog Eat Dog. Who is in Charge of Controlling Art in The Post-Socialist Condition?“ *Third Text*. S. 65-77, hier S.66

<sup>303</sup> Auf Ungarisch: törvénytelen avantgárd, wie sie im gleichbetitelten Buch von Júlia Klaniczay und Edit Sasvári heißt.

inoffizielle Kunst<sup>304</sup>, nicht-zensierte Kultur<sup>305</sup>, unerwartete Kultur<sup>306</sup>, Quasi-Öffentlichkeit<sup>307</sup> oder graue Zone<sup>308</sup>. Von den bereits hier verwendeten Begriffen – wie Subkultur, Underground, Gegenkultur, Gegenöffentlichkeit, Parallelkultur, alternative Kultur – ist wahrscheinlich Parallelkultur der Natur von zweiter Öffentlichkeit am nächsten. Ein grundsätzliches Kriterium für das Erfassen von der zweiten Öffentlichkeit ist, dass sie *parallel zur offiziellen Kultursphäre* existierte („The phenomenon of the ‘parallelism’ of official and unofficial culture [...]“<sup>309</sup>). Genau diese Parallele und die vorhin angesprochene Widersprüchlichkeit fasste Daniel Grúň folgendermaßen zusammen:

Parallels drawn between official and unofficial art and their distribution apparatus accounted for only one instance of the conceivable interaction between art and politics in real socialism which was not as „acutely delimited“ as Piotr Piotrowski purports. Between them lay zones of interaction, infiltration and significance, and the direct participation of artists engaged in the unofficial scene who were involved in production of official art. [...] the artist’s performative self-identification with the institutional apparatus of the real socialism and its transformation into a fictitious organization [...]<sup>310</sup>

Es ist spannend, dass Grúň darauf hindeutete, wie einzelne *Künstler als Verbindungsglieder und Mediatoren* zwischen der ersten und zweiten Öffentlichkeit fungierten. Im letzten Teil des Zitates klingt eine konkrete Strategie von künstlerischen Parallelkultur an – nämlich die, wie Gegebenheiten der offiziellen Kultur in der inoffiziellen Variante umgeformt und für eigene Zwecke fruchtbar gemacht wurden (Subversion).

Grúň kam darauf zu sprechen, dass bspw. das Archiv des (tschecho)slowakischen Künstlers Július Koller nicht für den öffentlichen Blick zugänglich war<sup>311</sup>. Nicht nur Kollers Archiv ist das einzige Kunstprojekt im Ostmitteleuropa des real existierenden Sozialismus, welches mit einer *ingeschränkten Öffentlichkeit* rechnen musste bzw. von Anfang an für diesen Bereich gedacht war. Gewisse Kunstaktionen oder

---

<sup>304</sup> Vgl. u.a. Badovinac, Zdenka/Eda Čufer/Cristina Freire/Boris Groys/Charles Harrison/Vit Havránek/Piotr Piotrowski/Branka Stipančić. „Conceptual Art in Eastern Europe: Part I.“ *e-flux*. Nr. 40. <http://www.e-flux.com/journal/conceptual-art-and-eastern-europe-part-i/>. Letzter Zugriff: 29. Februar 2016.

<sup>305</sup> Vgl. János Sugár zitiert nach Debeusscher. „Information Crossings.“ *Afterall*. S.79: „As János Sugár has recalled, ‚it was only access to the general public and the mainstream media that was censored, not cultural production itself‘.

<sup>306</sup> Vgl. den Titel von Ádám Tábor’s Buch *A váratlan kultúra. Esszék a magyar neoavantgárd irodalomról és művészetről*. Budapest: Balassi, 1997. Hier erwähnt er u.a. die Vielzahl von geistigen Werkstätten, Kreisen, Gesellschaften, die kaum in einem Register gefasst werden könnten. Siehe S.23

<sup>307</sup> Vgl. András. „A Zuglói Kör (1958-1968).“ *Ars Hungarica*. S.54

<sup>308</sup> Vgl. „graue Zone der Pseudokunst“: Mária Orišková zitiert nach Bátorova, Andrea. *Aktionskunst in der Slowakei in den 1960er Jahren. Die Aktionen von Alex Mlynárčik*. Berlin: LIT Verlag, 2009. S.52

<sup>309</sup> Piotrowski. *In the Shadows of Yalta*. S.255

<sup>310</sup> Grúň. „Július Kollers Archive of Universal Futurological Organization.“ *Archiv Júliuse Kollera: Badatelna*. S.15

<sup>311</sup> Vgl. Ebda. S.16

Apartmentdiskussionen spielten sich in *geschlossenen subkulturellen Zirkeln*<sup>312</sup> ab und schufen dadurch eine weitere spezifische Ausprägung von zweiter Öffentlichkeit. Edit András hob die große Bedeutung der privaten Sphäre in der Konstitution einer zweiten Öffentlichkeit hervor: „[...] the private sphere was the only sphere which could more or less withdraw itself from the control or political power [...]“<sup>313</sup>. Klara Kemp-Welch meinte aber, dass im Sozialismus die Trennung von privat und öffentlich keine Bedeutung mehr hatte und gänzlich unmöglich war, denn das Öffentliche (das Offizielle) in die Privatsphäre tief eingedrungen ist und das Private weitgehend auflöste.<sup>314</sup> Der Position von Kemp-Welch ist gänzlich nicht zuzustimmen, denn es gab sehr wohl Nischen von Öffentlichkeit in welchen das System den Überblick zudem die Kontrolle verloren hat. Sowohl der private Bereich als auch der Underground warin in bedingten Fällen der zweiten Öffentlichkeit zuzuordnen.

In ihrem Aufsatz „High and low. A Painful Farewell to Modernism – Difficulties in the Period of Transition“ (1997) sprach András einen anderen wesentlichen Faktor der Parallelkultur an, nämlich die vorhin bereits angedeutete *Politisierung* des in der experimentellen Kunstszene entstandenen Kunstwerks. Welche Einschreibungen im Kunstwerk – oft erst im Nachhinein – entstehen, ist seiner Abhängigkeit von der politisierten ersten Öffentlichkeit zu verdanken: „In the context of political oppression, even the most autonomous works dealing with abstract, imminent artistic issues took on the features of resistance, or at least were interpreted as such, insofar as they demonstrated their emancipation from state control.“<sup>315</sup> István Rév drückte diesen Sachverhalt folgendermaßen aus: „Wenn das politische Leben kein öffentliches und zugängliches Terrain hat, wenn es keinen Weg für den öffentlichen, kritischen Diskurs des Politischen gibt, dann kann aus allem Politik werden, jedes Benehmen, jede Geste, jedes Zeichen, jede Stimme kann eine politische Deutung erhalten.“<sup>316</sup>

Die *Signalisierung der Autonomie und Unabhängigkeit* des Kunstwerks u.a. reichten dafür aus, dass man es mit einem Stempel der politischen Kunst versah. In den Ausführungen von Piotrowski zur ungarischen Kunst in der Kádár-Ära hat „autonomy of politics“ eine strategische Bedeutung<sup>317</sup> obwohl es nicht in jedem performativen oder intermedialen Kunstwerk zum Ausdruck kam oder überhaupt intendiert wurde. Selbstverständlich gab es Arbeiten, welche als Kommentar der politischen Situation anzusehen sind und die statt der direkten Konfrontation abweichende Wege des

---

<sup>312</sup> Anmerkung: Dasselbe galt auch für das Wohnungstheater des Kassák Ház Stúdiós. Siehe Cseh, Katalin/Czirak, Adam. „Introduction“. Konferenz *Performing Arts in the Second Public Sphere*. 9. Mai 2014. Literaturwerkstatt, Berlin.

<sup>313</sup> András, Edit. „High and low. A Painful Farewell to Modernism – Difficulties in the Period of Transition.“ *After the Wall*. S. 125-129, hier S.126

<sup>314</sup> Vgl. Kemp-Welch, Klara. „Affirmation and Irony in Endre Tót’s Joy Works of the 1970s.“ *Meno istorija ir kritika*. S. 137-144, hier S.139f.

<sup>315</sup> András. „High and low.“ *Art and Culture in post-Communist Europe*. S.125

<sup>316</sup> István Rév zitiert nach Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.40

<sup>317</sup> „I gather that this was the more common experience in Hungary. Artists wanted to produce autonomous art as well, but they reacted critically to the state control over culture, which was unusual within a Central and Eastern European historical context. Perhaps this was more of a moral than a political reaction, even if it did have quite political meanings.“ Piotrowski, Piotr. „From the Politics of Autonomy to the Autonomy of Politics.“ *Meno istorija ir kritika*. S.22

Ausdrucks suchten<sup>318</sup>, eine explizite, aber *komplexe, provokante, ab und an rebellierende visuelle Sprache* verwendeten um die Existenz der kommunistischen Hierarchie zu hinterfragen oder zu leugnen. Oft fehlte der Autorität ein entsprechendes Dekodierungssystem, so konnte bspw. eine prozessuale und intermediale Kunst nicht mit den bekannten respektive erprobten Normen vereint werden.<sup>319</sup> Dies hatte zur Folge, dass avantgardistische Kunst als fremd, eventuell als feindselig angesehen werden konnte. Die performative sowie intermediale Kunst der zweiten Öffentlichkeit (wie Happenings) war darauf ausgerichtet mit selbst entworfenen, den zu globalen Kunsttendenzen gehörenden Mitteln gesellschaftliche und intellektuelle Tabus, Traditionen zu debattieren<sup>320</sup>. Dass gewisse Kunstaktionen eine *eigene autonome Realität* geschaffen haben, in deren Rahmen alles möglich erschien, zeigt dass performative Werke

[...] have tended to construct themselves as situations in which we can learn to move freely back and forth from one point of reference to another – rather like practicing the exercise of our individual free will, always knowing that there is nothing it wouldn't be a shame to neglect, though yet again assured that we won't be punished for whatever we happen not to see, since there is always something else.<sup>321</sup>

In dieser autonomen Realität wurde jegliches Abhängigkeitsverhältnis die sich aus den Machtkonstellationen der „ruling party“ ergab abgeschafft.

Wie zuvor erwähnt gehört József Havasréti zu den wenigen ungarischen Theoretiker\_innen, die sich mit dem künstlerischen Phänomen der zweiten Öffentlichkeit aus kommunikationswissenschaftlicher Hinsicht detailliert auseinandergesetzt haben. In seiner veröffentlichten Dissertation *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban* (*Alternative Register. Formen kultureller Opposition in der ungarischen Neo-Avantgarde*, 2006) untersuchte er verschiedene Perspektiven der komplizierten ästhetisch-(pop)musikalischen Kommunikationsstrukturen in der ungarischen Parallelkultur. Havasréti unterscheidete zwischen mehreren Schichtungen und Formationen jener Kommunikation, die er schlussendlich unter dem Begriff der *alternativen Öffentlichkeit* zusammenführte. Als eine bedeutende Ausprägung dieser Öffentlichkeit erschienen es für Havasréti die *innere Emigration* zu erwähnen, die eine „[...] autonome, grundsätzlich antipolitisch ausgerichtete Kultur und Lebenswelt“<sup>322</sup> darstellte. Sie war eine versiegelte, introvertierte und symbolträchtige Sphäre, wo sich das Öffentliche im Privaten abspielte sowie ihre Grenzen verschmelzen und eine durch die Verslossenheit generierte emotionale, intellektuelle Exaltiertheit sichtbar wurde.<sup>323</sup> Havasréti unterschied zwischen Underground (sechziger und siebziger Jahre) und alternativer Kultur (achtziger und neunziger Jahre). Letztere bedeutete

---

<sup>318</sup> Vgl. Ebda. S.20

<sup>319</sup> Vgl. Andrés. „High and low.“ *Art and Culture in post-Communist Europe*. S.125f.

<sup>320</sup> Vgl. Martin, Henry. „Happenings or Dance Happenings or Happening Theater or Theater Happenings or Collage Events or Situations and All the Various Things They Have Been Called...“ *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*. Hg. Achille Bonito Oliva. Milano: Gabriele Mazzotta, 1990. S. 62-66, hier S.65

<sup>321</sup> Ebda. S.66

<sup>322</sup> Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.20

<sup>323</sup> Vgl. Ebda. S.20f.

„[...] die Ergebnisse und Gebilde des (Spät)Sozialismus, die unabhängig von oder parallel zu den zentralisierten Institutionen und Kommunikationskanälen bzw. dem offiziellen kulturellen, ästhetischen Wertesystem entstanden sind.“<sup>324</sup> Die Bindung der Termini an diverse Entwicklungsperioden der Nachkriegsavantgarde und der kulturellen Opposition zeigt, dass die zweite Öffentlichkeit als Konzeption, als Bezeichnung einer historischen Wandlung unterliegt.

Der Underground ist nach Havasréti zweifach zu verstehen: „[...] einerseits steht er für die Kultur von verbotenen, konspirativen, unter die Erde gedrängten politischen Bewegungen, andererseits steht es für die Institutionen, Symbole und Werte der Gegenkultur.“<sup>325</sup> Der real existierende Sozialismus war aber zudem eine *verzweifachte Welt*, die die mindestens zweifache Bedeutung von Wörtern und Gesten erklärte.<sup>326</sup> Auch Havasréti hob hervor, dass die Neo-Avantgarde eine nicht immer reibungslos funktionierende *Gruppenkultur* war, die aus einem Netzwerk von verschiedenen Gemeinschaften bestand, deren Grenzen leicht durchquert werden konnten und in deren Rahmen die Kommunikation funktionsfähig war.<sup>327</sup> Der Abhängigkeit vom Einflussbereich der ersten Öffentlichkeit versuchten diese neoavantgardistischen Gruppenkulturen zu entgehen und schufen ihre eigene Sphäre der alternativen Öffentlichkeit.

Unter dem Pseudonym der alternativen Öffentlichkeit führte Havasréti sein Verständnis von zweiter und *dritter Öffentlichkeit*<sup>328</sup> zusammen, „[...] deren gemeinsames Ziel es war, [...] die utopisch anmutende Wirksamkeit der Kommunikation [...] der ersten Öffentlichkeit zu erreichen.“<sup>329</sup> Die alternative Öffentlichkeit – als ein ausdifferenziertes Modell der in dieser Arbeit verwendeten Begriff der zweiten Öffentlichkeit – wurde sowohl von *äußeren* (Zwang) als auch von *inneren* (Gegebenheiten) Abhängigkeitsfaktoren geformt. In dieser alternativen Öffentlichkeit herrschte die paradoxe Grundsituation, dass der „wirkliche“ *öffentliche Diskurs unter Ausschluss der Öffentlichkeit* ausgetragen wurde.<sup>330</sup> Havasréti's Theoriekonzept basiert auf der Grundlage, dass die experimentelle Kunstszene isoliert, also eine *Öffentlichkeit ohne Öffentlichkeit*, war. Die Abhängigkeit von einer kontrollierten Öffentlichkeit hinter sich zu lassen war für die meisten Avantgardisten u.a. durch Identifikations- und Vorbilder wie David Bowie oder Alan Ginsberg möglich geworden – dieser Aspekt seiner Analyse ist einer der anregendsten.

---

<sup>324</sup> Ebda. S.27f.

<sup>325</sup> Ebda. S.26

<sup>326</sup> Vgl. Ebda. S.49f.

<sup>327</sup> Vgl. Ebda. S.99

<sup>328</sup> Um die „dritte Öffentlichkeit“ zu erklären, zitiert Havasréti Péter Bajomi Lázár. Die „dritte Öffentlichkeit“ seine Vermischung der ersten und zweiten Öffentlichkeit. Sie war verwandt mit der ersten Öffentlichkeit, weil sie nicht verfolgt wurde, und mit der zweiten, weil sie beschränkt war und ohne die Unterstützung des Staates nur wenige Personen, Gruppen erreichen konnte. Vgl. Ebda. S.95f.

<sup>329</sup> Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.96; Am Rande sei angemerkt, dass auch Piotr Piotrowski mit drei Öffentlichkeiten operiert: die „erste Öffentlichkeit“ gehört für ihn dem offiziellen Regime an, die „zweite“ ist die der politischen Oppositionsbewegungen und die „dritte“ ist die der alternativen Kunst – die die wir hier auch unter dem Begriff der „zweiten Öffentlichkeit“ behandeln. Vgl. Piotrowski, Piotr. „How to Approach the Second Public Sphere in Eastern Europe before 1989.“ Vortrag im Rahmen der Konferenz *Performing Arts in the Second Public Sphere*. 9. Mai 2014.

<sup>330</sup> Vgl. Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.98

Der Kommunikationswissenschaftler konzentrierte sich in erster Linie auf die einschränkenden und „deformierenden“ Umstände der kommunistischen Kulturpolitik, die eigenwillige Produktionsverhältnisse hervorriefen. Solche Umstände waren u.a. der *fehlende Kontakt mit* und das *Unverständnis der Rezipienten*; und die *transformierende Verarbeitung der fragmentarischen Information* in neue Formen und Inhalte.<sup>331</sup> Paradox ist es, dass die Verhältnisse der ersten Öffentlichkeit die Kreativität in der Kunst der zweiten Öffentlichkeit steigerten.

Die zweiten Öffentlichkeit als ein organischer Bestandteil des Spätsozialismus definierte sich vorwiegend durch ihre Strategien. Im Folgenden werden nur einige kreative Handlungsmuster und Charakteristiken skizziert, die die Grundlage für die Erklärung von den Wirkungsmechanismen der in-/halboffiziellen Öffentlichkeit darstellen.

Innerhalb des alternativen Kunstnetzwerks in Ostmitteleuropa spielte die *Kommunikation* eine wesentliche Rolle. Selbstverständlich konnte der Informations- und Meinungsaustausch nicht durch die offiziellen sowie überwachten Kanäle abgewickelt werden, so schuf man „[...] extra-institutional forms of artistic communication, such as mail art [...]“<sup>332</sup>.

Die osteuropäische Entwicklung des Konzeptualismus kann laut Marian Mazzone auf das Interesse für den kreativen Umgang mit der Kommunikation und Übertragung von Information und Systemen zurückgeführt werden.<sup>333</sup> Wie die Kommunikationsstrukturen so war jegliche Aktivität innerhalb und jenseits der ersten Öffentlichkeit kontrolliert. Daraus resultierten ausschlaggebende Produktionsverhältnisse der Abhängigkeit, die das Kunstwerk mitprägten: ein *kleines, intimes Publikum* und die *Überlieferung* bzw. *Vermittlung* des „Produkts“ *durch dokumentarische Medien*.<sup>334</sup> Allesamt Merkmale mit denen die Funktionsmechanismen von zweiter Öffentlichkeit üblicherweise dargestellt werden. Der intimen, geschützten Sphäre stimmte Barbora Klímová ebenfalls zu: „In general I agree with Claire Bishop who interprets participatory projects under socialism as ‚shared privatised experience: the construction of a collective artistic space amongst mutually trusting colleagues‘.“<sup>335</sup>

In Ungarn bspw. war das Bedürfnis gegeben einen eignen intimen und geschützten geistigen Raum zu schaffen, in dem der „grenzenlose“, unabhängige Austausch zwischen Künstlern und Intellektuellen möglich war. Lóránd Hegyi nannte in diesem Zusammenhang das Atelier/Studio einen „*geistigen* Zufluchtsort“<sup>336</sup> – obwohl dieser

---

<sup>331</sup> Vgl. Ebda. S.289

<sup>332</sup> Piotrowski. *In the Shadows of Yalta*. S.256

<sup>333</sup> Vgl. Mazzone, Marian. „Drawing Conceptual Lessons from 1968.“ *Third Text*. S. 79-84, hier S.80

<sup>334</sup> Vgl. Piotrowski. *In the Shadows of Yalta*. S.373. Manche Künstler performten bspw. ganz ohne Auditorium: „The problem posed by Grigorescu’s art is that his work did not have a public character. It not only did not explore the issue of the body’s presence in the public space, but the artist’s work had an essentially private character. Illeana Pintilie writes that Grigorescu created his own theatre, in which he was the actor, the director and the audience. His work did not have any other audience. It was created in the privacy of the artist’s own apartment and focused on prosaic activities.“ Ebda. S.385

<sup>335</sup> „Interview. Barbara Klímová and Daniel Grúň.“ *Mutually. Communities of the 1970s and 1980s*. Ausstellungskatalog. Prag/Brno: tranzit.cz/Dům umění města Brna, 2013. S. 39-42, hier S.41

<sup>336</sup> Vgl. Hegyi. „Közép-Európa: Ezmémodell és életterv.“ *Nézőpontok/Pozíciók*. S.30

Rückzug nur eine Facette der Strategien von der zweiten Öffentlichkeit darstellt. Neben dem geistigen Austausch erhält in dieser scheinbar zurückgezogenen Szene das „[...] ‚Schweigen‘ der Kunst während der Kádár-Ära [...]“<sup>337</sup> eine nicht geringe Bedeutung. Aus theaterwissenschaftlicher Hinsicht beschäftigt sich Adam Czirak mit Melancholie, *Schweigen* und *Nicht-Tun* in der osteuropäischen Neo-Avantgarde<sup>338</sup>, die zu künstlerischen Ausdrucksformen der Parallelkultur des Spätsozialismus avancierten.

Doch nicht nur die Wortlosigkeit, sondern auch die *Mündlichkeit* war ein wesentliches Charakteristikum der klandestinen Existenz. József Havasréti führt die Idee, dass „[...] Mündlichkeit [...] [die] Grundlage [des] gesellschaftliche[n] Zusammensein[s] bildete“<sup>339</sup>, u.a. darauf zurück, dass das Orale keine verfolgbaren Spuren hinterließ.<sup>340</sup> Obwohl Inke Arns und Sylvia Sasse in „Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance“ (2006) nicht explizit auf den Terminus der zweiten Öffentlichkeit eingehen, stehen im Zentrum des Aufsatzes solche Kunstwerke/Aktionen, die in der Parallelkultur von Osteuropa entstanden sind. Hinter subversiver Affirmation verbirgt sich eine subtile Form der künstlerischen Kritik die Arns und Sasse zufolge ihren Ursprung im Spätsozialismus hat: „Subversive affirmation is an artistic/political tactic that allows artists/activists to take part in certain social, political, or economic discourses and to affirm, appropriate, or consume while simultaneously undermining them.“<sup>341</sup> Subversive Affirmation zeigt, dass die diversen, unter ihnen öffentlichen, Abhängigkeitsverhältnisse die in die Machtstrukturen der sozialistischen Regime eingeschrieben waren, einen (ebenfalls) paradoxen Umgang in der nonkonformer/halbkonformen Kunst finden. Wie Arns und Sasse hervorheben waren affirmativen Praktiken in der inoffiziellen Kunstszene des ehemaligen Ostblocks fast überall präsent.<sup>342</sup> Beispiele zu finden, wie Künstler die Produktions- und Ausdrucksmittel des Kultursystems sich eigen gemacht haben, um eine konträre Wirkung zu erzielen, wäre kein schwieriges Unterfangen – die vorliegende Doktorarbeit wird eine Menge vorlegen. Es gab aber zugleich Fälle, in denen die Intervention des Staatsapparats in einer Aktion, Installation oder ähnlichem zum Teil des Kunstwerks selbst wurde.<sup>343</sup> Beide Formen der Subversion sind Kernstrategien der alternativen Öffentlichkeit im sowjetischen Einflussbereich.

---

<sup>337</sup> Hegyi, Dóra. „Kunst und gesellschaftliche Amnesie. Neoavantgarde Revisited.“ *Kontakt... aus der Sammlung der Erste Bank-Gruppe. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien*. Köln: Buchhandlung Walther König, 2006. S. 56-60, hier S.57

<sup>338</sup> Vgl. „Melancholie, Schweigen und Nicht-Tun. Von einigen Leitmotiven in der mittel- und osteuropäischen Neoavantgarde und von den Paradoxien ihrer Performance.“ Gastvortrag am Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin, 27. November 2013 und „Von den stummen Diskursen der osteuropäischen Performancekunst. Gesten des (Ver-)Schweigens in der „Zweiten Öffentlichkeit“. Vortrag an der Tagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft, 5. Oktober 2012

<sup>339</sup> Havasréti, József. „Mündlichkeit, Gegenöffentlichkeit und Dialog in der Praxis einer `mündlichen Zeitschrift‘: *Lélegzet*, Budapest, 1980-1985.“ o.T. o.O.: o.V., o.J. S.211

<sup>340</sup> Vgl. Cseh-Varga, Katalin. „Innovative Practices of the Hungarian Samizdat. A Comparative Analysis of Oral Traditions“. *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*. Sonderausgabe: *Samizdat und die kommunikative Herstellung von Oppositionskulturen in Ostmitteleuropa*. 2016. In Vorbereitung.

<sup>341</sup> Arns/Sasse. „Subversive Affirmation.“ S.445

<sup>342</sup> Vgl. Ebda.

<sup>343</sup> Vgl. Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso, 2012. S.139ff.; Sasse, Sylvia. „KGB, or, the Art of Performance: Action Art or Action Against

Nicht als Strategie, sondern viel eher als eine Neben- oder *Kontererscheinung* der zweiten Öffentlichkeit ist die *Selbstzensur* zu verstehen, die neben Miklós Haraszti u.a. von den emigrierten Schriftstellern und Kritikern Endre Karátson und Ninon Neményi bei gewissen ungarischen Intellektuellen festgestellt haben. Unter Selbstzensur verstanden sie die künstlich unterdrückte eigene Meinungsartikulation, die in einer gewollten bzw. ungewollten Umgehung von heiklen Fragestellungen zu erkennen war.<sup>344</sup> Die Selbstzensur war als direkte/indirekte Konsequenz von der Abhängigkeit der ersten Öffentlichkeit anzusehen. Das Phänomen war darüber hinaus im Kontext der alternativen Kunstszene zu beobachten. Mit der Beziehung vom kommuniziertem Inhalt und dem gewählten Übertragungsformat hing ein weiterer Faktor zusammen, nämlich der der *Lesbarkeit* oder der *Verständlichkeit*. Ein zentrales Argument über die offizielle Einschätzung der Akzeptanz eines Kunstwerks besagte, dass das Kunstprodukt zwar unverständlich sein konnte, aber auf keinem Fall *missverständlich*<sup>345</sup>. Diese kulturpolitisch fixierte Festschreibung erlaubte dem Kunstwerk keine Zweideutigkeit, keine versteckte, indirekte politische Nachricht. Wenn die Zensur sowie Selbstzensur also nicht wirksam wurde und das Kunstwerk sich einer radikalen Formensprache oder einer verdeckten Politizität bediente, kam es zu Retorsionen und zu einer direkten Konfrontation mit den Autoritäten.

Das andere Argument geht einen Schritt weiter: ein nicht dekodierbares Kunstwerk konnte für das autoritäre Regime ebenso gefährlich sein wie ein missverständliches. *Denn was man nicht verstand, konnte man nicht kontrollieren*. Der Künstler János Sugár meinte, dass das (ästhetisch) Unverständliche, wozu die radikale Formensprache zu zählen war, eine der größten Gefahrenquellen für jegliches System darstellt.<sup>346</sup> Das *Kassák Ház Stúdió* gehörte in Ungarn zum ersten kulturellen Gebilde, das die Partei nicht verstanden hat.<sup>347</sup> Ein ähnliches Unverständnis haben des Weiteren höchstwahrscheinlich Szentjóbys Fluxus-Experimente und Happeninginitiationen ausgelöst. Die radikale Unterscheidung zwischen den Zeichensystemen des Kádár Regimes und dem der Aktions- sowie Intermedia-Kunst führte zur Entstehung von verschiedenen Modellen der Öffentlichkeit, die trotz der selbstverständlichen Konfliktsituation mit einander immer in Berührung kamen. Es war eine „fließende“, nicht immer eindeutige Konfrontation zwischen der ersehnten Dominanz einer allumfassenden Kontrollöffentlichkeit und dem Bestreben von individuellen sowie kollektiven Avantgardisten diese Abhängigkeit temporär aufzuheben.

Die erste und zweite Öffentlichkeit im Ungarn des Kalten Krieges handelten ihre Beziehung zu einander fortwährend aus. Diese Verhandlung sollte historiographisch jedoch nie als eine heroische Unterscheidung zwischen „Gut“ (zweite Öffentlichkeit)

---

Art?“ *ARTMargins Online*. 30. Dezember 1999. <http://www.artmargins.com/index.php/archive/449-kgb-or-the-art-of-performance-action-art-or-actions-against-art> Letzter Zugriff: 28.11.2014; Darüber hinaus beschäftigt sich das Forschungsprojekt *Performance Art in Eastern Europe (1950-1990): History & Theory* (Universität Zürich, Leitung: Sylvia Sasse) u.a. mit diesem Aspekt in einem Teilprojekt der den Titel „State (Re-)Actions“ trägt. Weitere Informationen unter: <http://www.performanceart.info/state-re-actions/>. Letzter Zugriff: 22.02.2016.

<sup>344</sup> Vgl. Karátson/Neményi. *Belső tialomfák*. S.6

<sup>345</sup> Vgl. Haraszti. *A cenzúra esztétikája*. S.69

<sup>346</sup> Vgl. János Sugár zitiert nach Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.118

<sup>347</sup> Vgl. Géza Fodor zitiert nach Ebda.

und „Böse“ (erste Öffentlichkeit) behandelt werden. Um die Rhetorik des Kalten Krieges schrittweise hinter uns zu lassen, schlage ich – wie zu Beginn der Dissertation – eine *transversale, vernetzte Kartographie* zum Erfassen der Bandbreite von zweiten Öffentlichkeiten vor. Kartographie deshalb, weil die zweite Öffentlichkeit aus einem fein verwobenem, fragmentarischem Netzwerk von inselförmigen Gruppierungen sowie „Einzelkämpfern“ bestand. Transversalität deshalb, weil Öffentlichkeiten (die erste und zweite inbegriffen) eine *multiperspektivische* Dimension in sich trugen. Orientiert am dialogischen Denken von Mikhail Bachtin und dem Transversalitätsverständnis von Félix Guattari bemühe ich mich, die Starre von rigiden Anordnungen (horizontal, vertikal, zentralistisch) zu durchbrechen und durch einen a-zentrischen, multidimensionalen Zugang zu ersetzen.<sup>348</sup> Gerald Raunig brachte den Gedanken der Transversalität folgendermaßen auf den Punkt: „Transversalen sollen [...] keineswegs Verbindungen von mehreren Zentren oder Punkten sein, sondern Linien, die sich nicht einmal kreuzen müssen, Fluchtlinien, Bruchlinien, die sich den Punktsystemen ihren Koordinaten kontinuierlich entziehen.“<sup>349</sup> Im Erschließen der komplexen Struktur von der zweiten Öffentlichkeit hat die nebeneinander gereihte Analyse ferner Kartographierung von künstlerischen Produkten sowie Ereignissen eine enorme Bedeutung. Ein solches Verfahren sollte das diskursive Metanarrativ der zweiten Öffentlichkeit für die Erschließung von performativen und intermedialen Künsten in der Nachkriegsavantgarde Ungarns festlegen.

Eine widerspruchlose Konklusion über die Kunst der zweiten Öffentlichkeit zu finden ist keine leichte Aufgabe. Das Fehlen von Konsens und die Paradoxie, die in die Terminologie, darüber hinaus in den historischen Zustand eingeschrieben ist, resultieren aus der Natur von Parallelkultur selbst. So war dieser „secondary discourse“<sup>350</sup> eine pluralistische Sphäre, die sowohl unter (partiell)em Ausschluss einer umfangreichen Öffentlichkeit auf den ersten Blick isoliert existierte, als auch das Private, Verschlossene zum Ort von Öffentlichkeit machte. Diese Kunst beruhte auf alternativer Kommunikation, war aber zeitgleich von Schweigen durchtränkt. Ihre Kunst strebte nach Autonomie und Unabhängigkeit, war jedoch nicht vom individuellen Schicksal, Trauma der Kunstschaffenden zu trennen. Sie wurde durch historische, soziale und kulturelle Verhältnisse des schwindenden Stalinismus zugleich des Posttotalitarismus hervorgebracht, produzierte dennoch eine eigene politische sowie unpolitische Dimension und ist nur in globalen Zusammenhängen zu rekonstruieren. Diese zweite Öffentlichkeit verwendete in der experimentellen Kunst ein Codesystem und subversive Strategien die ihre allgemeine, direkte Zugänglichkeit hinderten, dennoch war die Kodierung eine ihrer Existenzbedingungen. Die zweite Öffentlichkeit war in der Kunst mit der ersten Öffentlichkeit verbunden – dies demonstrierten bspw. die Grenzgänge der Künstler selbst. In der eigenwilligen Realität der Neo-, Trans- und Post-Avantgarde dominierten sowohl maßgebliche Kreativität, Provokation, Kritik, das Phänomen der inneren Emigration als auch die Selbstzensur. Diese Faktoren wirkten sich auf die Konstitution des alternativen öffentlichen

---

<sup>348</sup> Vgl. Raunig, Gerald. *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert. republicart 4. Kunst und Öffentlichkeit. Eine Schriftreihe des eipcp*. Wien: Turia + Kant, 2005. S.186f.

<sup>349</sup> Ebd. S.187

<sup>350</sup> Vgl. Erjavec. „Introduction.“ *Postmodernism and the Postsocialist Condition*. S. 1-54, hier S.9

Diskurses aus und waren für seine ambivalente Natur ausschlaggebend. Die Herstellung sowie Praxis der zweiten Öffentlichkeit in der Kunst erklärt sich in subtilen Charakteristiken, die sie mit Performativität und Intermedialität teilt. Dadurch, dass sowohl performative und intermediale Künste kommunikativ zudem (ver)handelnd arbeiteten, an künstlichen, fixierten Grenzen nagten, haben sie soziale, politische und kulturelle Abhängigkeiten stets in Frage gestellt.

## V. Performance, Intermedialität, Öffentlichkeit

Kristine Stiles hob die zentrale Rolle von osteuropäischer Performance für die Herstellung von der zweiten Öffentlichkeit hervor. Für sie bestand die Signifikanz von prozessualer Kunst in der praktischen Umsetzung von alternativer Kommunikation, aber zudem darin Überlebensmodi durchgesetzt sowie Undergroundresistenz aufgebaut zu haben.<sup>351</sup> Die Beispiele der performativen, intermedialen Kunst aus der geopolitischen Region Ostmitteleuropas veranschaulichen wie die ästhetische Informationsproduktion und ihr Austausch in der Praxis von Aktion, Intermedialität stattgefunden hat – genauso spannend ist die theoretische Annäherung an die Zusammenhänge zwischen Performance, Intermedialität und (zweiter) Öffentlichkeit. Auf eine Auflistung von performativen, intermedialen Werken die Strategien der zweiten Öffentlichkeit konkret vorstellen, erfolgt die Erschließung der Zusammenhänge zwischen ephemeren Formen der Performativität und Öffentlichkeit, zwischen Intermedialität und Öffentlichkeit. Wir werden feststellen, dass Öffentlichkeit einerseits eine ästhetische Dimension besitzt, andererseits erst mit kreativ-ästhetischen Mitteln geschaffen werden muss. Theater/Performance verhandeln/schaffen Öffentlichkeit im eher geschlossenen physisch-suggestiven Rahmen der Aufführung/Aktion oder weiten diese Umgrenzung auf ein Außerhalb aus. In der prozessualen Kunst des östlichen Europas existierte die zweite Öffentlichkeit vorwiegend als eine kreative direkte/indirekte Konfrontation, als Kommentar sowie als Bestandteil einer Neo-Avantgarde.

Das letzte Unterkapitel bringt die Intermedialität mit der Parallelkultur, mit der Neo-Avantgarde in Verbindung indem sie als Attitüde den offenen, nicht-disziplinierten Zugang, den grenzüberschreitende Umgang mit Material und Technik in den Fokus rückt.

Dass die Siebziger das Jahrzehnt der Neo-Avantgarde und des Experimentierens in Ungarn waren, zeigte bereits Ádám Tábör auf. Und Erike Fischer-Lichtes Meinung nach rief eben diese Neo-Avantgarde eine sog. performative Wende<sup>352</sup> hervor. Doch was genau verbirgt sich hinter dem Terminus der osteuropäischen Neo-Avantgarde<sup>353</sup>? Welche Charakteristiken kommen in den Sinn wenn der Begriff auftaucht? Und wie ist die ungarische Neo-Avantgarde selbst zu beschreiben?

---

<sup>351</sup> Vgl. Stiles, Kristine. „Performance Art“ o. T. o. O.: o.V., o.J. S. 679-694, hier S.687

<sup>352</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

<sup>353</sup> Diesen Begriff verwende ich hier nicht im pejorativen Sinn von Peter Bürger der gemeint hat dass die Neo-Avantgarde die schlichte Nachäffung der historischen Avantgarde darstellt. Vgl. Šuvaković, „Remembering the Art of Communism.“ *Third Text*. S.20

1972 erschien Klaus Grohs *Aktuelle Kunst in Osteuropa: CSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UDSSR, Ungarn* die erste Publikation zur ost- bzw. südosteuropäischen Neo-Avantgarde mit einer internationalen Tragweite. Piotr Piotrowski zufolge war dies ein großer Gewinn für das Ansehen der Kunst dieser geopolitischen Region, denn davor war „[...] East-Central Europe [...] not viewed as a distinct and defined territory.“<sup>354</sup> Grohs Buch machte auf die Heterogenität der osteuropäischen Neo-Avantgarde aufmerksam und trug so, unwissentlich, zu deren theoretischen Ausdifferenzierung bei <sup>355</sup> . Das Emblem Neo-Avantgarde stand für eine weltumspannende Erneuerungsdynamik in der Kunst, in der z.B. der Fluxus einen wirklich globalen Charakter aufwies<sup>356</sup>.

Die offizielle kulturpolitische Einschätzung gegenüber der Neo-Avantgarde war im Posttotalitarismus mal verbannend, mal unterstützend. Ab Ende der sechziger Jahre entstand in den meisten sozialistischen Staaten des östlichen Europas eine Diktatur, die Eigenschaften des Stalinismus hinter sich gelassen hatte, zugleich aber *feine Formmerkmale der Kontrolle, Überwachung und Manipulation* beibehielt, diese jedoch mit dem *Dulden von „Fluchtwegen“ und von der Norm leicht abweichenden Handlungsstrategien* strategisch ergänzte – oft sogar *ausbalancierte*. So gab es darüber hinaus in Ungarn ebenfalls reichlich Fälle, wo sich die MSZMP in einer strategischen oder ungewollten grauen Zone positionierte. Durch explizite bzw. implizite Verbannung konnte sich die Neo-Avantgarde nur in der zweiten Öffentlichkeit, im Underground entfalten. Die Unterstützung manifestierte sich im Gegensatz dazu bspw. im „Sonderfall“ Jugoslawien, wo das künstlerische Experiment deutlich mehr Spielraum hatte <sup>357</sup> und wo fortgeschrittene Kunst zum image-stabilisierenden Exportprodukt wurde<sup>358</sup>.

Die Mehrheit der mitteleuropäischen Neo-Avantgarden gehörten zum Modernismus, vertraten weiterhin die Autonomie der Kunst, distanzieren sich vom sozialistischen Realismus und wollten nichts mit Politik zu tun haben – so Piotrowski.<sup>359</sup> An einer anderen Stelle hebt er aber hervor, dass diese Zugehörigkeit zum Modernismus keine eindeutige gewesen sei und meint, dass die Neo-Avantgarde den „[...] critique of modernism and of painting as a symbol of high culture“<sup>360</sup> bedeutete. Des Weiteren deutet der polnische Kunsthistoriker darauf hin, dass verschiedene soziopolitische, kulturelle sowie nationale Umstände dafür verantwortlich sind welche Dimensionen

---

<sup>354</sup> Piotrowski. *In the Shadows of Yalta*. S.241

<sup>355</sup> Obwohl die Kunst von Ostmitteleuropa nicht als Teil des Globalen angesehen wurde, sondern als ein separater Block der dreigeteilten Weltordnung.

<sup>356</sup> „Its intent is to find a basis for art experience at a level that might be called anthropological. Art is Fluxus – art is flux and diarrhea, a movement that cannot be arrested and that has the concreteness of an object or an event.“ Bonito Oliva, Achille. „Ubi Fluxus ibi Motus.“ *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*. S. 26-38, hier S.33; sowie Vgl. Stegman, Petra (Hg.). *Fluxus East*.

<sup>357</sup> Vgl. Ebda. S.248

<sup>358</sup> Vgl. Stankovic, Nevenka. „The Case of Exploited Modernism. How Yugoslav Communists used the Idea of Modern Art to Promote Political Agendas.“ *Third Text*. Jahrgang 20. Nr. 2. März 2006. S. 151-159.

<sup>359</sup> Vgl. Piotrowski. *In the Shadows of Yalta*. S.322

<sup>360</sup> Piotrowski, Piotr. „Mapping the Legacy of the Political Change of 1956 in East European Art.“ *Europe. The Fifties Legacy. Special Issue. Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*. Hg. Nancy Jachec/Reuben Fowkes. Jahrgang 20. Nr. 76. März 2006. S. 211-221, hier S.216

diese Kritik schlussendlich annahm und wie sich die Neo-Avantgarde zur Politik/zum Politischen relationierte.<sup>361</sup> Ein wesentlicher Punkt ist also, dass die neo-avantgardistische Kunst *auf autoritäre Verhältnisse reagiert* und diese Reaktion oft entweder *politisch bedingt* oder *deutbar* ist. Beata Hock argumentiert, dass die Neo-Avantgarde dem Herrschaftsgebiet des Modernismus tatsächlich langsam den Rücken zukehrte:

While a conservative strand within the modernist paradigm saw the essence of art in bringing out the formal and material specificities of a particular medium (like painting or sculpture), avant-garde movements had a social orientation and aimed at „revitalizing life“ through art and bringing art and life close together. This latter rank of modernism was overshadowed in the Hungarian application of the label „neo-avantgarde“ that found its aesthetic ideal mostly in non-representational, abstract modes of expression.<sup>362</sup>

Was Hock versucht hier u.a. mitzuteilen ist der vorsichtige Umgang mit den Begriffen der Avantgarde als auch der Neo-Avantgarde. Dieser Umgang bezieht sich auf die *Kontextgebundenheit* jeglicher Definition, denn das Phänomen der Avantgarde behält in gewissen Regionen sowie Zeiten in der Geschichte Ost-Mittel- und Südosteuropas ihre eindeutige Verbindung zum sozialistischen Alltag. In anderen geopolitischen Orten ist sie gezwungen zu abstrahieren, zu Symbolen zu greifen. Mythisierung bzw. Heroisierung von Künstlerfiguren war keine Seltenheit und ließ sich mit einem Underground-Dasein gut verbinden.<sup>363</sup> Es ist gut möglich, dass die Bezeichnung der Neo-Avantgarde von Ákos Szilágyi als pathetisch und utopisch auf letztere Verhaltensweise und künstlerische Praxis hindeutet.<sup>364</sup> Ist es ein Widerspruch in diesem Fall gleichzeitig von einer *subversiven, kritischen, experimentellen*<sup>365</sup> sowie politisch(-konnotiert)en Neo-Avantgarde zu sprechen? Diese sich auf ersten Blick widersprechenden Eigenschaften schließen einander nicht aus.

Künstler haben sich ebenfalls zum Terminus der Neo-Avantgarde geäußert. Für György Galántai ist die Neo-Avantgarde ein „gemachter“ Begriff, eine kunsthistorische Eingrenzung auf einige wenige Personen demgegenüber er viel mehr *szabadelvűség* (*Freisinn*) bevorzugen würde. György Jovánovics hingegen meint, dass die kulturelle Lockerung Mitte der sechziger Jahre zu der Zeit noch keinen Namen hatte, aber er die Bezeichnung „Neue Avantgarden“ unbedingt akzeptiert hätte, weil damals die Vertreter der historischen Avantgarde noch lebten.<sup>366</sup> Der emblematische Kunsttheoretiker und –Historiker László Beke steht ähnlich wie Galántai dem Terminus der Neo-Avantgarde kritisch gegenüber. Er sieht ihn als ideologisch und inhaltlich falsch an.

---

<sup>361</sup> Vgl. Ebda.

<sup>362</sup> Hock, Beata. *Gendered Artistic Positions and Social Voices. Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-Socialist and Post-Socialist Hungary*. Stuttgart: Franz Steiner, 2013. S.183

<sup>363</sup> Vgl. Ebda.

<sup>364</sup> Vgl. Szilágyi, Ákos. „Két szék között, a pad alatt. Vázlat a hetvenes évek konzervativizmusáról.“ *A hetvenes évek kultúrája. Tanácskozás a Fiatal Művészek Klubjában 1980. április 10-12. Dokumentumválogatás*. Reihe: *Irányított irodalom*. Hg. András Veres. Budapest: Ballasi, 2002. S. 13-31, hier S.23

<sup>365</sup> Vgl. Leiderman. „Postmodernism and the Postsocialist Condition.“ *ARTMargins Online*.

<sup>366</sup> Vgl. Cseh-Varga, Katalin. Interview mit György Jovánovics. 16. September 2014.

Historisch gesehen entspricht der Begriff ebenfalls nicht der Realität, da er erst später eingeführt wurde. Zur Zeit seines Auftauchens in Ungarn (aus der Feder von Miklós Szabolcsi um 1969) repräsentierte der Terminus die Umstrittenheit der Neo-Avantgarde als ein einfaches Nachäffen deren klassischen Variante.<sup>367</sup> Den flexibelsten terminologischen Rahmen in den wir die in dieser Arbeit behandelte Kunst einbetten können stellt das weite Neo-Avantgarde-Verständnis von Miško Šuvaković dar, der die Entwicklung der jugoslawischen Kunstszene im Spätsozialismus miterlebt hat, sich in seinen Ausführungen aber geopolitisch nicht auf dieses Land einschränkt. Er schreibt: „Was eine bestimmte Kunstpraxis oder ein Werk offenbar als neoavantgardistisch identifiziert, ist ihr kritisches Verhältnis gegenüber der aktuellen hochmodernistischen früh- oder postindustriellen Kultur und deren hierarchischen und hegemonialen Modellen der Strukturierung kultureller autonomer Identitäten, Funktionen und Positionierungen der künstlerischen Praxis.“<sup>368</sup> Obwohl die Neo-Avantgarde dem (Hoch-)Modernismus angehört – wie sich auch Hock und Piotrowski positionierten – nimmt sie gegenüber seinen Strukturen eine kritische Stellung ein. Sie verhält sich subversiv, emanzipatorisch, exzessiv, experimentell und oft marginal, greift laut Šuvaković mit Vorliebe auf die Ismen der historischen Avantgarde zurück um diese neu zu beleben, realisiert Utopien und arbeitet an der „[...] Wiederherstellung authentisch kritischer, exzessiver, experimenteller und emanzipatorischer Kunstpraktiken im Klima des Kalten Krieges [...]“<sup>369</sup> Im Zusammenhang mit dem Begriff der zweiten Öffentlichkeit ist letztere Funktion der Neo-Avantgarde die wahrscheinlich prägendste, weil sie sich nicht als Teil des offiziellen Systems der Kulturproduktion, –Hegemonie sowie –Hierarchie ansieht, sondern sie zu umgehen versucht.

Šuvaković entwarf das gewagte Konzept der „post-avant-garde“, die nicht mit der Neo- oder der historischen Avantgarde gleichzusetzen ist.

The term post-avant-garde designates the analytical, critical, parodical and simulational strategies of ending, critique, and second-degree (meta-)usage of modernist and avant-garde arts and culture conducted by some art movements, groups and individuals. In contrast to avant-garde (idealist utopia) and neo-avant-garde (concrete or critical utopia), the post-avant-garde is a post-historical complex of manifestations that challenged, represented, destroyed or deconstructed the archeological archives of modernism, avant-gardes and neo-avant-gardes by penetrating them.<sup>370</sup>

Die Post-Avantgarde ist die Konfrontation, der Bruch mit und die Herausforderung der kulturellen Tradition bzw. der Vergangenheit, die früher von der historischen und der Neo-Avantgarde dominiert wurde. Šuvaković meint, dass die frühe Post-Avantgarde am Ende der sechziger und im Laufe der siebziger Jahre präsent war und die Idee eines pluralistischen und dezentralisierten Bewusstseins und Kultur impliziert hat. Die Post-Avantgarde ist ein Phänomen das in Jugoslawien fast parallel zur Neo-Avantgarde entstand, sie aber auf einer radikalen Weise überholt hat. Wie Dietmar Unterkofler

---

<sup>367</sup> Vgl. Cseh-Varga, Katalin. Interview mit László Beke. 16. September 2014; dies war auch die Meinung von Peter Bürger.

<sup>368</sup> Šuvaković, Miško. „Eine handfeste Geschichte aus dem Kalten Krieg – Internationale Referenzen der Konzeptkunst im sozialistischen Jugoslawien.“ o. T. o.O.: o.J. . S. 375-384, hier S.376

<sup>369</sup> Ebda.

<sup>370</sup> Šuvaković. „Remembering the Art of Communism.“ *Third Text*. S.22f.

konstatierte,<sup>371</sup> wird hier ebenfalls die Meinung vertreten, dass man den Begriff der Neo-Avantgarde nur kontextbezogen verwenden kann. Ganz pragmatisch lautet seine Definition wie folgt:

Die unter der Sammelbezeichnung „Neoavantgarde“ subsumierten, vielfältigen und heterogenen Ausdrucksformen in der Kunst und Literatur der 1960er- und 1970er-Jahre, die von der Konkreten Posie, Land Art, Art Povera, Performance über Interventionen im öffentlichen Raum bis hin zur Konzeptkunst reichen, fanden in den sozialistisch regierten Ländern Zentral- und Südosteuropas unter anderen Produktionsbedingungen als in den kapitalistischen Ländern des Westens statt und können nicht unabhängig vom politischen Umfeld ihrer Entstehung gelesen werden.<sup>372</sup>

Bei Unterkoflers prägnantem Terminus der Neo-Avantgarde bleibt die qualitative Charakterisierung aus, die bei den anderen hier behandelten theoretischen Positionen viel stärker in den Vordergrund rückt.

Wie bestimmend der Kontext für die Herausbildung der Neo-Avantgarde ist wird am Beispiel Ungarns erneut deutlich. Die Feststellungen vom Literatur- und Kommunikationswissenschaftler József Havasréti zum Phänomen sind treffend und durchdacht: Die ungarische Neo-Avantgarde wurde oft als *Gegendiskurs* zur offiziellen Kultur verstanden war zugleich ebenfalls eine *Gegenmacht* in sich selbst, weil sie *eigene hierarchische Integrations- und Ausschlussdynamiken* entwickelte.<sup>373</sup> Obwohl sie durch die Umstände des Gulaschkommunismus politisiert wurde, hebt Havasréti hervor, dass die Neo-Avantgarde mit künstlerischen, sozialen und politischen Utopien bzw. mit Universalismen verbunden war.<sup>374</sup> Die ungarische Neo-Avantgarde wurde von Außen aus zwei entgegengesetzten Blickwinkeln betrachtet: einerseits hob man integrativ ihre Aktualität und internationale Bedeutung hervor, andererseits waren andere Stimmen deutlich feindlicher und beschäftigten sich mit der Wertlosigkeit, Fremdheit sowie mit dem politischen Risikofaktor der von der Neo-Avantgarde hinausging.<sup>375</sup> Die meisten Künstler waren nicht nur Praktiker\_innen, sondern auch Theoretiker\_innen und hatten ein intensives Verlangen nach Diskursivierung der Kunst.<sup>376</sup>

Ebenfalls von Havasréti stammt der Gedanke, dass die Neo-Avantgarde in Ungarn ein *Netz* bildete und weitgehend aus Gruppen bestand. Dieses Netz ermöglichte einen *ingeschränkten Transfer und Kommunikation* zwischen den Gruppen (Funktionsmechanismus der zweiten Öffentlichkeit) innerhalb ihrer relativen

---

<sup>371</sup> Vgl. Anmerkung von Dietmar Unterkofler am Workshop *Modernismus und Avantgarde*, 8-9. November 2014. Institut für Wissenschaft und Kunst, Wien; Unterkofler, Dietmar. „Randphänomene: Die Bosch + Bosch-Gruppe als Brücke zwischen der jugoslawischen und der ungarischen Neoavantgarde.“ o. T. o.O.: o.J. S. 385-395, hier S.385

<sup>372</sup> Ebda.

<sup>373</sup> Vgl. Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.37ff. Es fällt sogar einmal die Bezeichnung „Neo-Avantgarde Stildiktatur“ von István Szerdahelyi. Siehe S.52

<sup>374</sup> Vgl. Ebda. S.42ff.

<sup>375</sup> Vgl. Ebda. S.59

<sup>376</sup> Vgl. Havasréti, József. „A ‚syntaxis mundi‘ eszméje és a film. Zsilka János és Bódy Gábor kapcsolatáról.“ *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban*. Budapest/Pécs: Gondolat/Artpool/PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2009. S. 11-27, hier S.12

Isolation.<sup>377</sup> Für Havasréti stellte die Neo-Avantgarde in der Kádár-Ära eine „geschlossene, Ghetto-ähnliche Subkultur dar“, die sich nach der Wende 1989 nicht in die kapitalisierte Kunstszene integrieren konnte.<sup>378</sup>

*Provokation* und *Radikalität* gehörten ebenfalls zu den Ausprägungen der ungarischen Neo-Avantgarde, da einige Künstler (Miklós Erdély, Péter Halász oder Tamás Szentjóby) mit einer historisch-nationalen sowie konservativen Auffassung der Kultur brechen wollten<sup>379</sup>. Solche Artikulationsformen konnten kaum verborgen bleiben. Die inoffizielle Kunstszene der sechziger und siebziger Jahre ließ sich zudem durch die Gegenkultur und künstlerischen Einflüsse des Westens inspirieren. Mit ihrer subversiven Wirkkraft *hinterfragte sie die bestehenden politischen und kulturellen Normen* und wurde unabhängig aktiv um *ihre Existenz in einer alternativen Öffentlichkeit abzusichern*.<sup>380</sup> Ádám Tábor meinte sogar, dass bis zu den Siebzigern dieses Underground ein gewisses Selbstbewusstsein erreichte<sup>381</sup> und nach Freiheit verlangte.<sup>382</sup>

Das Neo-Avantgarde-Verständnis von Maja Fowkes geht in eine absolut andere Richtung. Fowkes meint, dass sich die ungarische experimentelle Kunst vom Alltag und Leben in der Diktatur distanzierte und so den abstrakteren Vorgaben der internationalen Avantgarde gerecht wurde: „[...] neo-avant-garde artists [...] instead referred to classical antiquity, finding there fixed points that were much older and more persistent than the chaotic flux of events in recent history, and, by opting for more cosmopolitan themes, became closer in spirit to contemporary international counter-culture.“<sup>383</sup> Diese Aussage weist darauf hin, dass die Zugehörigkeit der ostmitteleuropäischen Neo-Avantgarden zu globalen Kunsttendenzen (in gewissen Fällen) immer wesentlich war, jedoch darf der sozio-kulturelle Kontext, in dem die Werke entstanden sind, nicht unberücksichtigt bleiben. Aus dieser letzten Hinsicht ist Havasréti's Äußerung zu einer relativen Isolation der Neo-Avantgarde als Gruppenkultur ein angemessener Verweis.

Piotr Piotrowski hat sich mehrfach über die politische sowie kritische Natur der ungarischen Neo-Avantgarde geäußert, als er sie mit anderen Regionen Ostmittel- und Südosteuropas verglich. Er schreibt über „[...] the almost complete lack of directly political statements in Polish conceptual art and their strong presence in Hungarian conceptualism.“<sup>384</sup> Die experimentelle Kunst beschränkte sich nicht nur auf politische Anspielungen, sondern arbeitete laut Piotrowski mit direkter, politischer Kritik.<sup>385</sup> Diese angebliche Politisiertheit der Neo-Avantgarde in Ungarn habe ihren Ursprung in

---

<sup>377</sup> Vgl. Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.99ff.

<sup>378</sup> Vgl. Ebda. S.297

<sup>379</sup> Vgl. Ebda. S.124

<sup>380</sup> Vgl. Havasréti. „A Káli-medence művészetszociológiai térképe.“ *Széteső dichotómiák*. S.97-118, hier S.99

<sup>381</sup> Vgl. Tábor. *A váratlan kultúra*. S.35

<sup>382</sup> Vgl. Fowkes. „Off the Record“ *Centropa*. S.61

<sup>383</sup> Ebda. S.65

<sup>384</sup> Vgl. Piotrowski. *In the Shadows of Yalta*. S.317 sowie Badovinac,/Čufer/Freire/Groys/Harrison/Havráněk/Piotrowski/Stipančić. „Conceptual Art in Eastern Europe: Part I.“ *e-flux*.

<sup>385</sup> Vgl. Piotrowski. *In the Shadows of Yalta*. S.278

der Unterdrückung die auf die 1956er Revolution folgte.<sup>386</sup> Piotrowski zieht hier erneut Vergleiche und meint, dass die Kunst und Kultur der posttotalitären Tschechoslowakei viel komplexer gewesen sei als die in Ungarn.<sup>387</sup> An einer anderen Stelle macht er für diese Umstände die ungarische Kulturpolitik verantwortlich:

[...] `3T`s [...] which can serve as a metaphor for Hungarian cultural policy, and resulted in a deep sense of uncertainty so that artists had no temptation to `play games` with the Communist establishment. [...] Therefore, from the late 1960s, the Hungarian neo-avantgarde had come to be the most radically politicized of all similar circles in Eastern Europe. At least several Hungarian artists, such as László Lakner, Gyula Pauer, Tamás Szentjóby and Endre Tót among others, more or less openly criticized the Communist system in a way that would be hard to do in the GDR or Poland.<sup>388</sup>

Die Feststellungen von Piotrowski entsprechen nur teilweise der Realität und resultieren aus einer oberflächlichen Betrachtung der ungarischen Verhältnisse im Spätsozialismus. Die Radikalität und Provokation<sup>389</sup> von Neo-Avantgarde-Künstlern wie Tamás Szentjóby richteten sich relativ eindeutig gegen repressive Umstände, bevor man jedoch allgemeingültige Aussagen über die politische Natur der Neo-Avantgarde macht, sollte der angewendete Begriff des Politischen geklärt werden. Ebenfalls im Gegensatz zu Aussagen von Piotrowski kann man feststellen, dass für die jüngere Generation der Kunstschaffenden 1956 nicht wirklich ein konkreter Referenzpunkt war. Es gibt zahlreiche Nuancen der neo-avantgardistischen Verhaltensweise, die die Bezeichnung „politisch“ an sich alleine nicht ausdrücken kann. So ist die Formulierung von Maja Fowkes zutreffend, wenn sie sich dafür ausspricht „[...] not to reduce Eastern European neo-avant-garde artists to essentially political subjects.“<sup>390</sup>

Das Ende der Neo-Avantgarde und ihr Übergang zur sog. *Trans-Avantgarde* wird in Ungarn durch den bekannten Vortrag von Ákos Birkás „Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő?“ [„Wer ist das Opfer? Wer ist der Täter? und Was ist zu tun?“] markiert. In seinem Vortrag vom Dezember 1982 unterstellt Birkás den Stellungsverlust der Neo-Avantgarde und meint, dass sich die parallelkulturelle Kunst durch den ständigen kulturpolitischen Druck radikalisieren musste. Unter dieser „erzwungenen“ Rollenzuteilung des Radikalen hat die Neo-Avantgarde stark gelitten.<sup>391</sup> Einige Bestrebungen von ihr richteten sich gegen die Kapitalisierung der Kunst. Einige Wochen später, in der Fortsetzung des Vortrags erklärte Birkás die Neo-Avantgarde für tot. Der Glanz dieser progressiven Kunst verblasste durch ihre extreme

---

<sup>386</sup> Vgl. Piotrowski. „Mapping the Legacy of the Political Change of 1956 in East European Art.“ *Third Text*. S.216

<sup>387</sup> „Art in Czechoslovakia, in the centres of Prague and Bratislava, was much more complex. It was deeply involved in the cultural critique of the establishment, it viewed both official [...] and non-official (abstract) art as part of a single structure, since both of them [...] shared the same system of values, namely the traditional cult of easel painting.“ Ebda.

<sup>388</sup> Piotrowski, Piotr. „How to Write a History of Central-East European Art?“ *Third Text*. Jahrgang 23, Nr. 1, Januar 2009. S. 5-14, hier S.13f.

<sup>389</sup> Vgl. Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.198

<sup>390</sup> Fowkes. „Off the Record“ *Centropa*. S.57

<sup>391</sup> Vgl. Havasréti. „Az Aktuális Levél esztétikája és (mediális) archeológiája.“ *Széteső dichotómiák*. S.43-74, hier S.54

*Indirektheit.*<sup>392</sup> Indirektheit konnte in diesem Zusammenhang die unüberbrückbare Distanz zu einem Publikum im alltäglichen Sinne bedeutet haben sowie die hohe Komplexität und Abstraktion, die ebenfalls zu *Unzugänglichkeit* führten. Es spielte offenbar keine wesentliche Rolle, dass bspw. die meisten performativen Werke der Neo-Avantgarde statt Einfühlung auf Teilnahme aufbauten.<sup>393</sup> Die Gedanken von Birkás haben die Neo-Avantgarde in Ungarn symbolisch zu Grabe getragen, obwohl sich Miklós Erdély um diese Zeit bekümmert fragte, was denn überhaupt die unvergleichbare Ausdrucks- und Wirkkraft der Aktionskunst – als wesentliches Produkt der Neo-Avantgarde – ablösen sollte.<sup>394</sup>

Den Ausführungen zufolge war die ostmittel- und südosteuropäischen Neo-Avantgarde eine *Sammelerscheinung von künstlerischen Ausdrucksformen im posttotalitären Spätsozialismus*, die sich durch formelle und inhaltliche „Rebellion“ gegen den dominanten Hochmodernismus stellten. Weder die *Re-Interpretation von historischen Vorreitern*, genauso wie eine *gewollte oder indirekte politische Stellungnahme* zu zeitgenössischen soziokulturellen Umständen, noch eine *experimentelle oder strukturell aufgebaute Beziehung zur Utopie* sind aus dem Phänomen der Neo-Avantgarde wegzudenken. Diese Kriterien, die die Neo-Avantgarde im allgemeinen bestimmen können, gelten als Spezifika der ungarischen Neo-Avantgarde wobei noch einige Ergänzungen notwendig sind. Die Entstehung der Neo-Avantgarde in Ungarn wurde durch die politische Tauwetterperiode begünstigt die Mitte der sechziger Jahre einsetzte. Freiheiten des Gulaschkommunismus überstiegen nie eine gewisse Grenze so entwickelte sich die parallelkulturelle Kunst zu einem *ästhetischen Gegendiskurs*. Die unmittelbare und mittelbare Gefährdung dieser *Gruppenkultur* von Außen mündete teilweise in *formaler und inhaltlicher Radikalität*. Die ungarischen Neo-Avantgarden *fühlten sich provoziert und provozierten zurück* – so ein aussagekräftiges Statement von Tamás Szentjóby<sup>395</sup>. Es gab aber, oder zugleich, Stilrichtungen und Ausdruckweisen, die sich einer *Utopie* verschrieben haben und die *Theoretisierung* der eigenen Werke bestrebten (z.B. György Galántai). Der künstlerische Underground in Ungarn war in ihrer Realität und in ihrem Alltag oft alles andere als utopisch, so bildete sich eine *ausgrenzende und hierarchisierte Ordnung* heraus. Jedoch dachte sie oft über die eigenen Grenzen hinaus, indem sie *die Zugehörigkeit zur zeitgenössischen internationalen Nachkriegsvantgarde* hervorhob und als ein *informelles, innovatives bzw. erfinderisches Netz(werk)* funktionierte. Obwohl die Erfindungen der Neo-Avantgarde zu den Bahnbrechern von visueller, performativer und intermedialen Kunst gehörten, auf deren Produkte aktuell tätige Künstler\_innen Bezug nehmen, war ein Grund ihres „Untergangs“ Ende der siebziger Jahre, u.a. dass sie *Anknüpfungspunkte zur allgemeinen gesellschaftlichen Akzeptanz nicht aufbauen konnte*. Diese bereits angesprochene *Unzugänglichkeit* oder der *fehlende De-Kodierungsvermögen* entstanden nicht unbedingt aus Elitismus, sondern aus dem damaligen sozio-politischen Kontext des Posttotalitarismus.

---

<sup>392</sup> Vgl. Ebda. S.55f.

<sup>393</sup> Vgl. Jákfalvi, Magdolna. *Avantgárd – színház – politika*. Budapest: Balassi, 2006. S.202

<sup>394</sup> Vgl. Miklós Erdély zitiert nach Havasréti. „Az Aktuális Levél esztétikája és (mediális) archeológiája.“ *Széteső dichotómiák*. S.56

<sup>395</sup> Vgl. Cseh-Varga, Katalin. Interview mit Tamás Szentjóby. Budapest, 21. August 2014.

In den achtziger Jahren, also in der „Epoche“ der Trans-Avantgarde als die Existenz von jeglichen Avantgarden überflüssig gewesen schien, gehörten die Vorgaben des sozialistischen Realismus bereits der Vergangenheit an. Künstler konnten problemlos westliche Reisen unternehmen, „[...] das kulturelle Milieu [war] gut informiert und relativ liberal organisiert. [...] Ungarn war zu einer Begegnungsstätte eines echten Kulturaustausches zwischen Ost und West geworden.“<sup>396</sup> 1981 kam es zur Eröffnung der ersten Privatgalerie in Budapest.<sup>397</sup> Der Utopismus und die positiven Aussichten der Vorbereitungszeit der Wende waren nicht nur auf dem Gebiet der Kunst zu verfolgen. Der Schriftsteller, Essayist und Soziologe György Konrád visionierte 1985, dass der sich langsam formierende demokratische Sozialismus in Osteuropa sogar ein Vorbild für Westeuropa hätte sein können. Der Sozialismus hätte sich nach Konrád von der Idee des Nationalstaats ablösen und auf Werte des „zivilen Bürgers“ stützen müssen. Der Theoretiker träumte von einem Sozialismus der für eine multidimensionale, plurale und komplexe Gesellschaft ein Zuhause gewesen wäre, auf Individualität, Komplexität, Dezentralisierung, Heterogenität sowie künstlerischen Aspekten beruhend.<sup>398</sup>

---

<sup>396</sup> Hegyi, Lóránd. „Neue Identität in der neuen Situation. Ungarische Kunst der achtziger Jahre.“ *Die zweite Öffentlichkeit*. S. 256-289, hier S.258

<sup>397</sup> Vgl. S.267

<sup>398</sup> Vgl. Konrád, György. *Ölni vagy nem ölni?* Budapest: ABC – Független Kiadó, 1985. S.104

## V.1. Das performative und intermediale Kunstwerk der osteuropäischen Neo-Avantgarde in Berührung mit Öffentlichkeiten

Eine Vielzahl von experimentellen Kunstwerken der Region beschäftigen sich intermedial und performativ mit dem Themenkomplex der Unzugänglichkeit der ersten Öffentlichkeit, reagieren auf diese und schaffen eigene Sphären von Öffentlichkeit. Eine umgekehrte Feststellung ist ebenfalls möglich: diejenigen Werke, die sich nicht in die offizielle Öffentlichkeit einfügten und sich nicht an die vorgegebenen Muster hielten, können mit dem Metanarrativ von zweiter Öffentlichkeit erklärt und besser verstanden werden. In dieser skurrilen Untersuchungssituation ist zweite Öffentlichkeit sowohl der zentrale Analysegegenstand, als auch die Theorie bzw. Methodik der vorliegenden Arbeit.

In diesem Kapitel geht es um konkrete performative und intermediale Werke welche sich mit dem Phänomen der zweiten Öffentlichkeit explizit oder implizit auseinandergesetzt haben um zu zeigen, was die Kunst der Parallelkultur zu kommunizieren hatte sowie mit welchen Mitteln diese Kommunikation verlief. Darüber hinaus ist es wichtig das breite Spektrum der klandestinen Kunst aufzuzeigen, darauf verweisen, dass die Kunst der zweiten Öffentlichkeit fast überall im ehemaligen Ostblock anwesend war.

Die Reaktion auf die nicht oder kaum existierende idealtypische Öffentlichkeit fällt bei den osteuropäischen Künstlern ganz verschieden aus. Gábor Attalai<sup>399</sup> gehörte zu den ungarischen Kunstschaaffenden, die durch einen intensiven Körpereinsatz und fast trivial anmutenden Symbolen auf die – wie Dávid Fehér es ausdrückt – „Unmöglichkeit von Informationsanschaffung und Kommunikation“<sup>400</sup> zurückgriffen. In seiner privat, sogar vereinsamt, angelegten Fotoaktion *When a man cannot get and give informations* (1971) klebte er alle seine Sinnesorgane mit einem Isolationsband zu. In *No air!* (1971) klebte er seinen Mund zu, riss den Band auf; ein anderes Mal (*One Month Closed Nose*, 1973) dokumentiert Attalai wie er für einen Monat seine Nasenlöcher verstopfte.<sup>401</sup> Attalais performative, multi-/intermediale Arbeiten reflektierten auf die in einem Abhängigkeitsverhältnis stehenden persönlichen und darüber hinausreichenden Öffentlichkeit in mehrfacher Hinsicht. Einerseits hoben sie die Isolation des Individuums hervor wem es nicht zustand am (idealen) öffentlichen Gespräch teilzunehmen und wer die Unmöglichkeit der Meinungsäußerung nur in einer symbolträchtigen Aktion auszudrücken im Stande war.

Andererseits nutzte zudem Attalai – wie etwa der rumänische Foto- und Videoperformancekünstler Ion Grigorescu<sup>402</sup> - den privaten, zuschauerlosen Raum als

---

<sup>399</sup> Anm.: Er war laut György Galántai der einzige Künstler in Ungar, der die Rolle des Doppelagenten (aktiv sowohl in der „ersten“ als auch der „zweiten“ Öffentlichkeit) perfekt und ohne Komplikationen spielen konnte. Vgl. Interview mit György Galántai. 21. August 2014.

<sup>400</sup> Fehér, Dávid. „Transzfer ideák. Megjegyzések Attalai Gábor konceptuális művészetéhez.“ *Attalai Gábor. Konceptuális művek. Conceptual Works 1969-85*. Budapest: Vintage Galéria, 2013. S. 2-9, hier S.5

<sup>401</sup> Vgl. Ebda.

<sup>402</sup> Über Ion Grigorescu schreibt Ileana Pintilie: „Der durch *Neagu's Boxes* eröffnete Blick nach innen erscheint bei ihm indiskret auf den intimen Raum des Wohnzimmers oder Ateliers gerichtet, einen Raum, der bei ihm zu einem kontrollierten wird, beobachtet durch ein an ein Guckloch erinnerndes

Ausgangspunkt für diese Werke und kommentiert eine Öffentlichkeit ohne Zugang (Öffentlichkeit ohne Öffentlichkeit – Havasréti). Der Rückzug in den intimen Bereich prägte die Aktionen als Manifestationen einer inneren Emigration. Die multi-/intermediale Ausrichtung von *No air!* und *Co*, genau gesagt das Potenzial das hinter den reproduzierenden Medien wie Fotografie und Film steckt, schloss die Chance nicht aus, dass die Werke einmal durch ein größeres Publikum gesichtet werden können. Der Link zudem der Umweg zu einer partizipatorischen Öffentlichkeit blieb so weiterhin erhalten.

In einer Gesellschaftsordnung, in der ungleichmäßige Machtbeziehungen die Realität bestimmten und nach eigenen Interessen ständig transformierten, interessierten sich einige ungarische Künstler\_innen (zum großen Teil Vertreter\_innen der Konzeptkunst) für das Beziehungskomplex Original/Kopie. Tamás Szentjóby kopierte beispielsweise seinen Personalausweis, Gábor Attalai thematisierte die ontologische Bedeutung von Indigo-Abdrucken und Gyula Pauer schuf seine Werke in einem Theoriekonzept von Illusion und Täuschung.<sup>403</sup> Im Oktober 1970 veröffentlichte Pauer sein „Erstes Pseudo Manifest“ in dem er am Beispiel der Skulptur und Plastik seinem künstlerischen Schaffen einen philosophischen Rahmen gab. Pauer schrieb:

Die PSEUDO Skulptur ist eine Plastik, die sich selbst als manipulierte Plastik vorstellt, und damit beweist sie das Dasein der manipulierten Existenz. Das PSEUDO entblößt sich selbst als falsches Bild, oder zumindest als komplexes, falschen Anschein gebendes Objekt. [...] Das PSEUDO negiert also nicht nur die manipulierte Existenz, sondern bejaht sie auch, wenn es ihre Komplexität, ihren strukturellen Reichtum beleuchtet. Im Endeffekt kann man den PSEUDO nicht als eindeutige Meinungsäußerung deuten. Durch die dialektische Einheit von Ja und Nein reicht es über sich hinaus in die Welt, kehrt dennoch in sich zurück.<sup>404</sup>

Ohne die vieldeutige Aussage des Manifestes einschränken zu wollen, wird es dennoch klar, dass Pauer auf wesentliche Wirkungs- und Produktionsmechanismen von erster und zweiter Öffentlichkeit aufmerksam machte. Wenn hier die „manipulierte Existenz“ den sozialistischen Alltag von offizieller Öffentlichkeit bedeutet, wird klar, dass diese deformierte (Schein-)Realität in der Kunst eine Resonanz fand. In den konzeptuellen Arbeiten von Pauer – wie etwa *Szobor (Skulptur)* und *Mobilprojekt*, beide 1972 – wurde die Manipulation als Teil sowohl des Alltagslebens als auch als Teil der Kunst behandelt.

Für Pauer war das PSEUDO eine Form/Methode/Philosophie in dessen Rahmen er auf soziale sowie kulturelle Gegebenheiten in einer abstrakt-visuellen Ausprägung reagieren konnte. Wie der letzte Satz des Manifests zeigt war das PSEUDO ein paradoxes, dialektisches Mittel und wollte sich nicht auf eine einzige ästhetische Meinung festlegen. Dies ist der Grund, weshalb der theoretische Ansatz von Pauer zu den Strategien der zweiten Öffentlichkeit gezählt werden kann.

---

Objektiv. Durch dieses ist ein kleiner Raum zu sehen, der von einem Arbeitstisch dominiert wird, auf dem sich Laboruntensilien und andere auf ein Fotostudio verweisende Gegenstände befinden.“ Pintilie, Ileana. „Transitorische Probleme. Rumänische Künstler vor 1989.“ *Kontakt...* S. 74-79, hier S.77; Pintilie, Ileana. „Action Art in Romania Before and After 1989.“ *Centropa*. S. 86-99.

<sup>403</sup> Vgl. Fehér, Dávid. „Eredeti-Másolat-Möbiusz.“ *Élet és Irodalom*. Jahrgang LV. Nr. 13. 1. April 2011. o.S.

<sup>404</sup> Pauer, Gyula. „ELSŐ PSZEUDO MANIFESZTUM.“ Oktober 1970. <http://www.pauergyula.hu/kepzmuveszeti/pszeudomunkak/manifesztum.html> Letzter Zugriff: 04.12.2014.

Im „Zweiten Pseudo Manifest“ (Mai 1972) wurden die Formulierungen Pauers noch (ironisch-)radikaler: „WENN SIE MANUPULIERT WERDEN, MANIPULIEREN SIE ZURÜCK! [...] Durch das PSEUDO können Sie erfahren, dass was man Ihnen als Kunst verkauft, nur ein Mittel zur wirtschaftlichen und ideologischen Manipulation der jeweiligen Macht ist.“<sup>405</sup> Pauer richtete seine Gedanken direkt an das Individuum, sein Ton klang mobilisierend. Die Aktivierung des Kunstrezipienten stand übrigens im Mittelpunkt seines Interesses, als er zusammen mit Tamás Szentjóby im Juli 1972 die Werbetrommel für die sog. *DIREKTE WOCHE* in der Studiokapelle von Balatonboglár rührte. Im Rahmen dieser Veranstaltung haben mehrere Aktionen, Events und Ausstellungen stattgefunden, die alle zum Ziel hatten, in die Wahrnehmung des Publikums einzudringen, dieses aus Voyeuren in Akteure zu transformieren.<sup>406</sup> Dies war das Grundprinzip der *kreativen Aktivierung*, von der sich die erste Öffentlichkeit weitgehend distanzierte, welches mit der Befürchtung von unvorhersehbaren Wirkung verbunden war.

Über den letztgenannten Zugang hinaus sind beide Pseudo Manifeste deshalb sehr wichtig, weil ihre Aussagen außerhalb ihres Entstehungskontexts ebenfalls wirksam sind. Pauers Konzept des PSEUDO trug eine globale, zeitlose Nachricht in sich.<sup>407</sup> Dies spiegelte sich in Pauers Aussage aus dem Jahr 2004 wieder:

Die „Lügenproduktion“ der gesellschaftlichen Formen erhält das Pseudo weiterhin am Leben. Bereits einige Jahre nach dem Systemwechsel begann die „Lügenproduktion“ auch in der kapitalistischen Demokratie von Ungarn. [...] Im Wesentlichen wurde es klar, dass die Veränderung des Systems nicht automatisch zum Aktualitätsverlust von Pseudo führt.<sup>408</sup>

Dies bedeutet, dass Formen von alternativer, ab und zu subversiver Äußerung in der Kunst (d.h. Strategien von zweiter Öffentlichkeit) immer eine bedeutende Rolle gespielt haben und spielen werden.

In eine ähnliche Richtung wie das PSEUDO ging die ästhetische Auseinandersetzung mit Simulation, Fälschung und Fiktion. Das Interesse von einigen (tschecho-)slowakischen Aktionskünstlern wendete sich zwischen 1970 und 1989 zunehmend diesen Themen zu. Ján Budaj, der für seine Interaktionen im öffentlichen Raum bekannt war, kritisierte indirekt in *Week of Fictional Culture* bspw. die Werkzeuge der ideologischen Propaganda, indem er analog zur kommunistischen Agitation an Bushaltestellen Banner, Zeichen, Poster und Tafeln anbrachte, die nicht existierende Ausstellungen und Ereignisse ankündigten.<sup>409</sup> Peter Meluzin war in seiner Symbolsprache vielleicht noch konkreter als Budaj – Zora Rusinová schrieb über ihn: „He enlivened happening-type collective actions with skeptical/ironic games and

---

<sup>405</sup> Pauer, Gyula. „MÁSODIK PSZEUDO MANIFESZTUM.“ Mai 1972. <http://www.pauergyula.hu/kepzmuveszeti/pszeudomunkak/manifesztum.html> Letzter Zugriff: 04.12.2014.

<sup>406</sup> Vgl. *Balatonboglári Kápolnaműterem*. <http://www.artpool.hu/boglar/1972/720706.html> Letzter Zugriff: 04.12.2014.

<sup>407</sup> Vgl. Fehér, Dávid. „Pseudo a múzeumban. Pseudo-recenzió egy pseudo-kiállításról.“ *exindex*. o.D. o.URL.

<sup>408</sup> Ebda.

<sup>409</sup> Vgl. Rusinová, Zora. „Solidarity Born of Despair: Action Art in Slovakia during the Totalitarian Regime, 1970-1989.“ *Centropa*. S. 100-118, hier S.109

metaphors of contemporary social occurrences. [...] These were also actions that showed that, during normalization, the happening as a form lost its utopian dimension, now becoming a refined allegory, a simulated likeness of reality.<sup>410</sup>

Sowohl Budaj als auch Meluzin lieferten Kommentare zu sozialen und politischen Missständen der Diktatur aus der zweiten Öffentlichkeit heraus. In keinem der beiden Fälle kam es zu einer wirklichen Konfrontation mit der offiziellen Kultur: die Interventionen *schlichen* sich in die Nischen der ersten Öffentlichkeit hinein, oft blieben sie komplett *unsichtbar*. Bei Meluzin ist es interessant, dass er mit seiner subversiven Kritik nicht einmal die Parallelkultur verschonte. Wie wir bereits einst mit Havel festgestellt haben darf man schließlich nicht vergessen, dass die zweite Öffentlichkeit eine umstrittene und überhaupt nicht homogene Erscheinung war.

Nichtsdestotrotz erschien diese Form von Öffentlichkeit für viele Künstler\_innen als am meisten geeignet um auf öffentliche Abhängigkeitsverhältnisse die Hegemoniestrukturen entstammen zu reagieren oder diese komplett zu ignorieren. Die zweite Öffentlichkeit war für Július Koller ebenfalls der ideale Handlungsspielraum, der stets bemüht war eine fiktionale Welt der Möglichkeiten zu erschaffen. Dieses System hat eine Alternative zum „normalen“ Leben bieten sollen, obwohl letzteres ironischer Weise eher mit Abnormalität gleichzusetzen war. Die Aktivitäten von Koller gingen nach Marian Mazzone über ein schlichtes Kunstprogramm hinaus und entwarfen bzw. boten revolutionäre Chancen für ein neues Leben, in dem Kunst und sozio-kulturelle Fragestellungen mitbedacht sind.<sup>411</sup> Koller zeigte an seinem eigenen Beispiel, dass das Leben in einer parallelen, erfundenen Realität möglich und *befreiend* sein konnte: er rief sein Alter Ego *UFO-naut J.K.* ins Leben, der den Zensurmechanismen leichter entkommen konnte als Koller selbst<sup>412</sup>. Eine fiktionale *Fluchtzone* bildete sein *Archiv der Universalen Futurologischen Organisation*. In seiner Rolle als „Selbstarchivar“ stellte der Künstler eine bedeutende Dokumentakkumulation her, wozu sich Daniel Grúň folgendermaßen äußerte: „The extensive archive of period press compiled from wide-ranging aspects of mass culture took on the form of collective sensations, pseudo-scientific speculations, and utopian notion about civilization and space. In the 1970’s Koller archived each discovered reference to U.F.O.s regardless of its nature or origin.“<sup>413</sup> Das „Anti-Archiv“<sup>414</sup> war ein sehr persönliches und abstraktes Universum, eine „fiktionale Organisation“<sup>415</sup>, die stark vom sozialistischen, bürokratisierten Ideal einer Institution abwich. Július Koller zeigte mit seinem Schaffen, dass es aus einem System, in dem Absurdität zur Norm wird, nur einen absurden Ausweg<sup>416</sup> geben kann. Diese Fluchtzone war in der zweiten Öffentlichkeit angesiedelt.

Um die Liste der künstlerischen Zugänge zur zweiten Öffentlichkeit zu erweitern, kann man die Relevanz des Humors als Strategie oder Statement der Parallelkultur

---

<sup>410</sup> Ebda. S.111

<sup>411</sup> Vgl. Mazzone. „Drawing Conceptual Lessons from 1968.“ *Third Text*. S.79f.

<sup>412</sup> Vgl. Kemp-Welch. *Antipolitics in Central European Art*. S.84

<sup>413</sup> Grúň. „Július Kollers Archive of Universal Futurological Organization.“ *Archiv Júliuse Kollera: Badatelna*. S.14

<sup>414</sup> Pospiszyl, Tomáš. „Július Koller’s Anti-Archive.“ Ebda. S. 20-22, hier S.20

<sup>415</sup> Grúň. „Július Kollers Archive of Universal Futurological Organization.“ Ebda. S.15

<sup>416</sup> Vgl. Rusinová. „Solidarity Born of Despair.“ *Centropa*. S.110

ansprechen. Im Buch *Antipolitics in Central European Art* besprach Klara Kemp-Welch das Werk von Endre Tót unter dem Aspekt der Ironie. In ihren Ausführungen machte Kemp-Welch darauf aufmerksam, dass Tót mit seinen – in den meisten Fällen fotografisch überlieferten – konzeptuellen Aktionen die Situation, dass unabhängige, formbrechende Kunstwerke von der offiziellen Seite als politisch eingestuft wurden, ausgenutzt hat. Dieser Sachverhalt erschien äußerst skurril und suspekt, denn zum Zeitpunkt wo die Werke von Tót entstanden sind hätte keine hardliner Zensur existieren sollen.<sup>417</sup> Die Fotoaktionen von Tót waren oft visuelle sowie symbolische, ikonografische Übertreibungen und humorvolle Stilisierungen. Kemp-Welch schrieb:

Tót's primary audience was undoubtedly a Western one, and for the most part his jokes were jokes for export – playing into the hands of Western visions of the East as a thoroughly bureaucratized universe. In this way Tót took advantage of the East-West dynamic as characterized by Slavoj Žižek: the mechanisms according to which „Eastern Europe functions for the West as its Ego-Ideal [...]: the point from which the West sees itself as a likeable, idealized form, worthy of love. The real object of fascination for the West is therefore the *gaze*, namely, the supposedly naive gaze by means of which Eastern Europe stares back at the West, fascinated by its democracy.“<sup>418</sup>

Tót ging es in seinen *I am glad...*-Werken um eine ironische Sichtbarmachung von *Künstlichkeit* und *Stereotypen* in einer Form, die von Kemp-Welch mit den Worten von Žižek als Spiegel vielmehr der „westlichen“ Betrachtung des Ostblocks, als Ironisierung der sozialistischen Regime anzusehen sind. Charakteristische Zeichen und emblematische Figuren des kommunistischen Mythos (wie Lenin oder Marx) wurden auf kreativer Weise entfremdet und mit dem lachenden Gesicht von Tót kontrastiert. Vielleicht ging es dem Künstler auch darum, die zweite Öffentlichkeit aus einer bestimmten Distanz und Entfremdung selbst zu ironisieren, ihr mit einer kritischen Dimension zu entgegnen. Dies gelang Tót – bis zu seiner Emigration Ende der Siebziger – aber nur, ironischer Weise, aus der Parallelkultur heraus.

Das letzte Beispiel, das die Interdependenz von zweiter Öffentlichkeit und performativer bzw. intermedialer Kunst knapp erprobt, wird wieder mal dem tschechoslowakischen Kontext entnommen. Wenn von einer inneren Emigration die Rede war, dann bedeutete dies nicht nur die Isolation des Autors/Kunstschaffenden sowie den Rückzug von Kunstaktivitäten in den privaten Raum der Wohnung, sondern etwa einen *erzwungenen Exodus in die Natur*.<sup>419</sup> Pavlina Morganová hob hervor, dass in der Tschechoslowakei 1968 des Weiteren die damit verbundene militärische Besetzung des Landes durch die Mitgliedsstaaten des Warschauer Paktes einen Wendepunkt, unter der Bezeichnung der sog. Normalisierung, markierte. Die eingeschränkte Freiheit der Künstler\_innen, im urbanen Raum tätig zu sein, wurde unmöglich. Diese eingegrenzte spatiale Dimension widersprach dem zunehmenden Experimentierbedarf. Die so entstandene Situation führte zu zwei Entwicklungen: Die Konzentration der Künstler\_innen richtete sich an ihre eigene Körper und sie verlegten

---

<sup>417</sup> Vgl. Kemp-Welch. *Antipolitics in Central European Art*. S.156

<sup>418</sup> Ebd. S.172f.

<sup>419</sup> Wie Maja Fowkes in ihrem Buch *The Green Bloc. Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism* zeigt ist die Kausalbeziehung zwischen restriktiver Staatspolitik und Rückzug in die Natur überhaupt nicht trivial und muss in jedem Fall auf Hintergründe überprüft werden. Fowkes, Maja. *The Green Bloc. Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism*. Budapest/New York: CEU Press, 2015.

ihr Schaffensmittelpunkt in die Natur.<sup>420</sup> Eines der bekanntesten Land Art Aktionen ist sicherlich Zorka Ságlovás *Laying Diapers near Sodoměř* (1970). „Sodoměř was the scene of a great battle in 1420 between the Hussites led by the legendary Jan Žiřka and the imperial troops. [...] Building on the legend [...] connecting historically important places that have a special *genius loci* to a modern strategy of intervening in the landscape.“<sup>421</sup> Den Ort bzw. die naturnahe Umgebung umformte Ságlová sowohl mit ihrer körperlichen Intervention, als auch mit der geometrischen Anordnung der Windel auf dem Feld. Eine wahrscheinliche Intention der Künstlerin war die Transformation der historisch bedeutenden Location.<sup>422</sup>

Wenn wir Öffentlichkeit als ein gesellschaftlich-diskursives Phänomen der Kommunikation und der Handlung verstehen, ist die Atmosphäre der Natur frei von sozialen Regeln. Das demonstrative Verlassen der städtischen Ambiente war jedoch ein Akt neue Strukturen zu schaffen und die alten gesellschaftlichen Einprägungen hinter sich zu lassen. Ein anderer Körpereinsatz und intermedialer Zugang eröffnete neue Dimensionen von Öffentlichkeit die sich von sozio-politischen Abläufen distanzierte und eigene Diskurse schuf welche sogar über den hier verwendeten Begriff der zweiten Öffentlichkeit hinausreichen können.

---

<sup>420</sup> Vgl. Morganová, Pavlina. „Action! Czech Performance Art in the 1960s and 1970s.“ *Centropa*. S. 23-38, hier S.30

<sup>421</sup> Euringer-Bátorova, Andrea. „Celebration, Festival, and Holiday in Former Czechoslovakia in the 1960s and 1970s as Art Forms for Alternative and Non-Official Art.“ *Centropa*. Jahrgang 12. Nr. 1. Januar 2012. S. 77-91, hier S.87f.

<sup>422</sup> Vgl. Ebda. S.89

## V.2. Performance, Theater und Öffentlichkeitsdiskurse

Dieses Kapitel dient der Aufgabe Bedeutungszusammenhänge zwischen Performance/Performativität, Theater und Öffentlichkeitsdiskursen herzustellen. Die erarbeitete Relation wird die Analyse der Verbundenheit von performativer Kunst sowie der zweiten Öffentlichkeit fundieren. Zuvor möchte ich kurz meine Begriffsverwendung von Performance, performativer Kunst, Performativität, Performanz ferner vom Performativen erläutern. Performance sowie performative Kunst verwende ich als Bezeichnung für das transitorische ästhetische Produkt, welches durch physikalische Handlung hervorgebracht wird. Das Performative stellt für mich, in Anlehnung an Judith Butler<sup>423</sup> und Gilles Deleuze<sup>424</sup>, die ephemere Situation des Ästhetischen dar, in dem Bedeutung ständig neu konstituiert, verhandelt ist, in dem sich Rollenzuweisungen (Betrachter\_in/Kunstwerk/Künstler\_in) fortlaufend verändern. Mit dem Performativen ist zudem immer eine Zitation verbunden. Performanz ist im Gegensatz zu Performance, zum Performativen nicht an Ästhetik/Kunst gekoppelt, sondern steht für den sozialen, kulturellen Akt, für die Verinnerlichung von gewissen Benehmens-, Handlungs-, Sprech- oder Kommunikationsmustern. Auch Kunstwerke die eher statisch ausgerichtet sind können eine performative Wirkung hervorrufen, wenn sie für die Erschließung, (körperlicher/mentaler) Verinnerlichung durch den Rezipienten ausgerichtet sind. Performativität als Terminus werde ich einerseits als Synonym für das Performative verwenden, andererseits als „umbrella term“ für all diese Phänomene.

Der Aufbau der Passagen dieses Kapitels folgt der Logik der bisherigen theaterwissenschaftlichen Untersuchungen: Zu Beginn werden Konzepte vorgestellt die performative Interaktionen im öffentlichen Raum bzw. die Performativität von öffentlichen sowie politischen Bewegungen untersuchen. Im Anschluss daran sind Forschungsarbeiten an der Reihe die explizit die Bedeutung von Theater und Performance bei der Produktion von Öffentlichkeit zudem Integration in öffentliche Debatten behandeln.

In die erste Kategorie der theoretischen Ansätze gehört die Rede von Judith Butler „Bodies in Alliance and the Politics of the Street“ (2011), in der sie sich mit der kollektiven körperlichen (Inter-)Aktion im öffentlichen Raum befasste. Die massenhafte Präsenz und das Agieren von Körpern ist nach Butler immer mit dem aushandeln einer politischen Agenda verbunden.<sup>425</sup> Sichtbarkeit ist ein zentrales Augenmerk ihrer Überlegungen, die sie auf das Arendtsche Modell der „space of appearance“ zurückführte: „[...] in acting, we bring the space of politics into being, understood as the space of appearance.“<sup>426</sup> Auf marginalisierte und unterdrückte, und in Butlers Fall politische Interessen kann im öffentlichen Raum nur durch Sichtbarkeit aufmerksam gemacht werden. Diese Sichtbarkeit erreicht man durch kollektive Handlungen die rhetorisch, dramaturgisch und performativ gedeutet werden können.

---

<sup>423</sup> Vgl. Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York/London: Routledge, 1990; Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York/London: Routledge, 1997; Butler, Judith. *The Judith Butler Reader*. Hg. Sara Salih. o.O.: Wiley-Blackwell, 2004.

<sup>424</sup> Vgl. Deleuze, Gilles. *Difference & Repetition*. New York: Columbia University Press, 1995.

<sup>425</sup> Vgl. Butler, Judith. „Bodies in Alliance and the Politics of the Street.“ *eipcip*. September 2011. <http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en> Letzter Zugriff: 08.12.2014

<sup>426</sup> Ebd.

Butler beschrieb die Mechanismen die sich in Massendemonstrationen abspielen, wie folgt: „Bodies [...] are themselves modalities of power, embodied interpretations, engaging in allied action. [...] The bodies on the street redeploy the space of appearance in order to contest and negate the existing forms of political legitimacy [...]“.<sup>427</sup>

Um auf die signifikanten Unterschiede zu den hier zu analysierenden historischen Beispiele hinzuweisen, sei festgehalten, dass die wenigen illegalen Aktionen im öffentlichen Raum des Posttotalitarismus nie den Charakter einer Massendemonstration hatten, weniger plausible Symbole für die Artikulation ihres kritischen Tons gebrauchten sowie meistens keine direkte politische Position debattierten im Gegensatz zu den von Butler herangezogenen Fallbeispielen. Eine weitere Differenz besteht in der zeitlichen und geopolitischen Kluft zwischen der klandestinen Kunst im real existierenden Sozialismus und einer ästhetisch anmutenden Massendemonstration gegen die kapitalistische Ausbeutung. Jedoch ist zu berücksichtigen, dass Anmerkungen zu kreativen Formen von „visibility“ und zur (Um-)Formung des öffentlichen Raumes für die künstlerischen Strategien der zweiten Öffentlichkeit eine Rolle spielten.

Pia Wiegmincks „Performance and Politics in the Public Sphere“ (2011) geht in eine ähnliche Richtung wie Butlers „Bodies in Alliance“. Allerdings bewegt sich Wiegminck weg von Massenprotesten zu politisch bedingten, performativ und ästhetisch deutbaren Interventionen im öffentlichen Raum. Wiegminck entwickelt ihren Öffentlichkeitsbegriff angelehnt an Vorläuferinnen wie Chantal Mouffe und Nancy Fraser. Anhand dieser Diskurse ist ihr Verständnis von (politischer) Öffentlichkeit an den Konflikt und an die Existenz von mehreren konfligierenden Publizitätsebenen – wie Gegenöffentlichkeiten – gebunden. Aus Frasers Modell von „counterpublics“ entnimmt sie den theoretischen Kern ihrer sog. „activist performance“. In Frasers Worten haben Gegenöffentlichkeiten die ausschließenden Mechanismen der bürgerlichen Öffentlichkeit herausgefordert und entwickelten alternative Weisen politischen Benehmens und öffentlichen Sprechens.<sup>428</sup> Genau diese alternative Art („[...] alternative rhetoric, organization and aesthetics [...]“<sup>429</sup>) interessiert Wiegminck. Mit ihrem körperlichen Einsatz für das Durchsetzen ihrer politischen Agenda richten sich „activist performers“ gegen die dominante Öffentlichkeit und setzen sich für die Sichtbarmachung ihrer Interessen ein. Im Feld von konfligierenden und kämpferischen Öffentlichkeiten schafft die aktivistische Performance Raum für den wahren öffentlichen Diskurs.<sup>430</sup> Wiegminck definiert „activist performance“ folgenderweise:

Activist performance is a form of political action which is located *outside* the political consensual realm of party politics as it is not institutionally affiliated with parties, unions or other organizations.

Activist performance comes into existence as a *physical act of dissent of engaged citizens*, and because it takes place outside the institutionalized realm of politics, activist

---

<sup>427</sup> Ebda.

<sup>428</sup> Vgl. Nancy Fraser zitiert nach Wiegminck. „Performance and Politics in the Public Sphere.“ *Journal of Transnational American Studies*. S.3

<sup>429</sup> Ebda. S.4

<sup>430</sup> Vgl. Ebda. S.3f.

performance uses *alternative aesthetics* to articulate, or rather, to stage its political agenda. In this sense, as my subsequent analyses will illustrate, *activist performance can be conceived as the (temporary) formation of a counterpublic which both aesthetically as well as ideologically defies prevailing, dominant political discourses.*<sup>431</sup>

Wiegink ist sowohl an der ästhetischen, als auch an der politisch-öffentlichen Wirkkraft von aktivistischer Performance interessiert. Ihre Definition von „activist performance“ erscheint einleuchtend, ihr Verständnis von Öffentlichkeit ist hingegen keine innovative, denn sie fügt gewissermaßen ein Mosaik aus kanonisierten Diskursen zusammen. Für die Deutung der performativen Künste in der zweiten Öffentlichkeit hat „activist performance“ nur begrenzt eine Verwendbarkeit. Die multimedialen, oft bewusst provokant eingesetzten Formate die in Wieginks Text auftauchen – wie die medialen Interventionen der *Yes Men* – kann man mit der eingeschränkten Wirkung der Undergroundtätigkeit von osteuropäischen Künstler\_innen in den sechziger und siebziger Jahren kaum vergleichen, obwohl bspw. bei den *Yes Men* Spuren der subversiven Affirmation zu entdecken sind. Die physische Präsenz, die Institutions-Fremdheit, die Negation der dominanten Sphäre von Öffentlichkeit bzw. die Produktion von temporären Inseln/Zufluchtsorten des unzensierten, unabhängigen Zusammenseins und Schaffens, sind dennoch Faktoren, die in alternativen künstlerischen Praxen des posttotalitären Ungarns angestrebt waren. Mit einer kritischen Überprüfung sowie einer reflexiven Begründung kann Wieginks Konzept des „activist performance“ ansatzweise Berücksichtigung finden. Zur zweiten Kategorie der theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Öffentlichkeit gehören Theoriedebatten, die sich ausgesprochen mit der Relation von Öffentlichkeit und Performance/Theater beschäftigen. Bis zum Erscheinen von Christopher Balmes *The Theatrical Public Sphere* (2014) gehörte Janelle Reinelt's Essay „Rethinking the Public Sphere for a Global Age“ (2011) zur meistzitierten wissenschaftlichen Literatur des Themas. Reinelt versucht, Zusammenhänge zwischen der aktuellen Globalisierung, Öffentlichkeit und Theater herzustellen. Sie bewegt sich weg von Europa und wendet sich weitgehend Beispielen zu, die aus den sog. Entwicklungsländern stammen. Ihr Ziel ist es, die klassische Habermassche Öffentlichkeitstheorie zu hinterfragen und für zeitgenössische Gegebenheit zudem für die performativen Künste weiterzuentwickeln.<sup>432</sup> Obwohl Habermas in seinem Öffentlichkeitsdiskurs die griechische Antike als Ideal sowie als Parallele zur modernen Gesellschaft sieht widerspricht ihm Reinelt indem sie behauptet, dass darüber hinaus zu der Zeit Ungleichheit und Ausschluss das soziale Milieu dominiert haben. Die Gegenposition zu Habermas manifestiert sich noch in zahlreichen weiteren Punkten: das Wesentliche von Öffentlichkeit soll sowohl auf lokaler als auch auf globaler Ebene ständig verhandelt werden; die von Habermas vertretene Rationalität habe Reinelt zufolge die emotionale und affektive Komponente außer acht gelassen; die Überbewertung von Konsens sei – wie wir bei Fraser, Mouffe und Wiegink bereits angemerkt haben – nicht der richtige Weg, denn alleine die „polyvocal

---

<sup>431</sup> Ebd. S.5

<sup>432</sup> Vgl. Reinelt. „Rethinking the Public Sphere for a Global Age.“ *Performance Research*. S.16f.

fragmentation“<sup>433</sup> zeigt die Differenziertheit von Öffentlichkeit; und nicht nur die Druckkultur sei der einzige Motor von Öffentlichkeitsproduktion gewesen.<sup>434</sup>

Ähnlich wie Pia Wiegink spaltet auch Reinelt ihren Öffentlichkeitsbegriff in zwei Bereiche auf: der eine Bereich bleibt einer Theorie verbunden, die bei Nancy Fraser ansetzt, der andere Bereich erkennt, dass *Öffentlichkeit eine ästhetische Dimension hat* bzw. *mit kreativen Mitteln hergestellt werden kann*. Reinelts grundlegende These ist, dass kreative Kulturpraktiken (wie Theater und Performance) imstande sind neue Sphären von Öffentlichkeit zu schaffen. Sie bringt es folgendermaßen auf den Punkt:

[...] what we need is a way of understanding the relationship of various forms of performance to the formation of counterpublics and their ultimate relations to the macrosphere of power and influence where governmentality controls populations or within global media distribution where certain images and characterizations prevail over others. This analysis is needed across the global/national divide.<sup>435</sup>

Reinelt arbeitet ebenfalls mit einem sehr stark „politisierten“ Publizitätsbegriff. Die kreative Herstellung von Öffentlichkeit durch Gegenkulturen richtet sich gegen klassische und medial kommunizierte Kontrollmechanismen. Das problematische an Reinelts Umgang mit ihrem Untersuchungsgegenstand besteht darin, dass sie ihre Fallbeispiele nicht wirklich versucht, mit Mitteln der Theaterwissenschaft zu untersuchen und beinahe ausschließlich bei dieser Position des Politischen verweilt. Ihr Konzept hat Potenzial, das aber nur in Ansätzen ausgeschöpft wird. Diese Forschungslücke wurde, so meine Einschätzung, erst mit der Veröffentlichung von Balmes Buch *The Theatrical Public Sphere* überbrückt, das eine ausführliche Betrachtung von „public sphere“ von Seiten der Theaterwissenschaft anbietet.

Noch vor *The Theatrical Public Sphere* äußerte sich Balme zur Beziehung von Öffentlichkeit und Theater wie folgt: „The relationship between the public sphere and the theatre is, in my understanding of the term, a relationship between inside and outside, between the internal dynamics of exchange between stage and auditorium, performer and spectator, and the more difficult interconnections between the generally closed realm of performance and the wider dynamics of political and social debate.“<sup>436</sup> Für Balme existiert sowohl im bzw. außerhalb des Theaters eine Öffentlichkeit in die Theater immer eingebunden ist oder von ihr berührt wird. Erstere (Öffentlichkeit im Theater) ist mit der intimen Situation der Aufführung/Performance verbunden. Letztere (Öffentlichkeit außerhalb des Theaters) bezieht sich auf die kulturelle, gesellschaftliche und soziale Einwirkungen auf das Theater/Performance, die wiederum im Theater/Performance eine Resonanz finden können. Ausgehend von diesen Gedanken und einschlägigen Publikationen des Autors ist das aktuelle Buch entstanden.

Im Zentrum von *The Theatrical Public Sphere* steht der Entwurf eines auf das Theater abgestimmten Begriffs von Öffentlichkeit. Diese *theatrale Öffentlichkeit* beruht nach Balme auf einer diskursiven, politischen und rational-kritischen Debatte, auf der

---

<sup>433</sup> Ebd. S.18

<sup>434</sup> Vgl. Ebd. S.18f.

<sup>435</sup> Ebd. S.22

<sup>436</sup> Christopher Balme zitiert nach Amine. „Re-enacting Revolution and the New Public Sphere Tunisia, Egypt and Morocco.“ *Theatre Research International*. S.87

emotionalen und affektiven Ausdruckskraft des Körpers und auf der spielerischen, fiktionalen Ebene der Aufführung/Performance.<sup>437</sup> Aus der Verflechtung von diesen drei Faktoren entsteht eine Öffentlichkeit des Theatralen. Durch die im Buch angeführten Fallbeispiele werden im modernen Theater Stationen der historischen Transformation von Publikum und Öffentlichkeit aufgezeigt, dessen letzter Anlaufplatz die szenische Einbettung von neuen Medien darstellt, wodurch sich die soziale und politische Öffnung der Guckkastenbühne vollzog.<sup>438</sup>

Es gibt aber eine andere Ebene, auf der man die Verquickung von Theater und Öffentlichkeit beobachten kann: wenn die Debatte, die auf der Bühne, in der Performance verhandelt wird, den Zuschauerraum verlässt und Teil eines sozialen, kulturellen oder politischen Diskurses wird. Balme schreibt: „The `spillage` can manifest itself in the form of protest and scandals, which engender in turn focal points with which to study the interaction between the theatrical and the wider public sphere. The theatrical public sphere does not, however, require a scandal to be activated. For all its modernist and postdramatic reclusivity, theatre still remains a public space, albeit a highly modulated, even compromised one.“<sup>439</sup> Die theatrale Öffentlichkeit hat eine doppelte Facette: sie ist gültig sowohl für Abläufe innerhalb<sup>440</sup> als auch außerhalb des/der Theaters/Performance. Bei letzterer stehen die sozialen, politischen und kulturellen *Auswirkungen* des Bühnengeschehens im Mittelpunkt. Und in dieser Hinsicht ist Theater/Performance ein *Agent* „[...] of a wider public discussion and liberation.“<sup>441</sup> Die Öffentlichkeit einverleibt bzw. teilt nach Balme gewisse wesentlichen Komponenten mit der theatralen Öffentlichkeit: institutionelle Debatten, theatrale Skandale, neue Formen der Mediatisierung sowie die gesellschaftliche Stellung und Funktion des Theaters<sup>442</sup>.

Die Trennung von Öffentlichkeit und theatraler Öffentlichkeit ist nicht allzu eindeutig, die Überlappungen zwischen diesen Bereichen sind bei den Ausführungen von Balme zu beobachten. Wenn Öffentlichkeit pluralistisch zu denken ist, dann ist die „theatrical public sphere“ eines ihrer *Öffentlichkeiten*. Sie beruht auf *einem künstlerisch bedingten, interaktiven, performativen und intermedialen Werkzeug und ist daran interessiert diverse Diskurse auf verschiedenen Öffentlichkeitsebenen zu verhandeln*. Welche Form die theatrale Öffentlichkeit konkret annimmt, hängt, wie Christopher Balme gezeigt hat, vom jeweiligen (historischen) Kontext ab.

Die These des Bandes hat für die osteuropäische Aktions- und Intermediakunst im ehemaligen Ostblock ebenfalls eine gewisse Gültigkeit, obwohl sich Balme nicht mit Performance *par excellence* beschäftigt und der posttotalitäre Zustand des sozialistischen Osteuropa (samt seiner Kunst) ebenfalls keine Berücksichtigung findet. Er meint, dass Habermas' Konzept der politischen Öffentlichkeit für den demokratischen Nationalstaat gedacht war und dasselbe gilt darüber hinaus für den Entwurf der theatralen Öffentlichkeit.<sup>443</sup> Nur am Rande spricht Balme das Phänomen

---

<sup>437</sup> Vgl. Balme. *The Theatrical Public Sphere*. S.202

<sup>438</sup> Vgl. Ebda. S.14

<sup>439</sup> Ebda. S.15

<sup>440</sup> „[...] the stage itself can be regarded as a kind of ‚virtual‘ public sphere.“ Ebda. S.46

<sup>441</sup> Ebda. S.201

<sup>442</sup> Vgl. Ebda. S.18

<sup>443</sup> Vgl. Ebda. S.174

der Zensur an, er ist aber nicht an dem sozio-politischen sowie ästhetisch-kulturellen Kontext der in der vorliegenden Arbeit behandelten Diktatur interessiert.

Balmes Statement, dass „[w]here censorship reigns, the theatrical audience is in the eyes of the state part of the wider public sphere“<sup>444</sup>, kann allerdings für das Ungarn der Kádár Ära übernommen werden. Denn nicht nur das Publikum/die Rezipienten, sondern auch die Inhalte der Aufführungen/Performances trugen zur Entstehung von marginalisierten Öffentlichkeiten bei. Genau diese Parallelkulturen lösten Verunsicherung bei den Autoritäten aus. Robert Merton meinte, dass das Individuum vier Möglichkeiten hat sich ohne Verfremdung in ein politisches System zu integrieren: Die erste Variante ist die Innovation innerhalb des Systems, die zweite das Rebellieren gegen die gegebene Ordnung, die dritte der Eskapismus (reale oder innere Emigration) und die vierte Möglichkeit ist das Ritual der Adaptation.<sup>445</sup> Wenn es um die Verwendung des Terminus sowohl der „theatrical public sphere“, als auch der zweiten Öffentlichkeit für das inoffizielle Kunstschaffen im spätsozialistischen Ungarn geht, dann ist von den vier vorgestellten Integrationsformen wahrscheinlich die erste (Innovation innerhalb des Systems) ausschlaggebend. Mit Konráds Worten könnte man diese Attitüde in den performativen Künsten als Ausweitung der gegebenen Ordnung sowie Möglichkeiten ansehen. Selbstverständlich gab es einige rebellierende und sich zurückziehende, ignorierende Wege des künstlerischen Selbstausdrucks, dennoch steht für die theaterwissenschaftliche Betrachtung beider Öffentlichkeitsformen die kreative (direkte/indirekte) Konfrontation sowie der Kommentar mit performativen Mitteln im Vordergrund.

Öffentlichkeit und Performativität sind oberflächlich betrachtet durch ihre Funktion als grenzüberschreitende Informations- und Kommunikationsplattformen mit einander eng verwandt. Durch Performance wird ein Raum geschaffen, der autonomes Schaffen sowie Agieren sichert, was wir in der zweiten Öffentlichkeit als grundlegendes Charakteristikum wiederfinden. Die physische sowie suggestive Kraft des Performativen, die ihre eigene Handlungslogik hat, schuf eine ganz spezifische Form von Öffentlichkeit die im Falle von prozessualen Werken der ungarischen Nachkriegsavantgarde mit den Grenzen des Noch-Duldbaren spielte.

---

<sup>444</sup> Ebda. S.17

<sup>445</sup> Vgl. Robert Merton zitiert nach Grigoravičienė, Erika. „Art and Politics in Lithuania from the Late 1950s to the Early 1970s.“ *Meno istorija ir kritika*. S. 71-78, hier S.76

### V.3. Theorien der Intermedialität und Öffentlichkeit

Im Kontext der DDR erschloss die Theater- und Medienwissenschaftlerin Barbara Büscher das Phänomen der Intermedialität als eine avantgardistische *Attitüde* der sechziger Jahre. Des Weiteren bedeutete Intermedialität damals einen spezifischen, *offenen und nicht-disziplinierten Zugang* zu Gegenständen aus denen sich die Kunst der Zeit formierte. Ganz im Sinne des Higginschen Konzepts fördert(e) eine intermediale Kunst die *Grenzüberschreitung von Material und Technik* ferner stellt sie „[...] eine Sphäre des ‚Zwischen‘ und der Übergängigkeit von Medien und ihren Darstellungs- wie Wahrnehmungsmustern [...]“<sup>446</sup> dar. Mit der intermedialen Attitüde und dem intermedialen Zugang war das *Entkommen aus jeglicher institutionellen Gebundenheit* gesichert.<sup>447</sup> Im Verständnis vom einstigen Fluxuskünstler Tamás Szentjóby hat diese künstlerische Haltung ihren Übergang ins Leben gefunden und damit vollendete Intermedialität ihre Mission.<sup>448</sup> Ein Gründungsvater des Intermedialen, Hans Breder war ähnlicher Meinung wie Szentjóby und der Überzeugung, dadurch dass Intermedialität in der Grenzüberschreitung, Liminalität und Kollaboration besteht, und zwar als „[...] a sensibility, a way of being in and acting upon the world“ verstanden werden kann.<sup>449</sup>

Der intermediale, revolutionäre Habitus der avantgardistischen Künstler\_innen in der Kádár Ära hat in den Worten von László Beke den Umsturz von 1989 begünstigt: „Es ist meine feste Überzeugung, dass es die über die Kunst hinausgehende Bedeutung all dieser Künstler, der Avantgardekunst der siebziger Jahre war, dass sie durch die konzeptuell-mediale Selbstüberprüfung der Ausdrucksmittel die gesellschaftlich-politische Wende 1989/90 vorbereiteten – genauer gesagt deren Sprach-Kommunikationssystem.“<sup>450</sup> Demzufolge war es eine neue Generation von Kunstschaffenden mit einer intermedialen Denkart und Praxis die tradierte Kunstbegriffe der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre sprengten, Norm gegen freies Schaffen tauschten – nicht nur in der Kunst, sondern auch im Leben.

Für Dick Higgins, der eine prägende Rolle bei der Begründung der Intermedien-Debatte eingenommen hat, fasst „intermedia“ als ein *Paradigmenwechsel* auf, der mit Duchamps Ready-Mades begonnen hat und am Ende der Fünfziger einen neuen Anlauf nahm. In der intermedialen Kunst werden diverse Medien miteinander vermischt, dekonstruiert und dann in einer Hybride neu konstruiert. Intermedia markiert einerseits das *Dazwischen* der diversen Medien und andererseits ein komplett *neues Endprodukt* welches durch (De-)Konstruktion entsteht.<sup>451</sup> Wie die

---

<sup>446</sup> Kolesch, Doris. „Robert Wilsons *Dantons Tod*: Das nomadische Auge und das Archiv der Geschichte.“ *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*. Hg. Jutta Eming/Annette Jael Lehmann/Irmgard Maassen, Freiburg: Rombach, 2002. S. 237-250, hier S.249

<sup>447</sup> Vgl. Barbara Büscher zitiert nach Richter, Angelika. „Performing Women Artists and their Networks in the East German Second Public Sphere. Social and artistic practices.“ *Performance Art in the Second Public Sphere*. Manuskript.

<sup>448</sup> Vgl. IPUT (St. Auby, Tamás). „Fluxus – Kunst – Leben – Politik/Fluxus – Art – Life – Politics“. *Fluxus East*. S. 95-110, hier S.104

<sup>449</sup> Vgl. Rapaport, Herman. „INTERMEDIA. A Consciousness-based Process. Hans Breder in conversation with Herman Rapaport.“ *PAJ*. Nr. 99. 2011. S. 11-23, hier S.20f.

<sup>450</sup> Beke: „Dulden, verbieten, unterstützen.“ *Die zweite Öffentlichkeit*. S.233

<sup>451</sup> Vgl. Higgins, Dick. „Intermedia.“ *Leonardo*. Jahrgang 34. Nr. 1. 2001. S. 49-54.

Fallbeispiele der folgenden Kapitel zeigen werden zudem wie es weiter oben schon angedeutet wurde, geht Intermedialität über eine tradierte dichotome Deutung als „[...] ‚conceptual fusion‘ of media [...]“ und „[...] eager appropriation of new technologies“<sup>452</sup> eindeutig hinaus.

Wenn Intermedialität die freie, ungehemmte Kombination von diversen Elementen darstellt und ihr Reiz in der Ungebundenheit, Fluidität („[...] fluid dialectic between media“<sup>453</sup>) besteht, dann ist dies der zentrale Punkt um die Funktionsmechanismen einer idealtypischen machtunabhängigen Öffentlichkeit mit denen von „intermedia“ zu verknüpfen. Ähnlich wie wir es bei den Konzepten des Raumes feststellen werden, sind der Flux sowie die Mobilität konstituierende Momente von sozialen Strukturen sowie von Öffentlichkeit. Für den Soziologen John Urry ist der genannte Flux ein Faktor der Spannung, Kampf und Konflikt in sich trägt und die komplexe Beziehung von Mobilität bzw. Stillstand in sozialen, technologischen Relationen hervorhebt.<sup>454</sup> Diese Komplexität von gesellschaftlichen und medialen Umständen bestimmt die oft sehr paradoxe Natur von Öffentlichkeit. Der Gedankengang von Urry sowie John Downey suggeriert, dass Öffentlichkeit einerseits von Intermedialität geprägt wird, andererseits nur durch Intermedien erfasst werden kann.<sup>455</sup> Diese Herangehensweise ist für das Konzept von zweiter Öffentlichkeit äußerst wichtig, denn wie zuvor erwähnt fanden Künstler\_innen der Zeit und der untersuchten geopolitischen Region eine Stütze im intermedialen Denken und Schaffen. Wenn man die zweite Öffentlichkeit intermedial auffasst, wird es möglich, die Veränderbarkeit und die inherenten Gegensätze in ihrer Konstitution nachzuzeichnen<sup>456</sup> - ebenfalls in Relation zum Herrschaftssystem des real existierenden Sozialismus.

---

<sup>452</sup> Elwell, J. Sage. „Intermedia: Forty years on and beyond.“ *Afterimage*. Jahrgang 33. Nr. 5. März/April 2006. S. 25-30.

<sup>453</sup> Ebda.

<sup>454</sup> Vgl. John Urry zitiert nach Downey, John. „Flux and the public sphere.“ *Media, Culture & Society*. Jahrgang 36. Nr. 3. 2014. S. 367-379, hier S.369

<sup>455</sup> „If we are interested in capturing mobility through time and in space, we need to employ the methodological equivalent of time-lapse photography across different places. [...] to employ methods that not only fix content but also methods that can capture process.“ Ebda. S.269f.

<sup>456</sup> „[...] multi-directional [...] rethink the public sphere as a space or as spaces subject to change [...] think in a complex way about causation, bringing together political-economic with technological, institutional and ideological analyses.“ Ebda. S.370ff.

## VI. Raumparadigmen

Im Zentrum unserer Überlegungen zu den Raumparadigmen des Spätsozialismus steht der Gedanke, dass *spatiale „Ausbruchsversuche“* aus dem übergeordneten sowie kontrollierten Raum der Diktatur<sup>457</sup> eine bedeutende Rolle für die Konstitution einer zweiten Öffentlichkeit spielten. *Raum-Schaffen* und *Raum-Besetzen* stellten kreativen Ausdrucksformen dar, die Grundvoraussetzungen für die Existenz der Kunst der ostmitteleuropäischen Neo-Avantgarde waren. Die Vorstellung, dass die Herstellung und nicht-ordnungsgemäße Nutzung von bereits vorhandenen Räumen ein *Akt der Freiheit* darstellt, erklärt Jean-Luc Nancy aus Sicht der politischen Theorie: „[D]as Politische besteht nicht in erster Linie in der Komposition und Dynamik von Mächten [...], sondern in der Eröffnung eines Raumes. Dieser Raum wird geöffnet durch Freiheit [...] und Freiheit präsentiert sich selbst durch Handlung.“<sup>458</sup>

Der metaphorische Raum Nancys kann auf an den Raum gebundene kreative, ästhetische Handlungen und Raumnutzungen übertragen werden. Der „freie“ Raum verbildlicht zudem den diskursiven Raum der zweiten Öffentlichkeit in dem unabhängige, autonome Handlung möglich war. Der Autonomieanspruch und seine visuelle, performative sowie intermediale Manifestation ist vom Raum nicht zu trennen – so eine zentrale Hypothese der vorliegenden Dissertation. Künstlerische Eingriffe in die Strukturen des (ersten) öffentlichen Raums können bspw. heute Saskia Sassen zufolge private Autonomie, Autorität und abweichende Meinung ausdrücken. Die von ihr als „counter-geographies“ identifizierten Aktivitäten und gegenkulturelle Inseln im öffentlichen Raum<sup>459</sup> entsprechen aber in vielfacher Hinsicht den spatialen Handlungsstrategien der ungarischen Neo-Avantgarde.

Für Hannah Arendt war der öffentliche Raum ein Ort, wo Menschen agierten um einen „communal world full of differences“ zu schaffen.<sup>460</sup> In dieser Idealform des öffentlichen Raums existieren unterschiedliche soziale, kulturelle und politische Positionen friedlich und im demokratischen Geist nebeneinander. Der öffentliche Raum - mit all seinen Widersprüchen und Imperfektionen – ist in dieser Arbeit in einem breiten Verständnis angeführt und beschränkt sich nicht nur auf den offenen urbanen Raum, sondern könnte mit der Bezeichnung des *öffentlich zugänglichen Raumes* ersetzt werden. Nicht nur Interventionen im traditionellen öffentlichen Raum können einen Einfluss auf die Veränderung von Öffentlichkeitsstrukturen haben, sondern auch eine Transformation des vorwiegend als privat oder geschlossen angesehenen Raumes<sup>461</sup>. Solche Veränderungen der verschiedenen Raumebenen

---

<sup>457</sup> Vielleicht wie im Sinne von Foucault, wenn er über einen alles umrahmenden, kontrollierenden und oft unsichtbaren Raum spricht. Vgl. Ruudi. „Visions of Anarchic Space in 1980s Estonian Architecture and Performance art.“ *ALFA*. S.52

<sup>458</sup> Jean-Luc Nancy zitiert nach Marchart, Oliver. *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Berlin: Suhrkamp, 2010. S.106

<sup>459</sup> Vgl. Sassen, Saskia. „Public Interventions. The Shifting Meaning of the Urban Condition.“ *Hybrid Space. Howe wireless media mobilize public space. Open. Cahier on art and the public domain*. Jahrgang 5. Nr. 11. 2006. S. 18-26, hier S.19ff.

<sup>460</sup> Vgl. Seijdel, Jordine. „Hybrid space. Public Agency in the Network Society.“ Ebda. S. 4-5, hier S.4

<sup>461</sup> „Denn gerade durch den Vorgang der Privatisierung entdeckt das Private seine fatale Abhängigkeit vom Staat: Private Räume bilden sich notwendigerweise aus den Überresten des staatlichen

werden meistens durch Handlung ausgelöst, wobei sich der Terminus „*Handlungsraum*“ als hilfreich erweist.<sup>462</sup>

Bei Michel de Certeau ist diese Handlung das Gehen/Spazieren des Individuums im öffentlichen Raum: die Strukturen eines von anderen geschaffenen Raums können durch eigene *individuelle Raumproduktionen* (z.B. Störung im alltäglichen Bewegungsablauf) unterbunden – besser gesagt –, manipuliert werden.<sup>463</sup> De Certeau meint, dass dieses gedankliche Schema der Raummanipulation auf das Schreiben oder auf die Malerei übertragen werden kann.<sup>464</sup> Der Akt der künstlerischen Sabotage durch Intermedialität und prekäre Performance wurde zum Produktionsfaktor des Raumes von zweiter Öffentlichkeit.

Die Beziehung von Avantgarde und Raum hat sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts mehrfach geändert:

At the time of Cultural Revolution El Lissitzky targeted the *rappel á l'orde* in Soviet Russia's visual arts and addressed conservative (and/or „leftist“) painters with these lines: „New space neither needs nor demands pictures - it is not a picture transported on a surface. This explains the painters' hostility towards us: we are destroying the wall as the resting place for the pictures.“ In course of later history, the Revolution in the East depended primarily on painters and walls were needed again. Western modernist practice required a White Cube. The post-1968 generation went outside the Cube into the landscape or garages, and showed its video-tape“ art in galleries as well as in non-art spaces. In this archeological age, the screening of video images needed a monitor and a home TV set or special [...] videobeams, but not a wall. Then, in the 1980s painting came back in its full glamour, and conquered the museums in both West and East.<sup>465</sup>

Nach der historischen Avantgarde war die Ära der sog. Neo-, Trans- und Post-Avantgarde die wahrscheinlich interessanteste, was die innovative Nutzung von Raum angeht. Traditionelle Raumkulturen und -bräuche wurden global gesehen aufgebrochen um neue Positionierungs- und Anwendungsbereiche zu finden. Dies ist u.a. ein Grund dafür, warum die Zeitspanne der sechziger bis achtziger Jahre zum Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit gemacht wurde. Diese Kunst experimentierte nicht nur mit Raumanwendungen, sondern sie brauchte auch einen konkreten Ort um (öffentlich) wahrgenommen werden zu können.<sup>466</sup> In dieser Hinsicht musste die ostmitteleuropäische Neo-Avantgarde höchst erfinderisch werden, um zumindest ein begrenztes Publikum zu erreichen. Der Raum der Kunst besitzt sowohl eine materielle als auch eine immaterielle Dimension. So kann man den Raum von seiner *Atmosphäre* nicht trennen, vom „[...] Modus in welchem sich Objekte, Kunstwerke, Räume, Szenen und Szenographien den Rezipierenden

---

Monstrums.“ Groys, Boris. *Die Kunst des Denkens*. Hg. Peter Weibel. Hamburg: Philo Fine Arts, 2008. S.233

<sup>462</sup> Vgl. Dressler, Iris. „On Difference: Raumpolitiken. Über die Enteignung und Wiederaneignung sozialer, politischer und kultureller Handlungsräume.“ *On Difference #3. Raumpolitiken/Politics of Space. Über die Enteignung und Wiederaneignung sozialer, politischer und kultureller Handlungsräume./On the Expropriation and Re-appropriation of Social, Political, and Cultural Spaces of Action*. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein, o.J. S. 18-26.

<sup>463</sup> Vgl. de Certeau. *A cselekvés művészete*. S.45

<sup>464</sup> Vgl. Ebda. S.123

<sup>465</sup> Pejić, Bojana. „The dialectics of normality.“ *After the Wall*. S.27

<sup>466</sup> Vgl. Groys. *Die Kunst des Denkens*. S.216

präsentieren.“<sup>467</sup> Auf diese Weise wird der Raum zu einem „Sinraum“<sup>468</sup> und zu einem Projektionsrahmen für den Kontext in dem er entstanden ist.

Der künstlerisch produzierte bzw. genutzte Raum und die Revolutionierung des Raumverständnisses in der Nachkriegszeit sind ohne das Debattieren der gesellschaftlichen Dimension des Spatialen nicht nachvollziehbar. Die in diesem Kapitel zu behandelnden Fallbeispiele sind nur in einem breiteren sozialen Umriss zu verstehen, die gemeinsam mit politischen, historischen und kulturellen Faktoren die zweite Öffentlichkeit bestimmten. Zusammenhänge zwischen dem Sozialen und Politischen werden sichtbar durch die Inszenierung und Repräsentation von Macht im sozialen Raum,<sup>469</sup> die insbesondere in einer Diktatur wie dem posttotalitären Ungarn eindeutig war. Offizielle Repräsentationsformen sind nur eine Komponente der Widerspiegelung von Hierarchien im sozialen Raum, die Macht über den menschlichen Körper <sup>470</sup> ist ein noch radikalerer – oft unbewusster – Wirkungsmechanismus dieses hochdisziplinierten Ortes. Es ist jedoch ein Irrtum zu glauben, dass in Kádárs Ungarn die Beziehungen die den sozialen Raum formen leichter zu identifizieren sind als in „westlichen“ Gesellschaftsordnungen. Sie waren genauso Pierre Bourdieus „unsichtbarer Beziehung“<sup>471</sup> ähnlich und müssen in ihrer Komplexität sowohl auf Makro- als auch auf Mikroebene untersucht werden. Die rhetorischen, aggressiven Machtrelationen der Paradoxie, die den sozio-politischen Raum formen, bilden den Hintergrund, vor dem sich die Raumproduktionen der zweiten Öffentlichkeit abspielten.

Unsere heutige Auffassung vom sozialen Raum wurde stark von der Theorie Henri Lefebvres beeinflusst.<sup>472</sup> Demnach ist der (soziale) Raum ein (soziales) *Produkt*. Dieses Konzept hebt hervor, dass man *den Raum nicht von seinen Produktionsbedingungen trennen kann, da er selbst Prozess und Resultat von sozialen Dynamiken ist*. Genau wie beim Begriff von Öffentlichkeit existiert der Raum in seiner Multiplizität, historischer, geo-politischer Bedingtheit und mit seinen Verboten bzw. Einschränkungen.<sup>473</sup> Der soziale Raum ist sowohl durch materielle als auch immaterielle Bestandteile charakterisiert:

---

<sup>467</sup> Flusser, Vilém. *Does Writing Have a Future?* Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2011.

<sup>468</sup> Ries, Marc. „Raum.Bild.Bildraum.“ *Medialisierung/Arbeit/Spatialisierung/(Re)Politisierung. Ein Projekt der StudentInnen der Klasse Post-Konzeptuelle Kunst und der Klasse für Performative Kunst & Bildhauerei*. Hg. Marina Grzanic/Monica Bonvicini. Wien: Akademie der Bildenden Künste Wien, 2005. S. 72-87, hier S.73

<sup>469</sup> Vgl. Marchart. *Die politische Differenz*. S.11

<sup>470</sup> Vgl. Balke, Friedrich. „Zwischen Polizei und Politik. Eine Genealogie des ästhetischen Regimes.“ *Das Politische und die Politik*. Hg. Thomas Bedorf/Kurt Röttgers. Berlin: Suhrkamp, 2010. S. 207-234, hier S.217

<sup>471</sup> Vgl. Bourdieu, Pierre. *Der Tote packt den Lebenden. Schriften zu Politik & Kultur*. Hg. Margareta Steinrück. Hamburg: VSA-Verlag, 1997. S.106

<sup>472</sup> In den sechziger Jahren intensivierte sich die Beziehung zwischen den ungarischen und französischen Marxisten. Ein Beweis hierfür ist, dass auf den ersten Seiten von Àgnes Hellers *A mindennapi élet [Das alltägliche Leben]* der Name von Lefebvre auftauchte. Vgl. Vázsonyi, Dániel. „Neomarxista ellenzékiek társadalomfilozófiai nézetei a „hosszú hatvanas éveken“ (1963-1974)“. S.36

<sup>473</sup> Vgl. Lefebvre, Henri. *The production of space*. Oxford/Cambridge: Blackwell, 1991. S.26f.

A social space [...] Mediations, and mediators, have to be taken within ideology, or within the domain of representations. [...] contains a great diversity of objects [...] including the networks and pathways which facilitate the exchange of material things and information. Such 'objects' are [...] also relations. As objects, they possess discernible peculiarities, contour and form. Social labour transforms them, rearranging their positions within spatio-temporal configurations without necessarily affecting their materiality, their natural state [...]<sup>474</sup>

Netzwerke, Technologie, Informationsflüsse und Kommunikation beeinflussen die Strukturen des Raums ebenso, wie es physisch greifbare Bedingungen tun. Diese immateriellen Beziehungen, die Raum konstituieren werden von Lefebvre als „flow“ bezeichnet.<sup>475</sup> Der Wirkungsradius von „flows“ bestimmt in gewisser Hinsicht die Untrennbarkeit vom öffentlichen und privaten Raum.<sup>476</sup> Der Raumtheoretiker meint, dass neben gesellschaftlichen Gruppen sich Ideen, Repräsentationen und Werte (sog. immaterielle Informationsträger) in den Raum einschreiben müssen, denn sonst werden sie „[...] lose all pith and become mere signs, resolve themselves into abstract descriptions, or mutate into fantasies.“<sup>477</sup>

Ein interessantes Konzept stellt Lefebvres „abstract space“ dar, den man einem eventuellen *experimentellen Raum* gegenüberstellen kann. Der *abstrakte Raum* ist ein politisch bestimmtes, institutionelles Produkt des Sozialen, eine erzwungene Kreation des Staates, der versucht das Feld der Gesellschaft zu homogenisieren.<sup>478</sup> Das institutionelle *tabula rasa* erleichtert die Schaffung einer neuen sozialen und räumlichen Struktur, die einfacher zu kontrollieren ist. Diese Beschreibung gilt nicht nur für politische Maßnahmen von einzuführenden Diktaturen. Der von mir hier als *experimenteller Raum* bezeichnetes Modell ist der Gegensatz zu einer dominanten Raumordnung. In diesem Raum würde Selbstbestimmung und (gegebenenfalls) Resistenz dominieren, die Hand in Hand mit der Wieder-In-Besitznahme des eigenen Körpers bzw. des Raumes zu verwirklichen ist.<sup>479</sup> Damit dieser experimentelle Raum nicht verschwindet, muss ein Gegenangriff („counterattack“) präsent sein.<sup>480</sup> Diese Raumkonzeptionen sind in erster Linie als diskursiv zu verstehen und dienen der Verbildlichung von sozialen und politischen Dynamiken, die sich im Raum abspielen. Als Orientierungspunkte für eine *theoretische* sowie *multiperspektivische Topographie der zweiten Öffentlichkeit* in Ungarn sind sie äußerst nützlich: der experimentelle Raum z.B. wäre imstande die autonomen Dynamiken des künstlerischen Produktion von alternativer Öffentlichkeit zu verbildlichen.

Lefebvre unterscheidet drei allgemeine Aspekte des sozialen Raums: den „spatial practice“, der durch Produktion, Reproduktion sowie tatsächliche Aktion einen gesellschaftlichen Raum der Kohäsion ins Leben ruft; den „representation of space“,

---

<sup>474</sup> Ebda. S.77

<sup>475</sup> Vgl. Ebda. S.403

<sup>476</sup> Er meint auch, dass im besten Fall der einzige Unterschied zwischen dem Außen- und Innenraum ist, dass „[...] the outside space of the community is dominated, while the indoor space of family is appropriated.“ Eine mögliche Erklärung weshalb man sich im privaten Raum geborgener fühlt. Ebda. S.166

<sup>477</sup> Ebda. S.417

<sup>478</sup> Vgl. Ebda. S.285

<sup>479</sup> Vgl. Ebda. S.166ff.

<sup>480</sup> Vgl. Ebda. S.373

der an die Produktionsbeziehungen, deren Ordnung und den dadurch hergestellten Wissen, Zeichen und Codes gebunden ist; sowie die „representational spaces“ in der sich Symbolik widerspiegelt und an die alternative Seite des sozialen Lebens sowie an Kunst geheftet ist.<sup>481</sup> Diese letzte Ebene ist für die vorliegende Analyse äußerst bedeutend, denn sie ist sowohl mit Kunst, als auch mit dem experimentellen Raum verbunden. Die Avantgarde versucht nämlich mit dem dominanten sozialen Raum in Verbindung zu treten und auf gewisse Situationen, direkt oder indirekt oder überhaupt nicht, zu reagieren. Lefebvre meint, dass man den Raum durch assoziierte Bilder und Symbole erlebt, Kunst jedoch auf der deskriptiven und nicht agierenden Ebene verweilt. Das Imaginieren von Kunst versucht den dominanten sozialen Raum zu verändern bzw. in Besitz zu nehmen, mit „[...] systems of non-verbal symbols and signs.“<sup>482</sup> Jedoch beschränkte sich meiner Meinung nach die Kunst der Nachkriegsavantgarde nicht auf reine Fiktionalisierung und Passivität. Ähnlich wie der experimentelle Raum war sie manchmal Teil einer resignierenden sozialen Bewegung, die durch die Artikulierung von abweichender Meinung verhindern konnte, dass der abstrakte Raum sich auf jeden Bereich des gesellschaftlichen Lebens ausbreitete. Das Raumparadigma kann nicht nur aus der sozialen Perspektive betrachtet werden. Neben diesen sowie historischen, politischen und kulturellen Faktoren wird hier der Raum im Allgemeinen als ein weitergedachtes Chronotopos im Bachtinschen Sinne verwendet. Bei Lefebvre ist ebenfalls der Gedanke aufgetaucht, dass Räumlichkeit Immaterialität und Prozessualität innewohnt. So schreibt Bachtin aus dem Blickwinkel der Literaturwissenschaft: „Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“<sup>483</sup>

*Zeitlichkeit und Räumlichkeit, das ständige Werden, sind nicht von einander zu trennen.* Diese Überlegung hat sowohl für die Theater- als auch für die Medienwissenschaft eine zentrale Bedeutung und hat die Etablierung von diversen Theorien der Performativität und Intermedialität angeregt. Michel Foucaults Vortrag „Des escapes autres“ von 1967 markierte u.a. den heute wohlbekannten philosophischen Wendepunkt des „spatial turn“, als er meinte, dass auf „[...] das Denken im Zeichen des Nacheinander [...] ein Denken im Zeichen des Nebeneinander [...]“<sup>484</sup> folgte. Darüber hinaus orientiert am Dialogismus und der Transversalität, den ostmitteleuropäischen Entstehungskontext nicht außer acht lassend überwiegt in der Doktorarbeit das Raumparadigma welche an Foucaults allgemeine Vorstellungen anknüpft. Im Folgenden wird der Raumbegriff aus Sicht der Performativität und Intermedialität untersucht, anschließend auf Raumkonstellationen der ostmitteleuropäischen Neo-Avantgarde angewendet. Auf diese letzte Ebene der theoretischen Fundierung folgt die zentral angelegte Besprechung von ausgewählten Fallbeispielen.

---

<sup>481</sup> Vgl. Ebda. S.33

<sup>482</sup> Ebda. S.39

<sup>483</sup> Bachtin, Michail M. *Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke.* Berlin: Suhrkamp, 2008. S.7

<sup>484</sup> Frank, Michael C./Kirsten Mahlke. „Nachwort“. Ebda. S. 201-242, hier S.228



## VI.1. Raum und Performativität

Jean-Jacques Lebel stellte ebenfalls die These auf, dass Performance und Happening die Grenzen von Zeit und Raum – wie in einem Rhizom – auflösen.<sup>485</sup> Demnach sind performative Aktionen sowohl durch Zeitlichkeit als auch durch Räumlichkeit determiniert. Die eine Seite der Medaille ist, in wie weit Performances als räumlich angesehen werden können; die andere Seite bezieht sich auf die Performativität eines Raums selber. Eine grundlegende Feststellung – nicht nur aus Sicht der Theaterwissenschaft – ist, dass „[d]er Raum [...] nie an sich gegeben [ist, sondern] [...] von seinen Akteuren konstituiert [wird].“<sup>486</sup> Raum entsteht vorwiegend durch Handlung, Adam Czirak macht aber darauf aufmerksam, dass der Blick ebenfalls raumkonstituierend ist:

An der permanenten Konstituierung von Räumlichkeit, die sich sowohl zwischen Menschen und Objekten als auch zwischen Individuen prozessual und gegenwärtig vollzieht, ist der Blick in erheblichem Maße beteiligt, und zwar nicht nur, weil er den Sehenden in eine Beziehung zu seiner Umgebung setzt und den Raum erfasst, perspektiviert und erzeugt, sondern auch dadurch, dass er an der intersubjektiven Bezugsstiftung beteiligt ist und Distanzen bzw. Nähen schafft sowie qualitativ vielfältige Räume der zwischenmenschlichen Existenz hervorbringt.<sup>487</sup>

Räumlichkeit ist zugleich in der Aufführung und in der Performance flüchtig und transitorisch. Sie wird von Körpern, Lauten, Gerüchen, Licht und Bewegung hervorgebracht.<sup>488</sup> Theatralität zudem Performativität können mit einem „offenen Möglichkeitsraum“ gleichgesetzt werden, in dem die Subjekt-Objekt-Rolle wie zudem -beziehung nicht definiert sind und ständig neu verhandelt werden.<sup>489</sup> Richard Schechner arbeitete mit zwei (etwas vereinfachten) theatralen Raumverständnissen. Das eine ist der komplett transformierte Raum, der andere der gefundene Raum<sup>490</sup>: „First, there is what one can do with and in a space; secondly, there is the acceptance of a given space. In the first case, one *creates* an environment by transforming a space; in the second case, one *negotiates* with an environment, engaging in a scenic dialogue with a space.“<sup>491</sup>

Jeglicher Eingriff in die Struktur eines vorhandenen Raumes oder das Erschaffen eines neuen Raumes mündet im Prozess der Transformation, zudem trägt er zur Konstitution eines Raumes bei, der in jener Form zuvor nicht existiert hat. *Intervention ist mit Produktion gleichzusetzen*. Dies kann leicht am Beispiel der Forscherin und

---

<sup>485</sup> Vgl. Lebel, Jean-Jacques. „Happening.“ *Art Action 1958-1998*. Hg. Richard Martel. Québec: Éditions Interventions, 2001. S. 78-84, hier S.78

<sup>486</sup> Czirak, Adam. *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdnes in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript, 2012. S.148

<sup>487</sup> Ebda. S.149

<sup>488</sup> Vgl. Ebda. S.149f.

<sup>489</sup> Vgl. Rebentisch, Juliane. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003. S.56f.

<sup>490</sup> Nach Magdolna Jákfalvi arbeitete die historische Avantgarde ebenfalls mit gefundenen Räumen, Geschichten und Akteuren. Vgl. Jákfalvi. *Avantgárd – színház – politika*. S.10

<sup>491</sup> Serino, Marco. „Why Space Matters: a Sociological Study on Organization, Architecture and Programmes in Theatres.“ *7<sup>th</sup> Conference of the European Research Network Sociology of the Arts*. Wien, 6-8. September 2012. S.5

Lehrenden von Urban und Media Studies Jekaterina Lavrinecs „urban curator“ abgelesen werden, denn bei ihr wird es klar, dass künstlerische Interventionen – wie bspw. gemeinschaftliche Spiele – im urbanen Raum zur kreativen Re-Konzeptualisierung von räumlichen und sozialen Strukturen führen die in den städtischen Raum neu eingeschrieben werden.<sup>492</sup> Inspiriert sind ihre Überlegungen vom Programm der Situationistischen Internationale: „[...] ,the constructed situation would clearly be some sort of performance, one that would treat all space as performance space and all people as performers´ and each of them ,would provide a décor and ambience of such power that it would stimulate new sorts of behaviour, a glimpse into an improved future social life based upon human encounter and play [...].“<sup>493</sup> Die Transformationskraft die eine performative Arbeit beinhaltet wirkte sich in jedem Fall auf die Räume der zweiten Öffentlichkeit aus.

Wie hier Situation aus der performativen Perspektive beschrieben wird, erinnert sie sehr stark an Analysen von Aktionskunst. Der urbane Raum und sein öffentlicher Einflussbereich sind jedoch nicht nur eine Quelle von sozialen Utopien, sondern auch ein Ort, an dem Kontrolle sichtbar und spürbar wird. Wenn Foucault von einem disziplinierten Körper spricht, dann meint er, dass Machtdiskurse den Körper durchtränken, konstruieren. Ständige Überwachung und verschiedene Disziplinierungsverfahren sorgen dafür, dass der Körper seine Lenksamkeit und vorgesehene gesellschaftliche Rolle erfüllt.<sup>494</sup> Obwohl Foucault seine Theorie nicht auf totalitäre Regime ausgeweitet hat, erkennt man einen *Zusammenhang zwischen Kontrollwahn und körperlicher Verfasstheit* im Spätsozialismus. Disziplinierte Körper sollten sowohl den öffentlichen als ferner den privaten Raum bestimmen, weil dies der Schlüssel zu einer gut funktionierenden Gesellschaftsordnung ist. Wenn aber der Körper aus dieser klar definierten Rolle hinaustritt und sich dem unabhängigen, autonomen *Experiment* zuwendet, bricht die geschützte Struktur gewissermaßen zusammen.

Die Radikalität und Politizität der Form in ephemeren performativen Aktionen der sechziger Jahre (wie Grotowskis *Armes Theater* oder Allan Kaprows *Happenings*)<sup>495</sup> sowie der posttotalitäre Kontext führten zu einem anderen Körperverständnis, das wiederum eine reformierende Wirkung auf das Raumkonzept hatte. Ein Ergebnis dieser Tendenz war, dass bspw. die Wohnung als halb-öffentliches performatives Forum<sup>496</sup> genutzt wurde. Aktionen in der Wohnung sind demnach nicht nur Resultate einer räumlichen Segregation, sondern u.a. auch das Erleben und Praktizieren von Victor Turners liminalen Phase eines Rituals. Die Theaterwissenschaftlerin Gabriella Schuller meinte, dass sich die Performances des *Kassák Ház Stúdió* sich in dem *Zwischenraum* dieser liminalen Phase ereigneten, weil sie in die Konventionen und

---

<sup>492</sup> Vgl. Lavrinec, Jekaterina. „II. The city and cultural narrative. From a ‚blind walker´ to an ‚urban curator´: initiating, ‚emotionally moving situations´ in public spaces.“ *LIMES: Cultural Regionalistics*. Jahrgang 4. Nr. 1. 2011. S. 54-63, hier S.58

<sup>493</sup> Simon Sadler zitiert nach ebda.

<sup>494</sup> Vgl. El-Khatib, Mohamed Samir. „Tahrir Square as Spectacle: Some Exploratory Remarks on Place, Body and Power.“ *Theatre Research International*. Jahrgang 38. Nr. 2. Juli 2013. S. 104-115, hier S.104

<sup>495</sup> Vgl. Jákfalvi. *Avantgárd – színház – politika*. S.191

<sup>496</sup> Vgl. Koós, Anna. *Színházi történetek – szobában, kirakatban*. Budapest: Akadémiai, 2009. S.92

kulturellen Vorgaben der Diktatur nicht einzuordnen waren.<sup>497</sup> Die genannte Liminalität galt zugleich für den Körper der Performer/Akteur und für den Raum in dem sich die Aktion abspielten. Als das *Kassák Ház Stúdió* seinen Sitz nach New York verlegte, brach sie erneut mit vorgegebenen Raumkonstruktionen und intervenierte mit seinem Schaufenstertheater auf unkonventionelle Weise im städtischen Raum der Metropole.<sup>498</sup>

Selbst scheinbar nicht als theatral gedachte Kunstprodukte können die Eigenschaften von Performativität aufweisen – so ebenfalls im Raum installierte, auf den ersten Blick statische Objekte. Vor allem ist die Aufhebung der festgeschriebenen Rollenzuweisung von Gegenstand und Empfänger\_in wichtig, indem die Distanz zwischen diesen beiden Polen der traditionellen Rezeptionssituation aufgehoben wird. Die Positionen sind, in Form eines (oderer mehrer) *Akte*, immer neu zu verhandeln. Auf diesen „performative turn“ hat Lucy R. Lippard<sup>499</sup> hingewiesen. Ihrer Tradition folgen darüber hinaus Angelika Nollert und Michael Roßnagl wenn sie den Terminus der *performativen Installation* prägen. Ihnen zufolge gehören zu dieser Kategorie solche „[...] Arbeiten, die sich als Synthese von Ereignis und Werk, von Präsenz und Repräsentation, von Immaterialität und Materialität definieren.“<sup>500</sup> In dieser Vorstellung wird die Trennung in der räumlichen Wahrnehmung und Erfahrung des Kunstwerks und des Rezipienten<sup>501</sup> aufgehoben.<sup>502</sup> Die Flüchtigkeit, Ereignishaftigkeit, der Live-Charakter<sup>503</sup> und das Aufbrechen von tradierten Raum-Zeit-Beziehungen in/durch die Installation manifestiert sich in einer „[...] prozessorientierte[n] Form der künstlerischen Auseinandersetzung.“<sup>504</sup> Ähnliche Analysepunkte werden u.a. bei der Untersuchung der Denkmalinstallation von László Rajk und Gábor Bachmann oder bei den beiden IPARTERV-Ausstellungen berücksichtigt.

---

<sup>497</sup> Vgl. Schuller, Gabriella. „Szabadság tér 69-85. Kassák Ház Stúdió, Lakásszínház, Squat: autonóm terek.“ *alternatív színháztörténetek. alternatívok és alternatívák*. Hg. Zoltán Imre. Budapest: Ballasi, 2008. S. 222-241, hier S.233

<sup>498</sup> Die Gedanken zum Flaneur werden anderer Stelle noch detaillierter ausgeführt. Vgl. Ebda. S.232

<sup>499</sup> Lippard, Lucy R. *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Oakland: University of California Press, 1997.

<sup>500</sup> Roßnagl, Michael/Angelika Nollert. „Vorwort/foreword.“ *performative installation. Die Ausstellungsreihe ist eine Initiative des Siemens Arts Program in der Kooperation mit der Galerie im Taxispalais, Innsbruck, dem Museum Ludwig, Köln, dem Museum für Gegenwartskunst Siegen, der Secession, Wien und der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig*. Hg. Angelika Nollert. Köln: Snoeck, 2003. S. 4-7, hier S.4

<sup>501</sup> „Und Merleau-Pontys phänomenologischer Argumentation zufolge sollte das Bewußtsein der Räumlichkeit des eigenen Körpers generell nicht als eine Art Gesamtbewußtsein vorhandener Körperteile im objektiven Raum mißverstanden, sondern muß dynamisch vorgestellt werden: Es ist immer schon auf jeweilige Aufgaben und Situationen, mithin auf *Praxis* orientiert.“ Rebentisch. *Ästhetik der Installation*. S.259

<sup>502</sup> Vgl. Nollert, Angelika. „performative installation.“ *performative installation*. S. 8-29, hier S.18

<sup>503</sup> Vgl. Ebda. S.14

<sup>504</sup> Stadler, Eva Maria. „body display.“ Ebda. S. 145-177, hier S.150

## VI.2. Raum und Intermedialität

Als Anlehnung an die Überlegungen zur Performativität der Installation ist aus intermedialer Sicht festzustellen, dass Installationen den Raum organisieren, modifizieren.<sup>505</sup> Dies geschieht mit dem Einsatz von verschiedenen medialen Strukturen. Ein Kunstwerk korrespondiert fortwährend in dem Raum in dem es integriert ist und rebelliert oft gegen (vor)gegebene räumliche Koordinaten. Richard Serra spricht in diesem Zusammenhang vom Phänomen des „anti-environment“: „Sculpture, if it has any potential at all, has the potential to create its own place and space, and to work in contradiction to the places and spaces it is created. I am interested in work where the artist is a maker of an ‚anti-environment‘ which takes its own place or makes its own situation, or divides or declares its own area.“<sup>506</sup> Diese Schaffung eines „Gegenraumes“ innerhalb eines dominanten Raumes durch künstlerischen Eingriff ist im Zusammenhang mit der Aktivität der ost-mitteleuropäischen Neo-Avantgarde von zentraler Bedeutung.

Das Entstehen von Kunst lässt sich darüber hinaus am Beispiel der Beziehung vom markierten und nicht markierten Raum erklären. Der markierte Raum kennzeichnet das künstlerische Schaffen, der nicht markierte Raum die Offenheit des Möglichkeitsraums.<sup>507</sup> Demnach gibt es keine Ausdrucksweise der Kunst, die keinen Zeichen hinterlässt. In dieser Differenz zwischen „marked“ und „unmarked space“ spiegelt sich zudem die Unterscheidung zwischen Medium und Form jeglichen Kunstwerks wider.<sup>508</sup> Die bisherigen Ausführungen haben zur Erkenntnis geführt, dass sich sowohl Materialität als auch Prozesse sowie Wahrnehmung einschließt. Eine vergleichbare Aussage kann für die Kunst getroffen werden: „Ästhetische Form, Kunst, existiert nach Luhmann allein im Prozeß [sic!] ihrer Beobachtung, und das heißt im Zusammenwirken von Form und Medium.“<sup>509</sup> *Medialität bestimmt Räumlichkeit* genau in dem Maße, wie sie den ästhetischen Ausdruck mitprägt. Übertragung, Grenzüberschreitung von Informationen und Netzwerke gehören ebenfalls Raumstrukturen an und verweisen auf ihre Intermedialität. Der *hybride Raum*, der die Eigenschaften der spatialen Intermedialität am nächsten ist, ist „[...] a space in which the public is reconfigured by a multitude of media and communication networks interwoven into the social and political functions of space [...]“.<sup>510</sup>

Die Verknüpfung zwischen Kommunikationsnetzwerken erhält in diesem Modell eine hervorgehobene Stellung.<sup>511</sup> Die angesprochene Hybridität des Raumes ist eine historische Erscheinung, war genauso in Kulturen sowie Gemeinschaften der ehemaligen Ostblockstaaten existent. Dasselbe gilt für den Terminus des *vernetzten Raumes* der sowohl auf die Materialität des jeweiligen Raumes Bezug nimmt als auch

---

<sup>505</sup> Vgl. Rebentisch. *Ästhetik der Installation*. S.146ff.

<sup>506</sup> Richard Serra zitiert nach ebda. S.262

<sup>507</sup> Vgl. Ebda. S.90

<sup>508</sup> Vgl. Ebda. S.90f.

<sup>509</sup> Ebda. S.91f.

<sup>510</sup> Kluitenberg, Eric. „The Network of Waves. Living and Acting in a Hybrid Space.“ *Open*. S. 6-16, hier S.8

<sup>511</sup> Vgl. Ebda. S.10

Informations-, Kommunikations-, Service- bzw. Kapitalflüsse berücksichtigt.<sup>512</sup> Vilém Flusser hat sehr treffend auf die *topologische Natur von Kommunikation* aufmerksam gemacht als er meinte, dass man bspw. den städtischen Raum nicht allein geographisch auffassen sollte, sondern „[...] as a bend twist or cuverture in the intersubjective field of relations.“<sup>513</sup> Die Intermedialität von hybriden und vernetzten Räumen besteht u.a. im Format und Inhalt diverser *medialen Übertragungsmittel von Informationen*. Neben der sozialen, politischen oder kulturellen Komponente, darf man die ästhetische nicht aus dem Blick verlieren. Die Untersuchung dieses Merkmals erfolgt im Anschluss anhand der Beispiele der ungarischen Nachkriegsavantgarde. Intermedialität, wie wir bereits erkannt haben, hat einen bedeutenden Einfluss auf die Konstruktion von Öffentlichkeiten. Es gibt einen Bereich von Medialität die den Anschein von Koordinierbarkeit hat, darüber hinaus existiert andererseits eine „Nebenerscheinung“ der medialen Durchdringung des Sozialen, nämlich, dass sog. *Schattenöffentlichkeiten* entstehen. Der amerikanische Politiker und Schriftsteller Walter Lippmann meinte dazu, dass „[...] media provide crucial instruments for the evocation of phantom publics, including phantom publics with a capacity to act.“<sup>514</sup> Dieses Nebenprodukt von intermedialer Öffentlichkeit beansprucht immer einen Raum für sich bzw. hebt klassische Raumdichotomien wie privat und öffentlich auf. Dies galt sowohl für West- als auch Osteuropa in der Zeit des Kalten Krieges. In Ostmitteleuropa hat die Tatsache, dass die Herstellung und das Debattieren von Samizdat-Ausgaben die privaten Räume in öffentliche Kommunikationsforen transformierte<sup>515</sup>, jedoch eine andere Bedeutung wie ähnliche Phänomene im Westen. Underground Aktivitäten im östlichen Europa des Spätsozialismus differenzieren unser Verständnis von Öffentlichkeit, Raum und Intermedialität in einer posttotalitären Diktatur. Intermedialität als eine bewusste Entscheidung von avantgardistischen Strategien – ähnlich wie ephemere und prekäre Akte – brach tradierte Raumstrukturen sowie Grenzen auf, suchte zudem schuf neue räumliche Entfaltungsbereiche, die in der zweiten Öffentlichkeit Spuren hinterlassen hat.

---

<sup>512</sup> Vgl. Ebda. S.9

<sup>513</sup> Vilém Flusser zitiert nach Sikiaridi, Elizabeth/Frans Vogelaar. „Soft Urbanism. Neighbours Network City (NNC) in the Ruhr Region.“ *Open*. S. 82-95, hier S.83

<sup>514</sup> Walter Lippmann zitiert nach Marres, Noortje. „Public (im)portance.“ *Open*. S. 78-89, hier S.80

<sup>515</sup> Vgl. Havasréti. *Alternatív regisztrerek*. S.25

### VI.3. Raum und die osteuropäische Neo-Avantgarde

Es gibt zahlreiche Wege sich den Raumparadigmen der osteuropäischen Neo-Avantgarde anzunähern. Im vorliegenden Untersuchungskontext ist die Behandlung des Raumes im Zusammenhang mit den verschiedenen Ebenen von Öffentlichkeit in Verbindung zu bringen. Wir haben bereits gesehen wie Künstler\_innen des sowjetischen Einflussbereichs die Abhängigkeit der Öffentlichkeit von Machthegemonien zu ihrem Produktionsgegenstand gemacht haben, nun ist es interessant zu sehen wie sie mit dem Raum umgegangen sind. In vielen konzeptuellen, performativen und intermedialen Werken der ost-, mittel- und südosteuropäischen Region wurde die Spannung zwischen dem individuellen und urbanen Lebensraum – wie sie u.a. bei Bálint Szombathy zu finden sind – thematisiert. Künstlerische Interventionen im Raum der ersten Öffentlichkeit machten auf Brüche im persönlichen und öffentlichen Sein aufmerksam und fragten nach dem Grund weshalb es zu Deformationen im Selbstverständnis sowie in Machtverhältnissen kam.<sup>516</sup> Die Straße war ein politisch sichtbarer öffentlicher Raum, deren Charakter durch Demonstrationen, öffentlichen Versammlungen und Protesten geformt waren.<sup>517</sup> Diese Aktionen bestimmten den öffentlichen Raum selbst, machten ihn zum Forum von Öffentlichkeit im utopischen Sinne, wo freie Meinungsäußerung vorherrschte. Trotzdem erlebte dieser Raum durch Disziplinierungsmaßnahmen des kommunistischen Totalitarismus<sup>518</sup> einen Verlust an Autonomie. Um diesen Autonomieverlust auszubalancieren wurde die zweite Öffentlichkeit aktiv. Szombathys Aktion *Body signalization* (1973) z.B. lenkt unsere Aufmerksamkeit auf Handlungsmodi der Parallelkultur und kommuniziert die Nachricht des durch den Körper geschaffenen sozialen Raums: „[...] the body is used as the space of the individual – the artist is shown with a stamp on his body – but the body becomes here also a means of socialization since the photograph of the signalized body is not taken in the studio, but shows the artist in the street.“<sup>519</sup> Eine mögliche Interpretation dieser Aktion mag auf das Fehlen eines wirklichen sozialen Raumes hindeuten. Es gab Versuche, diesen sozialen bzw. öffentlichen Raum durch kreative Handlungen *innerhalb* des gegebenen hierarchisierten Kontexts herzustellen.<sup>520</sup> Gemeinsame Aktionen, die Bewahrung von Individualität sowie Autonomie standen im Zentrum künstlerischer Vorhaben gegen monolithische (Raum-)Strukturen der entleerten sozialistischen Dogmen.<sup>521</sup>

---

<sup>516</sup> Vgl. Szombathy, Bálint. „Akcióművészet a volt Jugoszláviában és utódállamaiban 1969 és 1999 között.“ *Balkon*. Nr. 9. 1999. S. 7-11, hier S.7f.

<sup>517</sup> Vgl. Mance, Ivana. „Performative Art Practices in Croatia from the Late 1960s through the Late 1980s: An Essay in Genealogy.“ *Centropa*. S. 72-85, hier S.74

<sup>518</sup> Vgl. Ebda.

<sup>519</sup> Pejić, Bojana. „Body-based Art: Serbia and Montenegro.“ *Body and the East*. Cambridge: MIT Press, 1999. S. 72-78, hier S.74

<sup>520</sup> „You just moved about within the limits that were given to you. I didn't experience that as something that I had to fight against... there was definitely no political subtext. I worked within the framework of a particular set of possibilities and I didn't feel like I was rebelling against anything.“ Jiří Kovanda zitiert nach Bishop, Claire. *Artificial Hells*. S.150

<sup>521</sup> Vgl. Ebda. S.161

Das körperliche Ausgeliefertsein<sup>522</sup> im Alltag musste jedoch nicht zwangsläufig im öffentlichen Raum demonstriert werden<sup>523</sup>, denn einige Künstler suchten hierfür den Pseudoschutz des eigenen Heimes und nur die Kamera übermittelte die kritische Ohnmacht des Individuums.<sup>524</sup> Privatheit erhielt eine neue Dimension, denn außerhalb des engen Kreises der „Eingeweihten“ existierte keine Kommunikation und das Fehlen, eingeschränkte Anzahl von Rezipienten implizierte eine wirkliche Herausforderung für die Kunstschaffenden. Eine Lösung für diese Herausforderung bestand in der Wahl sowie die Herstellung von unerwarteten, alternativen Räumen der Produktion.<sup>525</sup> Diese mussten nicht unbedingt materielle Räume sein, so konnte in diesem Fall Mail Art ebenfalls als ein vernetzter Raum von ungeahnten Möglichkeiten gelten.<sup>526</sup>

Die im Folgenden zu untersuchenden, kategorisierten Case Studies sollen die Hypothese verifizieren, dass alternative Räume die Existenz der Kunst der ungarischen Neo-Avantgarde bedingt haben. Der *mediatisierte Raum*, der *Raum als Kommunikationsort* und der *performative Raum* sind eher diskursive Untersuchungsrhizome als strikt festgelegte historische Kategorien. Im Laufe der Archiv- und Literaturrecherche wurde klar, dass die kreative Raumnutzung und – Produktion von neo-,trans- und post-avantgardistischen Künstler\_innen im gesamten osteuropäischen Raum keine Grenzen kannte, allerdings gab es einige spezifische oder wiederkehrende Raumtypen, die sich nach mehr Aufmerksamkeit sehnten. Im Prozess der Forschungsarbeit wurden *Räume des Ateliers*, der *Ausstellung*, der *Installation*, des *Klubs*, der *Wohnung*, des *Schaufensters*, der *Kapelle* und der *öffentliche Raum* identifiziert und werden hier einer historischen theater- und medienwissenschaftlichen Analyse unterzogen.

---

<sup>522</sup> Zu Ion Grigorescu: „Grigorescu benutzt in dieser Aktion seinen Körper als etwas, das zum Zielobjekt der Macht geworden ist: Der von dieser Macht manipulierte Körper ist der von Foucault beschriebene ‚gelehrige Körper‘. In seiner gehorsamen Befolgung von Anweisungen und Befehlen ist er eine Art ‚Maschinenmensch‘, dem eine materialistische Reduktion der Seele widerfährt. Auf diesen Körper wird eine Realtheorie der Zähmung angewandt. Der indiskrete Blick in den Wohnraum und die Gelehrigkeit dieses Körpers, der selbst in seinen Privatritualen auf die unsichtbaren Anweisungen der Macht zu hören scheint, sind eine Metapher für das tägliche Leben in der Diktatur, das sich in den ‚Schlafbezirken‘ leicht beobachten ließ. In diesen geschlossenen Arealen mit ihrer gewaltsam auferlegten Disziplin wurde dieser ständig unter Druck stehende ‚gelehrige Körper‘ geformt. Das diese Zeit kennzeichnende Verschwinden des privaten Raums und der Intimsphäre – ein wichtiger Schritt der Diktatur bei der Schaffung des ‚neuen Menschen‘, eines beängstigenden Hybriden, in dem jede persönliche und kollektive Erinnerung ausgelöscht wurde – war eines der wiederkehrenden Themen des Künstlers.“ Pintilie. „Transitorische Probleme.“ *Kontakt...* S.77

<sup>523</sup> Vgl. Szombathy. „Akcióművészet a volt Jugoszláviában és utódállamaiban 1969 és 1999 között.“ *Balkon*. S.10

<sup>524</sup> Vgl. Badovinac, Zdenka. „Body and the East.“ *Body and the East*. S. 9-18, hier S.14

<sup>525</sup> Vgl. Boubnova, Iara. „In the local discourse, as i the international context.“ *After the Wall*. S. 56-59, hier S.57

<sup>526</sup> Vgl. Crane, Michael. „A definition of correspondence art.“ *Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity*. Hg. Michael Crane/Mary Stofflet. San Francisco: La Mamelle, 1984. S. 3-38, hier S.26

## VI.4. Der Raum als Medium

Das Medium stellt in vorliegender Arbeit einerseits einen konkreten Raum andererseits einen Raum im übertragenen Sinne dar, wodurch sowie worin verschiedene ästhetische Sachverhalte übermittelt und verhandelt werden. Am Beispiel des Künstlerstudios wird die Physikalität sowie gleichzeitige Immaterialität des Raumes debattiert, wo die Manipulation/Manipulierbarkeit von sowie das Spiel mit der Wahrnehmung und die damit einhergehende Konstitution von (alternativer) Realität eine wichtige Rolle im Verständnis von zweiter Öffentlichkeit spielt. Im Falle der Ausstellung ist der Aspekt der Prozessualität wiederzufinden, indem der Schwerpunkt des kuratorialen Konzepts auf die enge Beziehung der ausgestellten Kunstgegenstände und der aktionistischen Werke hinweist: Skulptur, Stimmwerk und die flüchtige Korporealität des Performativen trafen aufeinander, markierten somit die Multimedialität, die Grenzüberschreitungen des Raumes. Im Medium der Installation verarbeiteten Gábor Bachman und László Rajk die Spannung zwischen historischen sowie politischen Identitätsfragen mit stilisierten Mitteln der Abstraktion. Im Vakuum des sich verändernden politischen Systems von Ungarn trafen Symbole der untergedrückten Vergangenheit auf ein offenes Zukunftsbild. Der Raum als Medium vermittelt ein umfangreiches Bild davon, wie die Praktiken der zweiten Öffentlichkeit *Grenzen eines tradierten Kunstschaffens und –Präsentierens sowie die der politisch-historisch festgelegten Kommentarmöglichkeit von Kunst überschritten.*

#### VI.4.1. Das Atelier – Zu Besuch bei György Jovánovics

Das Atelier des Künstlers gehörte immer schon zur „background area“ der Kunstgeschichte und wurde nur selten als ein Kunstobjekt an sich angesehen. Es war der verschlossene, ruhige Raum in dem Kunstwerke entstanden und fand im Gegensatz zum jeweiligen Kunstgegenstand wenig wissenschaftliche Beachtung. Die Bedeutung des Vorbereitungs- und Arbeitsprozesses der zur Erschaffung des Werkes führte sowie die Räumlichkeit des Studios selber sind jedoch nicht zu unterschätzen. Das Atelier (für Lóránd Hegyi das Synonym eines „geistigen Zufluchtsorts“<sup>527</sup>) erhält nicht nur im posttotalitären Ungarn eine besondere Stellung. Es gab zahlreiche bildende Künstler, die neben der Teilnahme an offiziellen Ausstellungen und Ausschreibungen woran sie sich mit ästhetische Erwartungen erfüllenden Werken beteiligten, die wirkliche schöpferische Freiheit im Studio auslebten.<sup>528</sup> Da die Existenz von entmaterialisierten und experimentellen Kunstwerken zum großen Teil nur in der zweiten Öffentlichkeit denkbar war, entwickelte sich bspw. das Format der temporären Atelierausstellung [*műteremkiállítás*] – sowohl in Ungarn<sup>529</sup> als auch in anderen Ländern der sozialistischen Allianz<sup>530</sup>. Greta Brătescu machte ihr Atelier zum Gegenstand von experimentellen Auseinandersetzungen mit Räumlichkeit<sup>531</sup>; tschechoslowakische Künstler organisierten in Bratislava das *Otvorený ateliér* Erste Offene Studio [*Erste Offene Studio*] im Jahre 1970 als visuellen, gemeinsamen Protest gegen die Restriktionen die auf 1968 folgten<sup>532</sup>; für manche Künstler, wie etwa Milan Knížak war aber die beengende Atmosphäre des Ateliers nicht mehr ausreichend, um seine Aktivitäten zu erproben, deshalb malte und skizzierte er seine Werke auf offener Straße vor seinem Haus<sup>533</sup>.

---

<sup>527</sup> Hegyi. „Közép-Európa: Eszmemodell és életterv“. *Nézőpontok/Pozíciók*. S.31

<sup>528</sup> Vgl. Gerő. „Magyar sztori – 1949-1999.“ Ebda. S.268

<sup>529</sup> Vgl. András. „A Zuglói Kör (1958-1968).“ *Ars Hungarica*. S.53

<sup>530</sup> Vgl. Piot Piotrowski in Badovinac/Čufer/Freire/Groys/Harrison/Havráněk/Piotrowski/Stipančić. „Conceptual Art in Eastern Europe: Part II.“ *e-flux*. Nr. 41. <http://www.e-flux.com/journal/conceptual-art-and-eastern-europe-part-ii/> Letzter Zugriff: 29. Februar 2016.

<sup>531</sup> „[...] Greta Brătescu [...] happening [...] ‚The Studio‘ (1978) [...] in which the artist drew a square whose side had the same height as her own figure. This personal dimension was intended to measure the space of the studio.“ Pintilie, Ileana. „Action Art in Romania Before and After 1989.“ *Centropa*. S.90

<sup>532</sup> „The collective exhibition ‚1st Open Studio,‘ opened on 19 November, 1970, in Rudolf Sikora’s house—with an adjoining courtyard and garden—on Tehelná Street 32 in Bratislava. It was the first organized protest (in the form of an exhibiton) against the intervention of power over the visual arts, following the events of 1968. The nineteen participants, who gathered there at the invitation Rudolf Sikora, one of the young, emerging artists, shaped the unofficial art scene in the following years. Through the ‚1st Open Studio‘ the artists declared their adherence to the progressive, Slovak art scene in the 1960s. In their work they developed experimental creativity, playfulness, a sensitivity to civilistic poetics of the painting, the art of object and the environment. On the threshold of the period of normalization, in the stifling atmosphere of a closed society and ongoing political purges, the artists’ studios became, not only a place to confront individual artistic practices, but also a space for participation in creative, collective experiences.“ Grúň, Daniel. „The First Open Studio.“ *Parallel Chronologies*. <http://tranzit.org/exhibitionarchive/tag/jakubik-viliam/> Letzter Zugriff: 2. Februar 2015.

<sup>533</sup> Vgl. Morganová. „Action! Czech Performance Art in the 1960s and 1970s.“ *Centropa*. S.24

In Ungarn war es keine Seltenheit, dass die jüngeren bildende Künstler Atelierbesuche zur älteren Generation der „Abstrakten“ organisierten<sup>534</sup> und es kam seltener vor, dass die Möglichkeiten des öffentlichen (urbanen) Raumes in Anspruch genommen wurden. Allein die aufgezählten Beispiele zeigen, welche intensive Nutzung das Atelier im „Kreis“ der ostmitteleuropäischen zweiten Öffentlichkeit fand. An dieser Stelle wird allerdings ein weiteres Fallbeispiel behandelt, das aus mehrfacher Hinsicht als Unikat in der Neo-Avantgarde des späten Sozialismus zu deuten ist.

György Jovánovics (1939-) gehörte zu den Abwechslern in der Kunst der ungarischen Parallelkultur. Er wollte sich den Ismen der Kunstgeschichte nicht anschließen, war aber davon überzeugt, dass er als Bildhauer dem Erbe der klassischen Avantgarde<sup>535</sup> angehörte. Der *Bruch mit der optischen Äquivalenz* bestimmte sein Schaffen. Obwohl er fruchtbare kollaborative Projekte mit anderen Künstler\_innen durchführte (wie bspw. Aktionen in der Studiokapelle von Balatonboglár<sup>536</sup> oder die IPARTERV-Ausstellungen), zählte Jovánovics zu den Einzelgängern und, seiner eigenen Aussage zufolge, war er für die Einführung der *immateriellen Skulptur* in die Bildhauerei Ungarns verantwortlich.<sup>537</sup>

Jovánovics' Stil wurde durch westliche Auslandsstudien und –aufenthalte eindeutig geprägt: er hat in Wien an der Akademie für Angewandte Künste studiert, danach verschlug es ihn 1965/66 nach Paris,<sup>538</sup> er wurde von Dieter Honisch ins Folkwang Museum eingeladen und mit einem DAAD-Stipendium ging es schließlich in den Jahren 1980/81 nach West-Berlin<sup>539</sup>. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass viele Kunsthistoriker\_innen meinen, dass Jovánovics' Oeuvre ein Beweis dafür ist, dass in Ungarn ebenfalls eine Kunst entstand, die internationalen Standards entsprach.<sup>540</sup> Bereits Anfang der achtziger Jahre erschienen in der (nicht als Underground geltenden, aber progressiven) Zeitschrift *Mozgó Világ [Sich Bewegende Welt]* positive Reflexionen über sein Werk.<sup>541</sup> Eine kompakte Zusammenfassung zu den Arbeiten von Jovánovics übermittelte István Hajdu:

Tiefgreifenden philosophischen Fragen geht György Jovánovics mit komplizierten optischen Konstruktionen nach. Seine Problemstellung ist aber nicht auf die Kunst selbst, sondern auf die Relationen und Deutungen der Begriffspaare real-irreal, phänomenal-essentiell, illusionistisch-haptisch bezogen. Jovánovics' Camerae obscurae und Assamblagen stammen aus einer Gegenüberstellung der Paraphysik und Parapsychologie

---

<sup>534</sup> Vgl. András. „A Zuglói Kör (1958-1968).“ *Ars Hungarica*. S.49

<sup>535</sup> Tradition und Avantgarde waren die Grundpfeiler seiner Arbeit. Vgl. Kovalovszky, Márta. „Jovánovics György.“ *Jovánovics*. Hg. Zoltán Hafner. Budapest: Corvina, 2004. S. 26-41, hier S.28

<sup>536</sup> Dóra Maurer, Miklós Erdély, Tamás Szentjóby, Tibor Gáyor und György Jovánovics kreierten auf die Initiative von Jovánovics eine spontane Fotoaktion in der sie mit dem Schein der Fotografie die Regeln der Schwerkraft ausgespielt haben. Siehe Dóra Maurer zitiert nach Klaniczay/Sasvári. *Törvénytelen avantgárd*. S.78 sowie Maurer, Dóra. „Egyszer elmentünk (fotóakció).“ Mai 1972. [http://www.artpool.hu/boglar/1972/7205\\_m.html](http://www.artpool.hu/boglar/1972/7205_m.html). Letzter Zugriff: 2. Februar 2015.

<sup>537</sup> Vgl. Interview mit György Jovánovics.

<sup>538</sup> Vgl. Beke, László. „Jovánovics – az első évtized.“ *Jovánovics*. Hg. László Földényi F. Budapest: Corvina, 1994. S. 29-32, hier S.29

<sup>539</sup> Vgl. Hughes, Henry Meyric. „Elfordítottuk a fejünket? Közép- és Kelet-Közép-Európa művészetének nyugati fogadtatása a hidegháború idején.“ *Nézőpontok/Pozíciók*. S. 49-59, hier S.54f.

<sup>540</sup> Vgl. Havasráti. *Széteső dichotómiák*. S.234

<sup>541</sup> Vgl. Tábor. *A váratlan kultúra*. S.135

einerseits und der „wahrer Wissenschaft“ andererseits – und sie demonstrieren äußerst spannende optische und spekulative Gefüge.<sup>542</sup>

Das fundierte kunsthistorische und philosophische Wissen von Jovánovics wird in den Quellen vielfach hervorgehoben, genauso wie die theoretische Komplexität seiner Skulpturen, Installationen, Stimmwerke und Fotoarbeiten. In seinen „[...] klar strukturierten imaginativen Räumen [...]“ widerspiegelt sich „[...] eine unglaubliche Mehrschichtigkeit der literarischen, kunsthistorischen, historischen und politischen Referenzen [...]“. <sup>543</sup> Mit seinen Themen suchte er nach Lösungen für unmögliche <sup>544</sup> und absolute Problemstellungen.

Jovánovics interessierten Dichotomien von Wahrheit und Fiktion, Realität und Irrealität, die nicht von der Individualität des Künstlers zu trennen sind. <sup>545</sup> Die Manipulation von Wahrnehmung <sup>546</sup> gehörte zu seinen hauptsächlich ästhetischen Herausforderungen. Der Versuch den Gegensatz von Idee und Materialität durch die Materie auszudrücken stand im Zentrum vieler seiner installativen Vorhaben (bspw. *Mennyezetszorító szerkezet* [*Construction Pressing into the Ceiling*, 1971] – mit Lösungsvariationen von Miklós Erdély, László Lakner und Tamás Szentjóby). <sup>547</sup> Neben der Aussage, dass die Ausstellung selbst als ein Kunstwerk anzusehen ist <sup>548</sup>, formulierte Jovánovics weitere Statements, die besagen, dass sowohl die Fotografie <sup>549</sup> als auch ein Stimmwerk <sup>550</sup> als räumlich gelten können. *Az első Camera Obscura* [*Die erste Camera Obscura*] von 1970 suggerierte zugleich Räumlichkeit und Immaterialität: es war eine Objektsituation die durch ein Loch auf einem Karton abgelichtet wurde. <sup>551</sup> Fotografie und Skulptur trafen in Form eines intermedialen Kunstwerks aufeinander. In den Siebzigern kam Jovánovics zur Erkenntnis, dass die zweidimensionale Fotografie die Plastik ersetzen kann, deshalb erachtet er *Az első Camera Obscura* als eines von seinen zwei Hauptwerken. <sup>552</sup> Márta Kovalovszky erinnerte die Camera Obscura an Vergänglichkeit, Temporalität. Sie fungierte später als eine Art verkleinerte Bühne oder als ein leeres Puppentheater, das der Künstler langsam mit fragmentarischen Plastiken und an Menschen erinnernde Figuren auffüllte. <sup>553</sup>

Jovánovics war mit den Konstruktivisten, Lajos Kassák, László Moholy-Nagy und László Péri, referentiell eng verbunden, denn er sah sie als Vorgänger an. Zugleich zählte man

---

<sup>542</sup> Hajdu, István. „Zur Situation der progressiven Kunst Ungarns.“ *Künstler aus Ungarn. Kunsthalle Wilhelmshaven. 26.8.-21.9.1980.* S. 4-7, hier S.6

<sup>543</sup> Hegyi. „Neue Identität in der neuen Situation.“ *Die zweite Öffentlichkeit.* S.281

<sup>544</sup> Vgl. Beke. „Jovánovics – az első évtized.“ *Jovánovics.* S.32

<sup>545</sup> Hegyi. „Neue Identität in der neuen Situation.“ *Die zweite Öffentlichkeit.* S.281

<sup>546</sup> Vgl. Sinkovits, Péter. „Fénnyel rajzolt szobrok. Jovánovics György kiállítása Székesfehérvárott.“ *Művészet.* Nr. 8. 1985. S. 37-40, hier S.37

<sup>547</sup> Vgl. Beke. „Jovánovics – az első évtized.“ *Jovánovics.* S.31f.

<sup>548</sup> Vgl. Jovánovics, György. „Ditirambikus retrospektív. Öntárlatvezetés.“ *Magyar Lettre Internationale. Európai Kulturális Folyóirat.* Sommer 2004. S. 1-3, hier S.2

<sup>549</sup> Vgl. Kovalovszky. „Jovánovics György.“ *Jovánovics.* S.31

<sup>550</sup> Vgl. Interview mit György Jovánovics

<sup>551</sup> Vgl. Beke. „Jovánovics – az első évtized.“ *Jovánovics.* S.31

<sup>552</sup> Vgl. Interview mit György Jovánovics

<sup>553</sup> Vgl. Kovalovszky. „Jovánovics György.“ *Jovánovics.* S.33

ihn zum Meister des unpolitischen Konzeptualismus, weil er sich von Tautologie fern hielt.<sup>554</sup> Tagespolitik war tatsächlich nicht Teil seiner künstlerischen Agenda, aber er ließ die Grundsituation des Kádárschen Kontrollstaates nicht vollkommen unkommentiert. Sein zweites Hauptwerk, ein Stimmwerk, mit dem er seine Ausstellung im Jahre 1970 im Adolf Fényes Saal eröffnete, stellt eben einen solchen Kommentar dar.<sup>555</sup> Mit dem Medium des Tons schuf er eine künstliche Radiosendung, die er vor Ort vor verwunderten Zuhörern abspielte und in der sein offiziell umstrittenes Schaffen positiv charakterisiert wurde. Die Manipulation war äußerst wirksam und das Stimmwerk wurde Teil des Ausstellungskontexts und der Raumplastik.

Der Hintergedanke war nicht nur ein Formexperiment zu erproben, sondern die Diskrimination von abstrakten Avantgardekünstlern zu demonstrieren.<sup>556</sup> Den Schein zu erwecken, dass es sich bei der Tonaufnahme um die Live-Sendung des Kossuth Radios – des überwachten Informationsorgans der Partei – handelte, war eine indirekte politische Handlung schlechthin. Der Kunsthistoriker Dávid Fehér argumentierte über die vorgespilte Ausstellungseröffnung folgenderweise:

Jovánovics erachtet sie als *pataphysisches* Werk: eine anonyme Aktivität deren Ziel nicht die Lösung einer Situation ist oder die Korrektur von Sachen, sondern macht Probleme durch winzige Veränderungen eindeutig. Die unsichtbare Einheit von Handlung und Kunstwerk reflektiert durch die absurde Zuspitzung von gewissen Phänomenen auf die Charakteristiken einer schizophrenen Welt. Ich glaube, dass die 1970er Aktion von Jovánovics eine konzeptuelle ist und ist auch so *trompe l'oeil*, eine *verdeckte* politische Allegorie, die auf das gesellschaftliche Milieu reflektiert. Es ist eine Manipulation und so deutet sie auch auf die Manipuliertheit von Dingen hin, gleichzeitig verweist sie auf eine (selbst-)ironische Weise auf die Unmöglichkeit der ungarischen Avantgarde sich existentiell entfalten zu können.<sup>557</sup>

Dieses subversive Stimmwerk war keine einfache Provokation des kommunistischen Regimes in Ungarn, sondern eine metaphorische Konfrontation mit sozio-politischen Umständen und schöpferischen Amputationen der Neo-Avantgarde. Die Realität wurde in sein Gegenteil verkehrt und dies ist der Moment der von Fehér als Reflexion auf Tatsachen beschrieben wird. Die „Pataphysik“ des Stimmobjekts war ihr Potenzial eine *Realität geschaffen zu haben*. Diese Realität eröffnete den *Handlungsspielraum der Kunst der zweiten Öffentlichkeit*.

Jovánovics perfektionierte die aufeinander Abgestimmtheit seiner künstlerischen Interessengebiete mit den Jahren. In seiner Ausstellung im Budapester Französischen Institut 1980 kam es zur Symbiose von Stimmwerk, Installation, Figuration, Camera Obscura, Puppentheater, Partizipation und Lichtspiel. Aus dem Ausstellungsraum entstand nach Sándor András eine überdimensionale Camera Obscura.<sup>558</sup> Jovánovics gelang es die Grundelemente von Reliefs in neue Zusammenhänge einzubetten. In den

---

<sup>554</sup> Vgl. Ebda. S.30ff.

<sup>555</sup> Vgl. Interview mit György Jovánovics

<sup>556</sup> Vgl. György Jovánovics zitiert nach Fehér, Dávid. „Bábú és illúzió. Bátortalan közéletések Jovánovics Lizájához.“ *Enigma*. 2011. S. 5-41, hier S.6

<sup>557</sup> Ebda. S.7f.

<sup>558</sup> Vgl. András, Sándor. „A láthatatlan exsztázis szobrásza egy új kőkorszak hajnalán. Jovánovics György műveiről.“ *Jovánovics*. S. 21-29, hier S.24f.

Reliefs spiegelte sich die Erinnerung an die Bewegung wieder sowie die Möglichkeit mit beschränktem Raum größtmöglichen Effekt erzielen zu können.<sup>559</sup> Der fortwährende Perspektivenwechsel<sup>560</sup> um die Reliefs herum machte sie zu prozessual erfassbaren Objekten und wirkte sich zugleich auf die räumliche Wahrnehmung aus<sup>561</sup>.

Reliefs, Stimmwerke, Figuren und Fotografie gehören zu gleichwertigen Bestandteilen von Jovánovics' Oeuvre. Dies kann man am Beispiel von der Figur Liza Wiathrucks veranschaulichen, die zugleich Plastik und Lichtbild darstellte. Ohne die Details zu Installationen und Fotoreihen mit Liza entlarven zu wollen, sei dahingestellt, dass sie sowohl als theatrale, ohnmächtige Marionette<sup>562</sup> auftritt, als auch als fiktionale, bewusste Darstellerin eines langen „Fotoromans“<sup>563</sup>. Liza existierte nur durch ihre (inter)mediale Übertragung. Visuelle Manipulation sowie Illusion kamen hier ins Spiel denn die Trennung von Bild und Spiegelbild, Raum und Fläche kann nur schwer nachverfolgt werden<sup>564</sup>.

Nach dem Exkurs zum Schaffen und zum Raumverständnis von Jovánovics wendet sich die Untersuchung nun dem Atelier des Künstlers zu. Für Jovánovics ist das Studio in erster Linie ein Ort des Rückzugs und der Produktion<sup>565</sup> und nur an zweiter Stelle ein Zufluchtsort, wo unzensiertes Handeln gewährleistet war. Das Atelier sollte sich vom bürgerlichen Milieu grundsätzlich unterscheiden, denn dieses ist kein Lebensraum und erlaubt kein steriles Umfeld in dem das Kunstwerk entstehen kann bzw. es kein Objekt künstlerischer Auseinandersetzungen darstellen kann. Das verblüffende am *Fillér utcai műterem* [Atelier in der Fillér Straße] war, dass es von Jovánovics in Budapest mit einer speziellen Technik selbst erbaut wurde. Im Gegensatz zu seinen weiteren Studios (eines beim *Kodály körönd*, ca. 90-100 m<sup>2</sup> und das andere im Berliner Künstlerhaus Bethanien, 91 m<sup>2</sup>) war die architektonische Planung und Realisierung alleine an die Person von Jovánovics gebunden. Obwohl er mit dem Bau 1975<sup>566</sup> begann, nutzte er das Atelier in der Fillér Straße bis 1984 nicht. 1997 hat er es verkauft und ist ins Studio am Kodály Körönd gezogen. Das selbstgebaute Atelier existiert nach wie vor, jedoch hat es heute die ursprüngliche Funktion verloren.<sup>567</sup>

---

<sup>559</sup> Vgl. Jovánovics, György. „Relief – rajzolás árnyékkal.“ Ebda. S.87

<sup>560</sup> Vgl. Fehér, Dávid. „Az értelmezés terei 2. Jovánovics György és Sassetta a Szépművészeti Múzeumban.“ *Enigma*. Jahrgang 18. Nr. 66. 2011. S. 63-83, hier S.74

<sup>561</sup> Vgl. Ebda.

<sup>562</sup> Vgl. András. „A láthatatlan exsztázis szobrása egy új kőkorszak hajnalán.“ *Jovánovics*. S.25; Beke, László. „Liza Wiathruck Berlinben.“ Ebda. S. 62-64, hier S.62

<sup>563</sup> Jovánovics' Werk *Liza Wiathruck: Holos Graphos* (Fotoreihe bestehend aus 60 konstuierten Aufnahmen) ist von Piotr Piotrowski als klassischer Konzeptualismus bezeichnet worden. Vgl. Piotrowski. *In the Shadows of Jalta*. 319f.

<sup>564</sup> Vgl. Kovalovszky. „Jovánovics György.“ *Jovánovics*. S.30

<sup>565</sup> Vgl. Interview mit György Jovánovics

<sup>566</sup> Vgl. Beke. „Jovánovics – az első évtized.“ *Jovánovics*. S.32

<sup>567</sup> Vgl. Interview mit György Jovánovics

Jovánovics beschrieb sein Atelier als äußerst populär.<sup>568</sup> Es war ein großer, hoher und heller Raum im Dachgeschoss<sup>569</sup>, dessen Decke ein überdimensionales Fenster bildete. Ein Holzgerüst stabilisierte das Plafond. Unter Kunsthistoriker\_innen wurde es seit Beginn seiner Existenz als die Metapher einer Camera Obscura wahrgenommen. Die Arbeit am Studio war mit Jovánovics' einzelnen Kunstwerken und deren Produktionsverfahren *verflochten*, denn die Panels beim Erbauen der Atelierkonstruktion spiegelten das Material (Gips, Holz, Glas, Folie<sup>570</sup>) und die Arbeitsmethoden seiner Bildhauerei wider.<sup>571</sup> Die soeben angesprochene *Verknüpfung zwischen Atelier und Kunstwerk* wurde darüber hinaus auf der medialen Ebene der Fotografie ersichtlich, weil auf dem letzten Foto der Reihe *Liza Wiathruck: Holos Graphos* das Studio zum Bildgegenstand gewählt wurde.<sup>572</sup>

Lóránd Hegyi reflektierte auf die Bedeutung des Ateliers für den Künstler folgendermaßen: „Das Studio fungiert als geistiges und physisches *Lager*, Katalysator, im Laufe des Produktionsprozesses verknüpfen sich die verschiedenen gedanklichen Ebenen, diverse menschliche, gesellschaftliche Erfahrungen treffen auf einander und der Künstler entfaltet seine private, gleichzeitig *mikrokulturelle* Sonderwelt in einer begrenzten Realität.“<sup>573</sup> Die Vorbereitungsphase im Atelier endete nicht dort, sondern war in den Ausstellungsraum übertragen<sup>574</sup> in dem durch Installationen, Plastiken und Fotografien gemeinsam mit Lichteffekten eine Einheit entstand.

László Beke meinte, dass das Studio eine Camera Lucida dargestellt hat, die theoretisch als Ausstellungsraum hätte genutzt werden können, wo die „auftauchenden Besucher-Voyeure exponiert werden“<sup>575</sup>. Das Atelier in der Fillér Straße diente gleichzeitig als *Inspirationsquelle für Ausstellungsstrukturen*. In Paris auf der Biennale der Jungen 1973 baute Jovánovics<sup>576</sup> einen Saal nach der an den Plafond seines Studios erinnerte. Die Konstruktion bestand aus profilierten „Gipsrippen“, die im Original sich oben befanden, in Paris aber auf dem Fußboden platziert waren.<sup>577</sup> Die Produktion von den bereits erwähnten Reliefs (sog. Jovánografien) war ebenfalls eng mit der Räumlichkeit des Ateliers verbunden. Das *Lichtspiel* des Studios und die Präsenz bzw. Bewegung des Künstlers wirkten sich auf

---

<sup>568</sup> Vgl. Ebda.

<sup>569</sup> Vgl. Beke, László. „Jovánovics György mint Liza Wiathruck mint képlehallgató a műteremben mint nagy camera obscurában mint lesőfülkében.“ *Mozgó Világ*. Januar 1978. S. 64-75, hier S.73

<sup>570</sup> Vgl. Beke. „Liza Wiathruck Berlinben.“ *Jovánovics*. S.63

<sup>571</sup> Vgl. Beke. „Jovánovics – az első évtized.“ *Jovánovics*. S.32

<sup>572</sup> Vgl. Beke. „Liza Wiathruck Berlinben.“ *Jovánovics*. S.63

<sup>573</sup> Hegyi. „Közép-Európa: Eszmemodell és életterv“. *Nézőpontok/Pozíciók*. S.31f.

<sup>574</sup> Vgl. András. „A láthatatlan exsztázis szobrásza egy új kőkorszak hajnalán.“ *Jovánovics*. S.22

<sup>575</sup> Beke. „Liza Wiathruck Berlinben.“ *Jovánovics*. S.64

<sup>576</sup> Interessant an diesem Vorhaben war, dass die Konstruktion von einem Freund von Jovánovics vor Ort durchgeführt wurde, durch Kommunikation auf dem Postweg. Vgl. Beke. „Jovánovics – az első évtized.“ *Jovánovics*. S.32. Ähnlich sind auch die sog. *Telefonbilder* von László Moholy-Nagy entstanden.

<sup>577</sup> Vgl. Ebda.

die Plastiken aus.<sup>578</sup> Die Atmosphäre in der die Reliefs entstanden waren bestimmend<sup>579</sup> und widerspiegelten sich im Endprodukt.

Diese Beispiele zeigen, dass bei Jovánovics der *Raubegriff auf seine Werke, den Produktionsprozess und –ort der Arbeiten ausgeweitet war* und diese Schichtungen seines Schaffens in einen *Gesamtkunstwerk* eingebettet ist. So war Liza Wiathruck – egal ob als Fotografie oder als lebensgroße weibliche Gipsfigur – ein organischer Teil des Studios.<sup>580</sup> Liza war ständiger „Augenzeuge“ des Atelierbaus<sup>581</sup> und wurde gemeinsam mit dem Schöpfer im Studio selber abgelichtet. Das einprägsame Foto von Jovánovics und Liza, wie sie Schach spielen ist ein erneuter visueller Beweis dafür, wie die Verflechtung von Referenzpunkten das Atelier zu einem *intermedialen* (fiktionalen?) *Raum* werden ließ. Der Blick ins Studio ist ein Blick durch den Loch der Kamera<sup>582</sup> in dem das *Werk im Entstehen* ist. „[...] Liza Wiathruck hat es vorgezogen, sich aus ihrem Sicherheit bietenden Atelier, aus der *camera lucida* nicht hinauszubegeben. In eigenartiger Weise entsprechen dort die weißen Wände, die Tür- und Fensterrahmen, die rohen Wandflächen und das durch die großen Fensterscheiben dringende Licht ganz genau dem Material und der Formwelt jener Werke, die dort entstehen.“<sup>583</sup> László Beke beschrieb hier das Atelier in der Fillér Straße als einen geschützten Ort, an dem kreative Vorhaben in innovativer Form realisiert wurden. Liza ist in diesem medialen Raum der Produktion verschlossen und tritt nur in Form einer Fotografie aus ihm heraus, obwohl dieses Lichtbild noch immer zum Wirkungsradius des Studios gehört.

Die Essenz des Studios in der Fillér Straße mit nur einer prägnanten Konklusion darzustellen ist eine kaum zu realisierende Herausforderung. Das Atelier war ein räumliches, materielles sowie immaterielles Medium in dem der Prozess der Werkherstellung, die platzierten Plastiken sowie Gegenstände, das Dasein des Künstlers, ferner die fotografische Reproduktion des Ortes eine kohärente Ganzheit bildeten. Das Studio war ein verschlossener und scheinbar vereinsamerter Raum der zweiten Öffentlichkeit der ungarischen Avantgarde, das sich nur bedingt als Reaktion auf sozio-politische Umstände erklären lässt. Die Kunstgegenstände, die das Atelier in einer reproduzierten oder physischen Form verließen – wie *Liza Wiathruck: Holos Graphos* – und mit der Manipulation der Wahrnehmung spielten, waren auf einer metaphorisch verschlüsselten Art und Weise die Boten einer Ausdrucksweise die offiziell nicht (immer) anerkannt wurde.

---

<sup>578</sup> Vgl. András. „A láthatatlan exsztázis szobrása egy új kőkorszak hajnalán.“ *Jovánovics*. S.21

<sup>579</sup> Vgl. András, Gábor. „Turner fagyaltja. Jovánovics György színes reliefjeiről.“ *Jovánovics*. S. 128-129, hier S.129.

<sup>580</sup> Vgl. Beke. „Liza Wiathruck Berlinben.“ *Jovánovics*. S.62

<sup>581</sup> Vgl. Beke. „Jovánovics György mint Liza Wiathruck mint képlehallgató a műteremben mint nagy camera obscurában mint lesőfülkében.“ *Mozgó Világ*. S.73

<sup>582</sup> Vgl. Ebda.

<sup>583</sup> Beke, László. „Liza Wiathruck in Berlin.“ *György Jovánovics. Ausstellung im Künstlerhaus Bethanien April-Mai 1983*. S. 5-7, hier S.7

#### VI.4.2. Die Ausstellung – Zwei Auftritte der IPARTERV-Gruppe

Die selektive, ausschließende Kulturpolitik des Spätsozialismus in Ost-, Mittel- und Südosteuropa hat dazu beigetragen, dass alternative, vom Offiziellen abweichende Ausstellungspraxen und -orte floriert haben. Für die Wahl von unkonventionellen Räumlichkeiten waren verschiedene Gründe und Kriterien ausschlaggebend. Da Galerien in den meisten Fällen der vom Staat subventionierten und ideologisch engagierten Kunst angehörten, wiesen die Neo-Avantgardisten diese als Ort der Präsentation ihrer Werke meist zurück.<sup>584</sup> György Galántai meinte hingegen, dass die inoffiziellen Künstler sich nur nach Anerkennung geseht haben<sup>585</sup> und einige von ihnen diese von offizieller Seite angenommen hätten. Einige marginalisierte Künstler bevorzugten alternative Ausstellungsorte *bewusst*, andere wiederum waren *gezwungen*, sich an galerie- und museumsferne Orte zurückzuziehen. Jede Form von Öffentlichkeit, auch wenn diese nur ganz beschränkt war, war für die Existenz der experimentellen Kunst unabdingbar. Die Kreativität der Avantgardisten schien keine Grenzen zu kennen, und sie stellten ihr Schaffen in Klubs, im Foyer von Büros, in Privatwohnungen vor.<sup>586</sup> Goran Trbuljak und Braco Dimitrijevic nutzten bspw. eine städtische Passage (das sog. *Haustor*) in Jugoslawien, um Ausstellungen zu organisieren: Die Werke wurden gleich nach der Fertigstellung präsentiert, mit einer beeindruckenden, gerafften Dynamik, damit sie tatsächlich aktuell blieben. Genau dort organisierten die beiden Künstler eine der bedeutendsten internationalen Konzeptkunstausstellungen (*At the Moment*), die nur für 180 Minuten bestand, aber in dieser Zeit von ca. 700 Personen besichtigt wurde.<sup>587</sup> Nicht nur in Jugoslawien<sup>588</sup> kam es vor, dass Ausstellungen im öffentlichen Raum stattfanden, wir kennen weitere Beispiele u. a. aus der Tschechoslowakei sowie aus Ungarn. Die Aktionspraxis von Milan Knížak war äußerst beeindruckend: „In his performances *Mariánské Lázně* and *Nový Svět* in 1962–1964 he accumulated everyday objects on the streets, thereby not only replacing easel painting by the objects themselves but also changing the street into the exhibition hall, and turning casual passers-by [...] into the art viewers. Sometimes he also included himself as an ‚art object‘ [...].“<sup>589</sup> Die Straßenausstellung des *Pécsi Műhely* [*Werkstätte von Pécs*]<sup>590</sup> gehörte zu den wenigen illegalen, halblegalen Schauen in Ungarn, die unter freiem Himmel im urbanen Raum stattfanden. Es gab deutliche Unterschiede in den Ausstellungsrestriktionen in der ungarischen Hauptstadt, auf dem Land. Solange man in Budapest nur alternative Räumlichkeiten, Orte mit neo-avantgardistischer Kunst „belagern“ durfte, hatten

---

<sup>584</sup> Vgl. Rusinová. „Solidarity Born of Despair“. *Centropa*. S. 101

<sup>585</sup> Vgl. Interview mit György Galántai.

<sup>586</sup> Vgl. Pataki. „A magyar művészet története 1949–1968 között“. *Nézőpontok/Pozíciók*. S. 271

<sup>587</sup> Vgl. Szombathy. „Akcióművészet a volt Jugoszláviában és utódállamaiban 1969 és 1999 között“. *Balkon*. S. 8

<sup>588</sup> Weitere Beispiele könnten Vlasta Delimar, Mladen Stilinovic, Zeljko Jerman, Boris Demur, Vlado Marek, Sven Stilinovic und Fedor Vucemilovic sein. Vgl. Ebda. S. 11

<sup>589</sup> Piotrowski. „Mapping the Legacy of the Political Change of 1956 in East European Art“. *Third Text*. S.219

<sup>590</sup> Vgl. *Pécsi Műhely. 1970–1980. Székesfehérvár, Csók István Képtár. 1980. május 11 – augusztus 24.* Ausstellungskatalog.

Museen und Galerien etwa in Székesfehérvár und Pécs deutlich mehr Spielraum.<sup>591</sup> Jedes Land bzw. jede geopolitische Entität hatte andere Traditionen, nicht-offizielle Ausstellungen zu beheimaten: In Jugoslawien scheute man sich nicht, westliche Kunst einem breiten Publikum zugänglich zu machen, auch war es jugoslawischen Neo-Avantgardisten erlaubt, sich im Westen zu präsentieren.<sup>592</sup> Tadeusz Kantor ist es in Polen relativ früh (1963) gelungen, im Rahmen der Ausstellung *Popular Exhibition* in der Krzysztofory-Galerie den Kult des Duchamp'schen Readymade wiederzubeleben.<sup>593</sup>

Die Ausstellungspraxen im posttotalitären Ungarn waren vielschichtig und in vielerlei Hinsicht sehr spezifisch. In den sechziger Jahren war äußerst schwer zu identifizieren, welche Faktoren die Erlaubnis oder das Verbot von Ausstellungen beeinflusst haben. Viele kunsthistorische Quellen weisen darauf hin, dass eine „kunstpolitische Unsicherheit“ herrschte, die sogar in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts nicht aufgehoben werden konnte. Die Frage der Salonfähigkeit der abstrakten Kunst war nicht einmal um 1966/1968 eindeutig geklärt.<sup>594</sup> Um für die Zensur unsichtbar zu bleiben (so glaubten sie zumindest), wendeten die Neo-Avantgardisten diverse Strategien der zweiten Öffentlichkeit an. Ausstellungen auf Eigenkosten<sup>595</sup>, sog. Werkstattausstellungen<sup>596</sup>, Schauen in Betrieben, Fabriken, Mensen, Bibliotheken oder im Untergeschoss von Krankenhäusern (wie im Falle der *Inconnu-Gruppe*)<sup>597</sup> gehörten u.a. zu den Maßnahmen der Parallelkultur, um Informationen über ihre künstlerische Aktivität zu kommunizieren. Wie bereits anhand der Beispiele aus der gesamten Region des ehemaligen Ostblocks ersichtlich wird, wurden die Grenzen von traditionellen Ausstellungen in vielfacher Hinsicht überschritten. Für die Neo-Avantgardisten war es nicht ausreichend, die klassischen – wenn nicht ideologischen und diktatorischen – Vorgaben des Zur-Schau-Stellens nachzuäffen, sie wollten eine eigene kreative, experimentelle und autonome (Atmo-)Sphäre einrichten, in der *Aktion und Voyeurismus eine Einheit* bildeten. Dies erklärt, dass „[...] *Improvisation, Interaktion* und die *Ästhetisierung von sozialen Aspekten* [...]“<sup>598</sup> in den Vordergrund gerieten. *Ereignishaftigkeit* fand hiermit Eingang in die Ausstellungspraxen. László Beke hebt hervor, dass viele Performances, Eröffnungsreden mit performativem Charakter exklusiv für Ausstellungen konzipiert wurden. Dies war vor allem dann der Fall, wenn Installationen oder Environments ausgestellt wurden. Beke nennt das Beispiel von Orsolya Drozdiks Schau *A modell. I. Aktmodell [Das Modell. I. Aktmodell]* (*Fiatal Művészek Klubja*, Budapest, 1977), die eine Woche lang jeden Tag von einer

---

<sup>591</sup> Vgl. Néray, Katalin. „A magyar neoavantgárd nagy évtizede: 1968 ... 1979“. *Nézőpontok/Pozíciók*. S. 279–283, hier S.283

<sup>592</sup> Vgl. Hegyi. „Közép-Európa“. *Nézőpontok/Pozíciók*. S.39

<sup>593</sup> Vgl. Piotrowski. „Mapping the Legacy of the Political Change of 1956 in East European Art“. *Third Text*. S.216

<sup>594</sup> Vgl. András. „A Zuglói Kör (1958/1968)“. *Ars Hungarica*. S.56

<sup>595</sup> Vgl. Sasvári. „A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere“. *Törvénytelen avantgárd*. S.15

<sup>596</sup> Denn diese erforderten keine Meldung bei der bzw. Bewilligung durch die Lektoratsjury. Vgl. Ebda. S.23

<sup>597</sup> Vgl. Bokros zitiert nach Csizmadia. *A magyar demokratikus ellenzék*. S.361

<sup>598</sup> Sasvári. „A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere“. *Törvénytelen avantgárd*. S.32

anderen Person eröffnet wurde.<sup>599</sup> In einem Interview meinte Beke, dass für Ausstellungen, die nicht länger als drei Tage zu besichtigen waren, keine offizielle Bewilligung notwendig war.<sup>600</sup> So ist es nicht verwunderlich, dass Miklós Erdély und seine Anhängerschaft Schauen mit der Dauer von einem Tag und einer Nacht auf die Beine gestellt haben.<sup>601</sup> Ausstellungen wurden von den Künstlern ferner als gemeinschaftliche Projekte<sup>602</sup> aufgefasst, die in der Gruppe realisiert wurden – ein Charakteristikum, das für die beiden IPARTERV-Ausstellungen galt.

In der ungarischen Ausstellungsgeschichte der zweiten Öffentlichkeit zählte die sog. *R-kiállítás* [*R-Ausstellung*] (im Klub des ersten Stocks vom R-Gebäude der Technischen Universität in Budapest, 1970) zu den Meilensteinen der (halb)öffentlichen Präsentation von avantgardistischen Tendenzen. Die bis dahin voneinander getrennt existierenden Kunstrichtungen wurden zusammengefügt und in ihrem Potenzial gemeinsam gestärkt.<sup>603</sup> Für György Galántai bestand die Bedeutung der *R-kiállítás* darin, dass man von da an von einer *Kontinuität* und einer *selbst-organisierenden Kunst bzw. Kultur* sprechen konnte.<sup>604</sup> Die beiden IPARTERV-Ausstellungen (1968 und 1969), die oft als Geburtsstätten der Neo-Avantgarde in Ungarn<sup>605</sup> zitiert werden sowie die *Szürenon*-Schau (1969) gehören zur direkten Vorbereitungsgeschichte der *R-kiállítás*. Beide sind deshalb so eng mit letzterer Ausstellung verwoben, weil sowohl die Künstler des IPARTERV als auch die des *Szürenon* (mit einigen zusätzlichen Kunstschaaffenden) dort gemeinsam vertreten waren.<sup>606</sup> Die *R-kiállítás* war ebenfalls keine Ausnahme und wurde performativ mit einer Aktion von Miklós Erdély eröffnet.<sup>607</sup>

Die Suche nach alternativen Ausstellungsorten verlor im Laufe der achtziger Jahre sowohl ihren Reiz als auch ihre Notwendigkeit. Privatgalerien eröffneten, der Dialog mit dem Westen wurde immer leichter, die Künstler konnten in westeuropäische Länder reisen, waren nicht mehr strikt davon abgehalten, eigene Ausstellungen zu organisieren, und der Einbindung in den vom Weltmarkt kontrollierten Kunsthandel stand kaum mehr etwas im Wege.<sup>608</sup> Die Rehabilitation der ungarischen Neo-

---

<sup>599</sup> Vgl. Beke, László. „The Hungarian Performance – Before and After Tibor Hajas“. *Body and the East*. S. 103-107, hier S.105

<sup>600</sup> Vgl. Interview mit László Beke.

<sup>601</sup> Vgl. Beke. „The Hungarian Performance“. *Body and the East*. S.105

<sup>602</sup> Vgl. Mance. „Performative Art Practices in Croatia from the Late 1960s through the Late 1980s“. *Centropa*, S.78

<sup>603</sup> Vgl. Sasvári. „A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere“. *Törvénytelen avantgárd*. S. 24.

<sup>604</sup> Vgl. Galántai, György. „Hogyan tudott a művészet az életben elkezdődni? Adalékok a boglári történehez“. Ebd. S. 43-90, hier S.50

<sup>605</sup> Vgl. Interview mit György Jovánovics.

<sup>606</sup> Vgl. Greskovics, Eszer. „Az *R-kiállítás*, 1970“. Diplomarbeit. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsész tudományi Kar. 2012. o.S. Greskovics nennt auch Vorbilder wie die *Progresszív törekvésű festők és szobrászok tárlata* (Ausstellung von nach Progressivität strebenden Malern und Bildhauern) (1969), die Ausstellungsreihe in Polen (Frühling 1969) sowie die *Mozgás '70* (Bewegung '70)-Ausstellung.

<sup>607</sup> Vgl. Fotografien Ebd.

<sup>608</sup> Vgl. Hegyi. „A nyolcvanas évek magyar képzőművészete“. *Nézőpontok/Pozíciók*. S.286

Avantgarde wurde eingeleitet und mit 1989 schließlich (wenn auch nicht komplett) vollzogen.

Wie schon erwähnt, werden die beiden *IPARTERV* [*INDUSTRIEPLAN*]-Ausstellungen von der Kunstgeschichte allgemein als offizieller Gründungsmoment der Neo-Avantgarde in Ungarn angesehen. Die Zeiten der Lockerungs- bzw. Unsicherheitspolitik der Autokratie schienen geeignet, um radikale, kollektive, sogar aufrüttelnde Interventionen im Kunstgefüge durchzuführen.<sup>609</sup> Im Laufe der sechziger Jahre wurde eindeutig, dass sowohl in Westeuropa als auch in Nordamerika die visuelle Revolution der klassischen Avantgarde anerkannt wurde und sich zeitgleich spannende Kunstbewegungen entwickelten.<sup>610</sup> 1967 kehrte Jovánovics auf den Ruf vieler seiner Altersgenossen nach Ungarn zurück. Zu dieser Zeit hatte der junge, soeben graduierte Kunsthistoriker Péter Sinkovits die Idee, eine umfassende Ausstellung der modernen Ausdrucksformen mit Teilnahme von mehreren Künstlern zu organisieren. Da Sinkovits kaum Erfahrung hatte, wie man eine Ausstellung auf internationalem Niveau verwirklichen kann, übernahm Jovánovics, so dessen Äußerung, die künstlerische Leitung des Projekts.<sup>611</sup>

An dieser Stelle sollte man den Begriff der *Internationalität* hervorheben und genauer unter die Lupe nehmen. Die repräsentative *IPARTERV*-Generation wollte mit den konzeptuellen Richtungen und die ereignisbasierte Kunst zu den globalen Kunstrichtungen hinzugezählt werden.<sup>612</sup> Éva Forgács meinte, dass dieses Vorhaben gelungen ist, dass dieses selbstbewusste Eigenbild der Realität entsprach – sowohl aus zeitgenössischer als auch aus historischer Perspektive:

Die „Iparterv“-Ausstellung hat klar gezeigt, dass die neue Generation sowohl über die gleichzeitig entstehende Kunst Warhols, Segals, Rauschenbergs und Oldenburgs Bescheid wusste als auch an die atmosphärisch noch vorhandenen Nachschwingungen der *Európai Iskola*, an die Kunst der europaweit wirksamen Ungarn wie Moholy-Nagy, Vasarely, Schöffler und Breuer und zugleich an die Kassáksche Tradition anknüpft.<sup>613</sup>

Die Bezeichnung „Neo-Avantgarde“ sei zudem darauf zurückzuführen, dass die *IPARTERV*-„Gemeinschaft“ nicht nur über die aktuelle Ästhetik informiert war, sondern auch ihre historischen Wurzeln nicht leugnete und zur „[...] Verbundenheit mit den Meistern der einstigen Avantgarde“<sup>614</sup> stand. Von den internationalen

---

<sup>609</sup> Vgl. Interview mit György Galántai und György Jovánovics.

<sup>610</sup> Vgl. Interview mit György Jovánovics.

<sup>611</sup> Vgl. Ebda.

<sup>612</sup> Vgl. Pataki. „A magyar művészet története 1949–1968 között“. *Nézőpontok/Pozíciók*. S.76; vgl. Havasréti. *Széteső dichotómiák*. S.85

<sup>613</sup> Forgács, Éva. „Kultur im Niemandsland. Die Stellung der ungarischen Avantgarde in der ungarischen Kultur“. *Die zweite Öffentlichkeit*. S. 4-57, hier S.48.

<sup>614</sup> Kovalovszky. „Sanfte Jahreszeiten zwischen Eis und Dürre. Die 60er Jahre“. Ebda. S. 182-211, hier S.209; „(...) zwei wichtige Meister (...) Lajos Kassák und Dezső Korniss (...). Von Kassák erbten sie die kämpferische und strenge Denkweise der Aktivisten, von Korniss die klare Komposition und Offenheit und von beiden die Konsequenz sowie den Anspruch auf Teilnahme am internationalen Kunstleben.“ Ebda. S.208f.

zeitgenössischen Tendenzen fanden sie u. a. Pop Art<sup>615</sup>, die Informalmalerei<sup>616</sup>, die frühen Happenings und Environments<sup>617</sup> inspirierend. Dávid Fehér und andere meinen, dass es die Documenta 1968 in Kassel war, die als Vorlage für die Organisation der ersten IPARTERV-Ausstellung (1968) diente. Imre Bak ferner István Nádler hatten die Möglichkeit sich die Schau in Kassel anzusehen. Das Ziel des IPARTERV war es, die ungarische Ausprägung der nonfigurativen und figurativen Kunst (wie Pop Art oder Hard Edge) zusammenzutragen, diese vorzustellen und zu debattieren. Fehér spricht von einer direkten Reaktion auf die Documenta.<sup>618</sup> Seine Aussage kann leicht verifiziert werden, da die Dokumentation der beiden illegalen Ausstellungen den Namen *Dokumentum 1969–1970* [*Dokument 1969–1970*] trug<sup>619</sup> – die Anspielung ist deutlich.

Die sechziger Jahre waren aus Sicht der Entstehung der Aktionskunst ebenfalls eine wichtige Periode. Durch informelle Informationskanäle erfuhren die Organisatoren des ersten ungarischen Happenings – Gábor Altorjay und Tamás Szentjóby – von Aktivitäten des Wiener Aktionismus, Milan Knížak und der Aktual-Gruppe und selbstverständlich von den berühmten Happenings von Tadeusz Kantor.<sup>620</sup> Die Kombination von Konzeptualismus, Aktion, ereignisbasierter Kunst war nur in ihren Grundzügen an die parallelen internationalen Tendenzen gebunden, im Detail handelte es sich um individuelle, kontextgebundene Artikulationsformen, die als ein spannender und frischer Moment in das Programm der IPARTERV-Ausstellungen ebenfalls aufgenommen wurden. Das Ziel der IPARTERV-Generation war es, die Stellung der ungarischen Neo-Avantgarde in der globalen Kunst zu fixieren<sup>621</sup> und für ein nicht-definiertes Publikum zugänglich zu machen. Dass die Kommunikation mit den Rezipienten eine zentrale Bedeutung für das IPARTERV-Kollektiv hatte, zeigt zudem, dass Jovánovics die Eröffnung zum essenziellsten Part der Ausstellung

---

<sup>615</sup> Die Zusammenarbeit im Freundeskreis war nicht immer reibungslos, so gab es auch nach Éva Körner ideologische Diskussionen. Eine absurde Debatte bildete sich um das Phänomen der Pop Art herum, weil dieses, obwohl die meisten Künstler es als inspirativ empfanden, doch am meisten von den aktuellen ostmitteleuropäischen Kunstformen entfernt zu sein schien. Aus dieser Debatte entstand die osteuropäische Version von Pop Art, die mitreißend, jedoch nicht funkelnd, zugleich aber ironisch war. Vgl. Éva Körner zitiert nach Koós. *Színházi történetek*. S.234

<sup>616</sup> Vgl. Kovalovszky. „Sanfte Jahreszeiten zwischen Eis und Dürre. Die 60er Jahre“. *Die zweite Öffentlichkeit*. S.209

<sup>617</sup> Vgl. Fabényi, Júlia. „Prologue“. *Groupe Iparterv – Le Progrés De L’Illusion. La troisième génération de l’avant-garde hongroise/The third generation of the Hungarian avant-garde/A magyar avant-garde harmadik nemzedéke. 1968–1969*. Paris: Institut hongrois de Paris, 2010. S. 14-15, hier S.14

<sup>618</sup> Vgl. Fehér, Dávid. „Kötél és identitás – Megjegyzések Lakner László Identitás (Kötél) című alkotásához“. o.T. o.O.: o.V, 2013. S. 5–21, hier S.7

<sup>619</sup> „In 1970 an illegal publication called *Documentum* that summarized the exhibitions was printed“, Fabényi. „Prologue“. *Groupe Iparterv*. S.15; „[...] the publication „Dokumentum 1969–70“ that was printed illegally two weeks later (with an unmistakable allusion to the ‚Documenta‘ in Kassel!) [...]“ Hajdú, Péter. „The Progressivity of the Illusion. The Third Generation of the Hungarian Avant-Garde“. Ebd. S. 19-21, hier S.19

<sup>620</sup> Vgl. Sinkovits, Péter. „Chronology“. *IPARTERV 68–70. Kiállítás az IPARTERV dísztermében. Budapest V. Deák Ferenc u. 10. 1980 január 30–február 14*. Hg. László Beke/Lóránd Hegyi/Péter Sinkovits. Wurde in der eigenen Druckerei des IPARTERV produziert, mit 500 Exemplaren. S. 6-11, hier S.7f.

<sup>621</sup> Vgl. Csáji zitiert nach Sasvári. „A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere“. *Törvénytelen avantgárd*. S.25

kürte.<sup>622</sup> Genauso wichtig war aber die Teilnahme der Zuschauer in Szentjóbys Performances.

Die teilnehmenden Künstler – die von Sinkovits nach strikten Qualitätskriterien ausgewählt wurden<sup>623</sup> – waren nicht nur international, sondern auch national gut vernetzt und pflegten innige Kontakte mit emblematischen Figuren der avantgardistischen, formbrechenden Kunst wie Dr. László Végh, Dr. Csaba Adorjáni und der Gemeinschaft des *Zuglói Kör* [*Zuglóer Kreis*].<sup>624</sup> Diese Vernetzung hatte neben den persönlichen Kontakten eine immaterielle Dimension, die rein auf die *Akkumulation von Information* zielte. Der Wert von Informationen, die nicht aus offiziellen Quellen stammten, kann nicht oft genug hervorgehoben werden. Für die IPARTERV-Generation kann die fremdsprachige, nicht eben kostengünstige, Buchhandlung in der Váci-Straße in Budapest ein Referenzpunkt gewesen sein. Géza Pernecky zufolge war sie die einzige Informationsressource, die auf dem Terrain der zeitgenössischen New Yorker Kunstszene wettbewerbsfähig war. Der (Informations-)Wettlauf weitete sich auf die späteren Teilnehmer der beiden Ausstellungen (vor allem László Lakner, Gyula Konkoly und György Jovánovics) aus.<sup>625</sup>

Harald Szeemanns *When Attitudes Become Form* Ausstellungskatalog (1969) gehörte ebenfalls zu der wichtigen Lektüre. Man kann sich vorstellen welche Begeisterung Szeemanns Worte ausgelöst haben:

[...] noch nie wurde die innere Haltung des Künstlers so direkt zum Werk. [...] Die Künstler dieser Ausstellung jedoch sind keine Objektmacher, sie suchen im Gegenteil Freiheit vom Objekt und erweitern dadurch dessen Bedeutungsschichten um die sehr wichtige, über das Objekt hinaus auch Situation zu sein. Sie wollen, dass der künstlerische Vorgang auch im Endprodukt und in der `Ausstellung` noch sichtbar bleibt. Es ist bezeichnend, dass die eigenen Masse des Körpers, die Kraft der menschlichen Bewegung für diese Künstler eine derartig grosse Rolle spielen, und das neue `Alphabet von Form und Materie` (Trini) bilden. [...] Es sind `Formen`, die aus keinen vorgefassten bildnerischen Meinungen, sondern aus dem Erlebnis des künstlerischen Vorganges entstanden sind.<sup>626</sup>

Die „Ipartervesek“ fanden in diesen Gedanken Inspiration, Bestätigung. Die kreative Wucht und Wirkungskraft von globalen Kunsttendenzen hat die IPARTERV-Generation ebenfalls mitgerissen. Daraus und aus den ständigen Isolationsversuchen des autoritären Regimes entstand das Bedürfnis, ähnlich wie bei Szeemann, die bisherigen Errungenschaften der progressiven Kunstszene in der sowie für die zweite Öffentlichkeit zusammenfassend zu präsentieren.

Einige weitere Kontextdetails sollten hier den Zugang zur Frage des Raumes erleichtern. Die nur nach wenigen Tagen geschlossenen beiden IPARTERV-

---

<sup>622</sup> Vgl. Interview mit György Jovánovics. Die Eröffnung wurde auch von Filmregisseuren besucht. Vgl. Forgács. „Kultur im Niemandsland“. *Die zweite Öffentlichkeit*. S.49

<sup>623</sup> Diese Aussage bekräftigt, dass Sinkovits sich bei der organisatorischen Vorbereitung von IPARTERV I. eine bedeutendere Rolle zuweist, als dies von Jovánovics suggeriert wurde. Vgl. Sinkovits. „Chronology“. *IPARTERV 68–70*. S.10

<sup>624</sup> Vgl. Fabényi. „Prologue“. *Groupe Iparterv*. S.15

<sup>625</sup> Vgl. Fehér. „Kötél és identitás“. S.7f.

<sup>626</sup> Szeemann, Harald. „Zur Ausstellung.“ *When Attitudes Become Form*, 22. März – 23. April 1969. [http://www.kunsthalle-bern.ch/deu/when\\_attitudes\\_become\\_form](http://www.kunsthalle-bern.ch/deu/when_attitudes_become_form). Letzter Zugriff: 24. Februar 2016.

Ausstellungen wurden 1968 und 1969 im Hauptgebäude der *Ipari Épülettervező Vállalat* [Architekturunternehmen für die Industrie] inmitten des Budapester Zentrums in der Ferenc-Deák-Straße 10 veranstaltet. Die Abkürzung der Institution (IPARTERV) verlieh der Neo-Avantgarde-Schau ihren Namen. Péter Sinkovits hat damals wahrscheinlich im Architekturbüro gearbeitet – so die Vermutung von Jovánovics – und kam auf die Idee, den Veranstaltungsraum im Untergeschoss für die Zwecke der eigenen Ausstellung zu nutzen.<sup>627</sup> IPARTERV I. wurde am 12. Dezember 1968 eröffnet, IPARTERV II. am 24. Oktober 1969. András Baranyay, János Major, László Méhes und Tamás Szentjóby beteiligten sich nur an der zweiten Ausstellung, Imre Bak, Miklós Erdély, Krisztián Frey, Tamás Hencze, György Jovánovics, Ilona Keserü, Gyula Konkoly, László Lakner, István Nádler, Attila Pálfalusi, Lumill Siskov sowie Endre Tót waren bei beiden Events präsent.<sup>628</sup> Allerdings wird, wenn man von der sog. IPARTERV-Generation spricht, eindeutig, dass „[...] auch solche [dazugehörten], die an den Ausstellungen nicht teilnahmen, aber deren Tätigkeit, Bestrebungen und Zielsetzungen mit diesen verwandt waren“<sup>629</sup>. Viele dieser Künstler identifizierten sich mit dem Experiment als Risiko<sup>630</sup> in einem kulturpolitischen und gesellschaftlichen Ambiente, die alles andere als risikofrei war, als es um das öffentliche Zur-Schau-Stellen und Inszenieren von ideologiefernen Kunstobjekten ging. Noch dazu war IPARTERV I. in den Augen von Beke ein ästhetisch radikaler, scharfer Einschnitt in die visuelle Kultur Ungarns und zählte als Beweis dafür, dass ein scheinbar unmögliches Vorhaben realisierbar sei.<sup>631</sup> Der Begriff „IPARTERV-Erlebnis“ wurde in Umlauf gebracht, der den Weg zur geometrischen Abstraktion ausdrücken sollte.<sup>632</sup> 1970 schrieb Sinkovits, dass die Neo-Avantgardisten des IPARTERV die aktuellsten Kunstbewegungen widerspiegelten und sich nicht an Traditionen binden ließen, sie wollten sich im globalen und zeitgenössischen Gefüge von Kunst zurechtfinden, zugleich zur fortschrittlichen Avantgarde gehören. Ihr Prinzip war es, sich von starren ästhetischen Bindungen zu entfernen und eine unabhängige, autonome Kunst zu begründen.<sup>633</sup> Es war vorgesehen, weitere Künstler\_innen einzuladen, die aber entweder abgesagt haben (wie bspw. Béla Kondor) oder für die der Raum einfach zu eingeschränkt war.<sup>634</sup> Die Werke von denen aber, die ausgestellt haben, wurden von offizieller Seite sofort marginalisiert, weil die Manifestationen der neuen Kunstrichtungen der Neo-Avantgardisten für die Autorität ärgerlich waren, denn sie verfügten über keinerlei ästhetisches Messinstrument bzw. Hintergrundwissen, mit dessen Hilfe man die Objekte hätte einstufen oder bewerten können.<sup>635</sup> Die Künstler\_innen des IPARTERV standen bereits vor der legendären Ausstellung an der

<sup>627</sup> Vgl. Interview mit György Jovánovics.

<sup>628</sup> Wobei Erdély und Pálfalusi angeblich nur im Ausstellungskatalog aufscheinen.

<sup>629</sup> Kovalovszky. „Sanfte Jahreszeiten zwischen Eis und Dürre. Die 60er Jahre“. *Die zweite Öffentlichkeit*. S.211

<sup>630</sup> Vgl. Fabényi. „Prologue“. *Groupe Iparterv*. S.15

<sup>631</sup> Vgl. Beke, László. „12 years IPARTERV“. *IPARTERV 68–70*. S. VII-XIV, hier S.IX

<sup>632</sup> Vgl. Aknai, Katalin. *A Pécsi Műhely*. Ars longa sorozat. Pécs: Jelenkor, 1995. S.37

<sup>633</sup> Vgl. Sinkovits zitiert nach Néray. „A magyar neoavantgárd nagy évtizede: 1968–1979“. *Nézőpontok/Pozíciók*. S.280

<sup>634</sup> Vgl. Forgács. „Kultur im Niemandsland“. *Die zweite Öffentlichkeit*. S.48

<sup>635</sup> Vgl. Schuller. „Szabadság tér 69–85“. *Kassák Ház Stúdió, Lakásszínház, Squat: autonomy terek*. S.226

Peripherie des ungarischen Kulturlebens, die *Mythisierung* sowie *Popularisierung* der Errungenschaften und der einzelnen Personen begann bereits zu einem Zeitpunkt, als das Phänomen der zweiten Öffentlichkeit noch florierte. Aus der Sicht einer neueren Generation von Kunsthistoriker\_innen ist das IPARTERV auf keinem Fall als kohärente Gruppe anzusehen<sup>636</sup>, deswegen ist es bedeutend den historiographischen Mythos zu erwähnen und schrittweise zu dekonstruieren. Èva Forgács näherte sich der IPARTERV II. folgendermaßen an:

Baranyays Zyklus von an Fotovergrößerungen erinnernden, durch die Schlüsseloch gesehenen Gesichtsausschnitten, die grotesk-selbstironischen Grafiken von János Major wie seine den Kitsch des Lebens enthüllenden Grabsteinfotografien oder das bereits erwähnte Bild *Alltag* von Méhes wirkten gleichermaßen als Revelationen. Erdély und Szentjóby hatten zu dieser Zeit die ersten Happenings in Ungarn veranstaltet, die das Publikum im Rahmen mehr oder weniger schockierender Aktionen mit neodadaistischen Sarkasmus, mit der Öffnung hin zu einer breiteren Welt als die Kunst und mit scharfen politischen Aussagen konfrontierten. Sie reflektierten, und darin bestand die spezifisch osteuropäische Ironie, auf die Aussichtslosigkeit ihrer Situation und zugleich darauf, dass sie – allein schon durch die bloße Tatsache der Auftritte – dennoch auf eine Änderung hofften.<sup>637</sup>

Forgács sprach hier zwei äußerst bedeutsame Faktoren der IPARTERV-Schauen an: Auf der einen Seite war die Ausstellung nicht nur eine symbolische, mythologische „Revolution“ der Ästhetik im spätsozialistischen Ungarn, sondern sie markierte einen Einschnitt in das politische und kulturelle Selbstverständnis einer Gesellschaft, die sich langsam mit der Idee des Realsozialismus abgefunden hatte. Auf der anderen Seite wird klar, dass die neoavantgardistische Kunstszene mit einem grundlegenden Paradox verbunden war, nämlich, dass der ästhetische Reformismus nur innerhalb des damaligen Systems ihre (bescheidene) Wirkung entfalten konnte, im übertragenen Sinne aber zeitgleich diese Grenzen *überschritt*.

Die erste IPARTERV-Ausstellung setzte man mit einem Moment des Erwachens der ungarischen Kunst gleich. Figuration und Materialität wurden auf ein neues Niveau gehoben und zum Teil überkommen.<sup>638</sup> Die Wahl und die Einrichtung der Räumlichkeit selbst vertiefte die Chockwirkung<sup>639</sup> der Schau. Der Festsaal des IPARTERV-Büros im Herzen der Budapester Innenstadt befand sich im Keller des Gebäudes. Die Maße und die Ausrichtung des Raumes waren beeindruckend: Die Wände bestanden aus schwarzem Paravent, es gab keine Fenster und der Saal wurde von Holzmaterial dominiert (Parkettboden und vier hölzerne Treppen, die auf den Eingangsbereich folgten). Jovánovics preist in seinen Erinnerungen zwei Eigenschaften des Saales: dass es ein einziger, nicht unterteilter Raum war und dass die vielen Lampen der Decke

---

<sup>636</sup> Vgl. Statement von Dávid Fehér an der Sitzung der *Hatvanas évek művészetének komplex kutatási programja*. 11. März 2015, Budapest.

<sup>637</sup> Forgács. „Kultur im Niemandsland“. *Die zweite Öffentlichkeit*. S.49f.

<sup>638</sup> Vgl. Kovalovszky. „Sanfte Jahreszeiten zwischen Eis und Dürre. Die 60er Jahre“. *Die zweite Öffentlichkeit*. S.209

<sup>639</sup> Wurde von Walter Benjamin im Fotografieaufsatz eingeführt: „mit dem Chock, wurden die tradierten Wahrnehmungsmuster und Assoziationsmechanismen außer Kraft gesetzt, der Chock befördert die Zertrümmerung der Aura.“ Benjamin, Walter. „Kleine Geschichte der Photographie.“ *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hg. Burkhardt Lindner. Stuttgart: J.B. Metzler, 2006.

eine ideale Beleuchtung garantierten.<sup>640</sup> Die Anordnung sowie Ausrichtung der Gegenstände – ein theatrales Setting – erhöhte die „Dramatik“ der Ausstellung.<sup>641</sup> Die ausgestellten Kunstobjekte in ihrer Beziehung zueinander suggerierten eine *neue, unkonventionelle Raumwahrnehmung*, die den Festsaal des IPARTERV-Büros in eine gigantische Installation verwandelte. „Schon allein die rein glänzenden Farbflächen der Bilder, die in den Raum mit dem Selbstbewusstsein einer Marmorstatue einschneidenden Gipsfragmente, der merkwürdige Anblick der unter der Decke geheimnisvoll schwebenden, aggressiven Gegenstände erschütterten die allgemeine Vorstellung von einer Ausstellung.“<sup>642</sup>

Räumlichkeit war im *Vérző emlékmű* [*Blutendes Denkmal*] von Gyula Konkoly, die auf der IPARTERV II. präsentiert wurde, radikal neu gedacht und verlor ihren Link zur materiellen, tradierten Skulptur. Dieses Objekt bestand aus einem menschengroßen Eisblock, der in Gaze und Watte gewickelt war und im Prozess seines Schmelzens rote Flüssigkeit (Hiper Mangan) absonderte.<sup>643</sup> *Vérző emlékmű* drückte zwei organische Grundelemente des (menschlichen) Lebens aus: die Vergänglichkeit (Schmelzen) und das Leid (rot, die Farbe des Blutes). Als offene Wunde eines Organismus löste sie in den Rezipienten Abscheu und Verwunderung aus. Ob Konkoly auf die Tragik des Zustandes der Kunst der zweiten Öffentlichkeit oder der posttotalitären Diktaturen verweisen wollte, ist fraglich, er markierte aber mit seinem Denkmal einen revolutionären *Eingriff in die Räumlichkeit der klassischen Skulptur*, die ab sofort nur mehr *als Prozess* und *als Immaterialität* zu verstehen war.

Die Herausforderung bzw. *Provokation des Raumes* geht darüber hinaus aus einer Skulptur von György Jovánovics hervor. Die *Fekvő figura (Baj)* [*Liegende Figur (Problem)*] wurde 1969 im Zentrum des Festsaals platziert und löste, Jovánovics zufolge, den größten Skandal aus, der zur Schließung der Ausstellung führte.<sup>644</sup> Die Plastik – wie der Titel schon zeigt, eine große, liegende, männliche Figur – lag auf einem roten Bett in einem maoistisch anmutenden Anzug. Wie Jovánovics erzählt hat, wissen nur die Wenigsten, dass es sich bei diesem Werk um ein Denkmal für seine in Johannesburg verstorbene erste Ehefrau handelt, dass es keine politische Anspielung war.<sup>645</sup> Dieses Beispiel zeigt übrigens erneut, dass die indirekte Politisierung von Kunstgegenständen sich durch die Irritation der autoritären Eliten relativ leicht vollzogen hat. Jedoch dürfte es kein Versehen gewesen sein, dass die *Fekvő figura* im Zentrum der Ausstellung stand, denn die Doppeldeutigkeit der Skulptur kam so am besten zur Entfaltung und wurde so zur visuellen Provokation. Die Arbeiten von Jovánovics erreichten die (zweite) Öffentlichkeit erstmals mit IPARTERV I. Zu jenem Zeitpunkt wurden drei Plastiken von ihm ausgestellt: *Ikarusz bekopog* (*Ikarus klopft*, 1967), *Ember* (*Mensch*, 1968) und *Részlet a nagy Gilles-ből* (*Ausschnitt aus dem großen*

---

<sup>640</sup> Vgl. Interview mit György Jovánovics.

<sup>641</sup> Vgl. Perneckzy, Géza. „Útkereső fiatalok. 1968. december 28“. *IPARTERV 68–70*. S.42

<sup>642</sup> Kovalovszky. „Sanfte Jahreszeiten zwischen Eis und Dürre. Die 60er Jahre“. *Die zweite Öffentlichkeit*. S.207f.

<sup>643</sup> „[...] instead, the ‘Memorial’ by Gyula Konkoly ‘begins to operate’. A block of ice sprinkled with permanganate crystals and covered with thick layers of gaze bandage; as it gradually melts, ‘blood’ is dripping. It succeeds in astonishing people working in the building so much that they force it to be cleared away the next day.“ Beke. „12 years IPARTERV“. *IPARTERV 68–70*. S.X

<sup>644</sup> Vgl. Interview mit György Jovánovics.

<sup>645</sup> Vgl. Ebda.

Gilles, 1967). Alle drei Objekte stehen bereits an der Schwelle zu seinen späteren abstrakten Arbeiten,<sup>646</sup> jedoch bleiben sie weiterhin mit der Figuration verbunden. Genau die Verschmelzung von Figur (Mensch/Torso) und geometrischer Form verleiht diesen Plastiken eine zusätzliche Spannung. Diese Skulpturen dominierten den Raum der Ausstellung in einer anderen Art und Weise als die propagandistische Bildhauerei des offiziellen Einflussbereiches. Éva Forgács bemerkt über *Ember*, dass die Skulptur für sie das Ende der „diktatorischen Avantgarde“ bedeutete. Die anbrechende Neo-Avantgarde hatte den Anspruch, sowohl klassisch als auch spielerisch zu sein: Sie war rebellierend, mysteriös, großformatig, radikal in ihrem Material und in ihrer Technik.<sup>647</sup> *Ember* usw. sind autonome Kunstwerke und beweisen, dass im Rahmen der zweiten Öffentlichkeit ein Spektrum der Freiheit möglich war. Kunst als Vorgang hieß die Szeemannsche Attitüde die in der Gestaltungsphilosophie der „Ipartervesek“ Umsetzung fand. Die kollektive Rezeption von Jovánovics' Skulpturen auf den IPARTERV-Ausstellungen wurde vom Künstler selbst als eine Konfrontation mit dem Unbekannten beschrieben. Staunen rief die räumliche Atmosphäre des Festsaaes hervor.<sup>648</sup>

Ebendieses Staunen, der Chock und die Aufhebung der Materialität manifestierten sich in den Aktionen von Miklós Erdély und Tamás Szentjóby im Rahmen der Ausstellungen. 1980 beschrieb Erdély das performative Kunstwerk *Három kvarkot Marke királynak* [*Three Quarks for King Marke*], das er in Kollaboration mit anderen Künstlern vor der ersten Ausstellung in den Räumlichkeiten des IPARTERV-Büros durchgeführt haben soll. Das Kunstprojekt bestand aus drei Aktionen:

1. Clip /I made the bed on a folding one, washed a white baton and a cabbage in a basin with a nail-brush, baby-powdered them both and put them under the comforter. I put a radio set on the pillow, and wanted to turn it on at the time of the Evening News to listen to it sitting by the bed, with two five-weights fastened to my ears. Unfortunately, time troubles made me use a ready-made tape instead of the radio. The bed was illuminated by colour motion pictures set out of focus./ 2. Dirac in front of the box-office. /A prescribed, dialogue-like text was recited by myself, Miklós Urban, Tamás Cseh and Tamás Szentjóby as we were standing in single file. The one having said one sentence, stepped forward which meant we were moving towards the exit step by step. The room was moving backwards this way related to Dirac's hole theory. A big sign as well as an arrow-head pointing to the direction opposite to out move indicated „the drift direction of truth.“/ 3. Conjectures/I was reading out prescribed sentences while playing darts with a large-size photo portrait of a woman for target./<sup>649</sup>

Die erste konzeptuelle Aktion bestand aus einer absurden Handlungsabfolge, die irrationale Tätigkeiten mit Alltagshandlungen vermischte. Bettruhe und Abendnachrichten sind triviale Bestandteile des Tagesablaufs, die aus ihrer üblichen Situation herausgegriffen und in die Ausstellungssituation verlegt wurden. Die Gewichte, die an Erdély's Ohren angebracht wurden, nahmen der Lage jegliche Leichtigkeit sowie Offensichtlichkeit. Es war zwar keine komplette Verstümmelung der

---

<sup>646</sup> Vgl. Beke. „Jovánovics“. *Jovánovics*. S.29f.

<sup>647</sup> Vgl. Forgács, Éva. „Virtuális életmű-kiállítás. Jovánovics. Corvina, 2004. 219 oldal, 4800 Ft“. *Holmi*. Februar 2005. <http://www.holmi.org/2005/02/forgacs-eva-virtualis-eletmu-kiallitas-jovanovics>.  
Letzter Zugriff: 17. Februar 2015.

<sup>648</sup> Vgl. Interview mit György Jovánovics.

<sup>649</sup> „Erdély Miklós“. *IPARTERV 68–70*. S.76

*Sinnesorgane*, die hier durchgeführt wurde, aber eine *Belastung* dieser. *Die Last der überwachten Berichterstattung* war vom Rezipienten zu tragen. Diese Aussage wurde durch einen Symbolkodex ausgedrückt. Diese erste Aktion war ein Konvolut von körperlichen (Präsenz des Akteurs zudem der Zuschauer\_innen), visuellen und intermedialen (Klang- und Projektionswerk) Faktoren. In der zweiten Aktion wird die Transformation des Raumes noch eindeutiger. Die Rezitation des Texts und die Bewegung der Aktionskünstler im Raum wirkten sich auf die spatiale Konstellation aus. Diese Aktion demonstrierte ebenfalls die Verbundenheit der ungarischen Neo-Avantgarde mit globalen Kunstrichtungen und ihre Bereitschaft für multimediale Experimente. Ohne den genauen Inhalt des gelesenen Textes in der letzten Aktion zu kennen, ist es äußerst schwer, die Bedeutung des Events herauszukristallisieren. Deutlich wird aus der Aktionsreihe, dass es für Erdély äußerst wichtig war, die *Stimme bzw. den Klang mit Handlung zu verbinden*. Dadurch wurde der gegebene Raum neu dimensioniert und es entstand eine spatiale Subrealität der zweiten Öffentlichkeit. Ähnliche Aktionen werden von Klara Kemp-Welch dargestellt, die, wie sich Erdély erinnerte, einige Wochen vor der eigentlichen Ausstellungseröffnung 1968 stattfanden. Die kollektiven Aktionen von Tamás Szentjóby, László Méhes und Miklós Erdély trugen den zusammenfassenden Namen *Do You See What I See?*. Szentjóby nahm an *Action with Tape-Recorder* und *Action-Reading* teil:

*Action with Tape-Recorder* involving pacing the room reciting lines from Verdi's *Aida*, exploring the relationship between language, time and movement. After reading a line he would stop, mark the spot, on the floor with chalk and say it again into a tape recorder. He would then take off in another direction, stop, mark the spot, connect the two spots with a chalk line and recite another line. The final line – 'SO BE CAREFUL!' – was delivered in a 'fast, resolute and frightening' way. The lines were played back from the tape recorder as he retraced his steps, and finally erased. His second action, *Action-Reading*, involved the audience. Szentjóby was tied to a rope, whose end was controlled by members of the audience. The poet and writer Nicolaus Urban held a book (in this case the German physicist Werner Heisenberg's *Selected Writings*) at a certain distance, making it possible or impossible for Szentjóby to read from the pages, depending on how much rope the audience released. His access to book was thus contingent on multiple external agents, and chosen participants became co-responsible for his restricted actions. Once again, there would, on the surface of things, appear to be 'nothing to decipher' in such actions – but this was precisely the point.<sup>650</sup>

*Action with Tape-Recorder* ist deswegen eine spannende Performance, weil sie das *Gesagte* sowie die *Bewegung verschriftlichte* und in den Raum einschrieb (Markierungen auf dem Boden). Es handelte sich um eine fortwährende und abwechselnde Rückkoppelung von Sprache/Stimme, Körper, Bewegung und Schrift. Neben einem räumlichen Experiment war *Action with Tape-Recorder* eine Aktion, die von dem Medium des Tonbandgerätes nicht zu trennen war. *Action-Reading* gehörte zu der Reihe von Szentjóbys ereignisbasierter Kunst, die sich mit dem Zugelassenen und Verbotenen auseinandersetzt. Der *Akt der Restriktion* stand im Zentrum seines Konzepts: Auf der einen Seite befanden sich die überwachenden, zurückhaltenden Faktoren der künstlerischen Freiheit (Seil, Partizipierende) und auf der anderen Seite die ungeahnten Möglichkeiten des Kunstschaffenden (Buch). Ein ähnliches Oszillieren, wie Szentjóby es erfuhr, erlebte zudem die gesamte Kunstszene der zweiten

---

<sup>650</sup> Vgl. Kemp-Welch. *Antipolitics in Central European Art*. S.119

Öffentlichkeit in Ungarn: Sie war den Stimmungen der sozialistischen Politik ausgeliefert. Die Zusammenhänge, die in *Action-Reading* im Raum der IPARTERV-Ausstellung verhandelt wurden, sind die kreativ-illegalen Ausdrucksweisen der jeweiligen soziopolitischen Umstände am Ende der sechziger Jahre.

György Jovánovics meinte, dass die Wichtigkeit der Galerie abgenommen habe und das *Ereignis* in den Vordergrund des künstlerischen Interesses gerückt sei.<sup>651</sup> Diese Ereignisse – wie darüber hinaus IPARTERV I. und II. – waren wesentlich, um Räume der zweiten Öffentlichkeit hervorzurufen, in denen die Grenzen der kreativen Möglichkeiten und der Wahrnehmung der Rezipienten erprobt werden konnten. Die *räumlichen Koordinaten* des Festsales waren nur deshalb präsent, damit man sie *sprengen* konnte: mit Aktion, Interaktion, Improvisation, Klang und Voyeurismus. Der Raum wurde durch Bewegung, Wahrnehmung und Stimme zu einem Prozess (Vorgang). Die IPARTERV-Ausstellungen bewiesen, dass durch kollektive Selbstorganisation, Informationsvermittlung und selbstbewusste intermediale Experimente ein gegebener Raum neu funktionalisiert werden kann.

Die IPARTERV-Ausstellungen wurden in kleinformatischen Schauen im Klub des Zentralen Forschungsinstitutes für Physik mit Mitgliedern von IPARTERV I. und II. fortgeführt.<sup>652</sup> Darauf folgten die *R-* und die *Szürenon*-Ausstellung, „[...] in denen die Gemälde, Plastiken, Objekte und Graphiken bescheiden, aber selbstbewusst, mit der Freiheit der inneren Überzeugung und dem Mut und Elan des Glaubens an die Aufgaben der Avantgarde präsentiert wurden“<sup>653</sup>. IPARTERV I. bzw. II. dienten als Inspirationsquelle, einerseits dafür, die Kunst der Neo-Avantgarde aus dem Studio herauszuholen, andererseits dafür, gegenstandsferne Räumlichkeiten für Präsentationszwecke zu nutzen (z.B. Kollegium der Technischen Universität, Theatersaal und Klubräume des Kulturhauses des Ganz Mávag-Unternehmens, Mór-Jókai-Kulturhaus in Budaörs)<sup>654</sup>. Die legendäre Ausstellung lebte aber in ihren Hommage-Schauen weiter. Den zwanzigsten Geburtstag feierte IPARTERV I. und II. im *Fészek Művészklub [Künstlerklub Nest]* in Budapest, einem authentischen Treffpunkt der damaligen Neo-Avantgarde. 2002 fand ebenfalls eine Gedenkausstellung im Fabrikgebäude des „MEO“ statt,<sup>655</sup> Júlia Fabényi holte schon zuvor in den neunziger Jahren die IPARTERV-Generation nach Szombathely<sup>656</sup>, aber eine der bedeutendsten Retrospektiven kam in den Jahren 2002–2003 in Berlin zustande. Dieter Honisch – ehemaliger Direktor der *Neuen Berliner Galerie*, Freund und Mäzen der osteuropäischen Nachkriegsavantgarde – kuratierte die Ausstellung *Situation Ungarn – Kunst vor und nach der Wende*, wo zahlreiche Werke der IPARTERV-Künstler zu betrachten waren. Honisch und Jovánovics waren eng befreundet, der deutsche Kunsthistoriker schätzte die Arbeit des Bildhauers, und so ist es nicht verwunderlich, dass die beeindruckenden Skulpturen von Jovánovics in Berlin nach der

---

<sup>651</sup> Vgl. Interview mit György Jovánovics.

<sup>652</sup> Vgl. Sinkovits. „Chronology“. *IPARTERV 68–70*. S.11

<sup>653</sup> Kovalovszky. „Sanfte Jahreszeiten zwischen Eis und Dürre. Die 60er Jahre“. *Die zweite Öffentlichkeit*. S.210f.

<sup>654</sup> Vgl. Beke. „Dulden, verbieten, unterstützen“. Ebda., S.217

<sup>655</sup> Vgl. Sinkovits, Péter. „The Development and Afterlife of the Iparterv-Group“. *Groupe Iparterv*. S. 16-18, hier S.18

<sup>656</sup> Vgl. Szoboszlai, János. „Selbstporträt einer Generation. Orientierungspunkte zur ungarischen bildenden Kunst der neunziger Jahre“. *Die zweite Öffentlichkeit*. S. 290-332, hier S.308

Jahrtausendwende wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Honisch erachtete *Ember, Részlet a nagy Gillesből* und *Fekvő figura* als die revolutionärsten Werke von IPARTERV I. und II. – so konnten sie in Berlin nicht fehlen.<sup>657</sup> Das *Mythologisieren* der Ausstellung wurde durch die wiederholten Inszenierungsformen abgesichert. Interessanterweise wurde die Gefahr der Überbewertung der IPARTERV-Ausstellungen von der zeitgenössischen offiziellen Presse aufgegriffen: „Eine derartige Isolation trägt aber zur Entwicklung weder der Künstler, noch dem Betrachtungsvermögen des Publikums bei, ganz zu schweigen von der Tatsache, dass das Wissen über ‚verheimlichte‘ Werke nur allzu leicht in ein falsches gesellschaftliches Bewusstsein umschlägt, dass nur allzu leicht Legenden über niedagewesene [sic!] herrliche Werke entstehen, die noch im Mutterleib von der bösen Kulturpolitik erstickt wurden.“<sup>658</sup> Selbstverständlich sind diese paar Zeilen ein Beleg dafür, dass sich die ungarische Kulturpolitik der Verantwortung des Unterdrückers zu entziehen versuchte, es ist aber nicht zu hinterfragen, dass sich spätestens mit IPARTERV I. und II. eine *Elitebildung* der Neo-Avantgarde in Ungarn durchsetzte. Teilweise hat hierzu u.a. die MSZMP beigetragen, die die Entsendung von gewissen Künstlern ins Ausland befürwortete und einige ihrer Werke 1971 in eine zensierte Schau *Neue Werke* im Budapester *Műcsarnok* [Kunsthalle] aufnahm.<sup>659</sup> Trotz der taktischen sowie präventiven Maßnahmen der Kádárschen Kulturpolitik und der genannten Mythologisierung des Phänomens der Neo-Avantgarde in Ungarn, repräsentierten IPARTERV I. und II. einen innovativen Umgang mit dem Raum als Medium der zweiten Öffentlichkeit. Die Dekonstruktion der Ausstellung als eindimensionales Format der Kommunikation zwischen Künstler\_in und Betrachter\_in waren für die innovative spatiale Dimensionierung von großer Bedeutung. Lebendige Korporalität, die Einbeziehung jeglicher Sinneswahrnehmung und die Grenzüberschreitung zwischen diversen Medien markierten ein neues Verständnis des Raumes die sich die Kunst der zweiten Öffentlichkeit zu Eigen machte.

---

<sup>657</sup> Vgl. Sinkovits, Péter. „Progresszív hatások. Iparterv Berlinben“. *Új Művészet*. Nr. 6. 2003. S. 4-6, hier S.4f.

<sup>658</sup> Bojár, Iván. „Hintergrundkunst – Elf junge Künstler“. *Budapester Rundschau*. 27. Dezember 1968. *IPARTERV 68–70*. S. 43-44, hier S.43

<sup>659</sup> Vgl. Beke. „12 years IPARTERV“. Ebd. S.Xif.

### VI.4.3. Die Installation – Das Märtyrer-Denkmal von Gábor Bachman und László Rajk

Die Installation von Bachman und Rajk ist ein Beispiel aus der postkommunistischen Periode, die direkt auf den Systemwechsel folgte und dadurch ein Kuckucksei in der Reihe der Fallbeispiele im Kapitel *Der Raum als Medium* darstellt. Die Denkmalkonstruktion, die als Erinnerung an die Märtyrer der Revolution von 1956 im Jahre 1989 errichtet wurde ist deswegen nicht mehr in die Kategorie von Neo-Avantgarde einzuordnen – die Begrifflichkeit der Birkásschen Trans-Avantgarde ist eine Einordnung, die für die Installation eher zutrifft.

In diesem Kapitel ist es vor allem zu klären, in wie weit hier eine Umfunktionalisierung des öffentlichen Raumes zum Medium stattfindet und welche Rolle gewisse historische sowie zeitgenössische Symbole in der (politischen) Identitätskonstruktion der jungen Demokratie Ungarn spielen. Äußerst interessant ist es zu verfolgen, wie eine „verdünnte“ zweite Öffentlichkeit mit der Chance umging, sich nun legal in der ehemaligen ersten Öffentlichkeit entfalten zu können und welche ästhetische Zeichensprache, welche Medien genutzt wurden um gewisse Ereignisse, Kunsttendenzen zu rehabilitieren sowie zu re-interpretieren.

Die Wasserscheide 1989/1990 wird in der vorliegenden Arbeit nicht als Demarkationspunkt eines scharfen Umbruchs verstanden, sondern als ein *Prozess* der zwar zu einer radikalen wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Transformation des östlichen Europas geführt, sich jedoch nicht vollkommen vom „Erbe“ des Sozialismus losgelöst hat. An Boris Budens Gedanken anknüpfend wird hier ebenfalls bestritten, dass die ehemaligen sozialistischen Länder den vom „Westen“ vorgegebenen Weg gegangen sind: „Nichts Neues haben sie in die Welt gebracht, keine ‚innovative, zukunftsweisende Idee‘ (Habermas), nur den Wunsch, das anderswo schon Erreichte nachzuholen.“<sup>660</sup>

Am hier behandelten Beispiel der Bachmanschen und Rajkschen Installation wird ein viel komplexerer Sachverhalt untersucht, nämlich, dass die Schaffung von neuen Identifikationsbildern und –figuren nicht zwangsläufig mit der Negation der kommunistischen Vergangenheit einhergeht und dass eine radikale Architektur die zu jenem Zeitpunkt auf einem prominenten öffentlichen Platz zur Schau gestellt wurde ihren Ursprung nicht in westlichen Vorbildern fand. Das empirische Gefäß der Installation wird das mediale Feld sein in dem diese Motive verhandelt wurden.

Das Denkmal der 1956er Revolution wurde 1989 vor dem *Múcsarnok* auf dem Heldenplatz in Budapest aufgestellt<sup>661</sup>. Die Installation – das Werk der Architekten Gábor Bachman und László Rajk – war der Hintergrund für die Bühne der offiziellen Neubeerdigung der leitenden Persönlichkeiten des Aufstandes und allen anderen Opfern, die im Zeitraum der Revolution getötet wurden. Die Rekonstruktion des (Selbst)Bildes von Ungarn in der sozialistischen Ära die Rolle von 1956 zentral, so ist zu verstehen, weshalb die symbolische/tatsächliche Beisetzung der Märtyrer eine solche Bedeutung und Publizität errang.

---

<sup>660</sup> Buden, Boris. *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009. S.53

<sup>661</sup> Dies war übrigens nicht als ursprünglicher Präsentationsort geplant.

Für Péter Kende begann die wahre Geschichte des kommunistischen Ungarns mit dem Aufstand, weil die Revolution eine Reform des „hardcore“-Sozialismus anstrebte sowie das Ende des Totalitarismus, des Stalinismus markierte. Kende meinte, dass '56 den Zündstoff für die Herausbildung einer geistigen Opposition bildete – es war endlich keine Sackgasse, sondern die Verwirklichung des freien Gedankens.<sup>662</sup> János Kenedi, wie viele seiner intellektuellen Zeitgenossen, sah die Revolution ebenfalls als Wasserscheide an.<sup>663</sup> 1956 wurde zum *Referenzpunkt*, zur *Ikone* nicht nur der Demokratischen Opposition sondern auch der neo- und trans-avantgardistischen Kunst. Piotr Piotrowski setzte die Politizität der Neo-Avantgarde mit den Nachwirkungen von 1956 in Verbindung. Um die Richtigkeit seiner Aussage zu überprüfen sollte man den Begriff des Politischen bzw. den jeweiligen Entstehungskontext der Werke unter die Lupe nehmen.

Wo die Verbindung zwischen dem Volksaufstand und bspw. der Trans-Avantgarde eindeutig wird (und wo die Referenz an 1956 klar ausgewiesen ist) ist das Beispiel der durch verstärkte repressive Maßnahmen politisierten *Inconnu* Gruppe. Sie haben am 28. Januar 1987 eine Apartmentausstellung mit dem Titel *A harcoló város* [*Die kämpfende Stadt*] organisiert. Hier wurden insgesamt einundvierzig Werke sowohl von ungarischen als auch von ausländischen Künstlern präsentiert und sie schenken ihre Aufmerksamkeit der sowjetischen Militärintervention zudem der Niederlage des Aufstands, wie sie durch westliche Massenmedien dargestellt wurde.<sup>664</sup> „[...] ‚The Fighting City‘ provides many lines of exploration that address alternative cultural and political practices over the last decade of State Socialism in Hungary, and more generally in central Eastern Europe.“<sup>665</sup> Durch die internationale Aufmerksamkeit und Unterstützung von anerkannten Intellektuellen, wie Timothy Garton Ash, Danilo Kiš, György Konrád und Susan Sontag „[...] the exhibition sanctioned the Hungarian Revolution as a plural and transnational symbol of resistance, and gathered support for a collective process of mourning.“<sup>666</sup>

Dass die (erste) Öffentlichkeit 1988 noch nicht auf die direkte Konfrontation mit der Sichtbarmachung der offiziell als Tabu behandelten Reformen und Werten der Revolution vorbereitet sowie einverstanden war, ist in der Reaktion auf *Inconnu* Intervention in der Friedhofsparzelle 301 zu erkennen. In der Parzelle wurden die Freiheitskämpfer anonym begraben und *Inconnu* gab ihnen ein Teil ihrer Identität durch die Platzierung von beschnittenen, verzierten Holzspießen (*kopjafa*) zurück. Die Aktion wurde von offizieller Seite als illegal eingestuft und die Spieße wurden kurz darauf von der Polizei entfernt.<sup>667</sup> Diese Geste der *Identitätszuweisung* ist zentral für das Medium der Denkmalinstallation.

Die gegenkulturelle Relevanz von 1956 lag in ihrem Charakter als antitotalitäre Revolution die „[...] challenged the totalitarian system from inside with the aim to

---

<sup>662</sup> Vgl. Csizmadia. *A magyar demokratikus ellenzék (1968-1988)*. S.47

<sup>663</sup> Vgl. Ebda. S.191

<sup>664</sup> Vgl. Debeusscher. „Information Crossings: On the Case of *Inconnu*’s ‚The Fighting City‘. *Afterall*. S.73f.

<sup>665</sup> Ebda. S.75

<sup>666</sup> Ebda. S.82

<sup>667</sup> Vgl. Ebda. S.77

recover the elementary rights and freedoms abrogated by the dictatorship“<sup>668</sup>. Der historischen Genauigkeit wegen ist es wichtig, erneut darauf hinzuweisen, dass es sich bei der Revolution von 1956 nicht (für jeden) um einen antikommunistischen Aufstand handelte, sondern um einen *Reformversuch* der stalinistischen Realisierung der sozialistischen Ideologie.<sup>669</sup> Außerdem hatte 1956 für die Demokratische Opposition in Ungarn eine moralische Nachricht zu tragen, „[...] a unifying strategy, a project of recovering historical memory, and even a catalyst for political change.“<sup>670</sup>

Aus diesen Gründen ist es nachvollziehbar, weshalb 1956 zur Zeit der „velvet revolution“ weiterhin ihre symbolische Bedeutung bewahrte. Denn nicht nur Aktionen und Ausstellungen der achtziger Jahre waren an die Thematik der Revolution gebunden, der „Systemwechsel“ zog eine *Produktionswelle* von Kunstobjekten die an 1956 gekoppelt waren nach sich. Die Rehabilitation der Opfer des Aufstandes wurde aus der zweiten in die erste Öffentlichkeit übertragen und ehemalige kommunistische Denkmäler, Monumente wurden teilweise durch eine *neue heroische Ikonographie* abgelöst, was ein neues neues Zeitalter markieren sollte. 1956 wurde, ohne seine historische Bedeutung mindern zu wollen, zu einem *Medium* von Freiheit und Antitotalitarismus stilisiert, zu einem neuen Identifikationsbild des ästhetischen Selbstaushdrucks gekürt.

Der Rehabilitationsprozess des Volksaufstandes hat Künstler der zweiten Öffentlichkeit ebenfalls mit sich gerissen. Wie diese Neudefinierung der sozialen, politischen und kulturellen Rolle zwischen der avantgardistischen Kunst und 1956 sich vollzogen hat, zeigt das Beispiel György Jovánovics'. Jovánovics gewann nämlich die Ausschreibung, die Friedhofspazelle 301 neu zu gestalten. Er erhielt den Auftrag hier ein Denkmal zu errichten, der zu seinen bedeutendsten architektonisch-bildhauerischen Werken zählt. Das 1992 fertiggestellte Denkmal ist einem „offenen Grab“<sup>671</sup> bzw. einem weißen Steinlabyrinth ähnlich, wo Bewegungsrichtlinien nicht vorgegeben sind und von den Besucher\_innen selbst bestimmt werden. Hinter dem Denkmal ist ein großer, von menschlicher Hand unangetasteter Fels zu erkennen, auf dem Denkmal sind ein Sarg sowie ein schematischer Turm sichtbar. Inmitten der Konstruktion befindet sich eine viereckige Grube, deren düstere Finsternis dem glänzenden Weiß des Denkmals diametral entgegensteht.<sup>672</sup> Die Gesamtheit des Denkmals strahlt eine gewisse Kälte und Rationalität aus, es bewahrt Distanz zur Historizität und zu jeglicher politischen Stellungnahme.<sup>673</sup> Eine Figuration fehlt vollkommen, die räumliche Erschließung wird dem Betrachter, dem Flaneur überlassen – es scheint, als ob der Künstler keine konkrete Meinung suggerieren möchte und sich abstrakten Ausdrucksmitteln bedient, um die überwältigende Dimension des Todes abzubilden. Im Gegensatz zu ideologisch korrekten Figurendarstellungen und Denkmälern des real existierenden Sozialismus besitzt das

---

<sup>668</sup> Falk. *The Dilemmas of Dissidence in East-Central Europe*. S.110

<sup>669</sup> Vgl. auch Harms, Victoria Elisabeth. „From Apartment Parties to Party Politics: The Hungarian Democratic Opposition.“ Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Vortrag. 3. Juni 2013.

<sup>670</sup> Falk. *The Dilemmas of Dissidence in East-Central Europe*. S.111

<sup>671</sup> Boros, Géza. *Emlékművek '56-nak*. Budapest: 1956-os Intézet, 1997. S.40

<sup>672</sup> Vgl. Földényi, László F. „Séta a 301-es parcellában. Jovánovics György thanatoplasztikája.“ *Jovánovics*. S. 147-154, hier S.147ff.

<sup>673</sup> Vgl. Ebda. S.153

Grabdenkmal der Friedhofsparzelle 301 eine *stumme* Monumentalität und wirkt mit einem strengen Abstand zum Realismus bzw. zur Romantik.

Eine ähnliche Wirkung, jedoch in einem ganz anderen Kontext, hat wahrscheinlich László Rajks symbolischer Grab (1988) im Pariser Père Lachaise Friedhof ausgelöst die ebenfalls der Erinnerung der Revolution diene: die Konstruktion erinnert an einen im Sturm geschädigten, gebrochenen Schiff mit den Zeichen der 1956er Flagge und zwei Granitbrocken die schwarz und trikolor gefärbt sind.<sup>674</sup>

Jovánovics und Rajks Werk weisen indirekt darauf hin, dass sich „Systemwechsel“ u.a. *gegen* die Symbole des vorangegangenen Regimes wenden, um neue zu erfinden. Am 23. Oktober 1956 wurde die riesige Stalin-Statue in Budapest am 56-osok tere (ehemaliger Felvonulási tér) von den aufständischen Massen gestürzt und nur die Stiefel des Diktators überdauerten die Zeit. Um der niedergeschlagenen Revolution ein unkonventionelles Denkmal zu stellen, hat man fünfzig Jahre später genau an demselben Tag und zur derselben Uhrzeit die Reproduktion der Stiefel Stalins im vielkritisierten *Memento Park* in Budapest platziert.<sup>675</sup> Dieses formlose sowie unreflektierte Ritual wurde als Instrumentalisierung des Gedächtnisses von 1956 u.a. von Hedvig Turai angefochten: „It was a repetition of events, almost like a secular passion play. [...] without the critical discourse of memory and memorialisation.“<sup>676</sup> Im Gegensatz zum von der ungarischen Kunsttheorie (im positiven Sinne) oft debattierten Grabdenkmal von Jovánovics, ist eine historiographiekritische Funktion des *Memento Parks* (eröffnet im Jahre 1993) umstritten. Die Ansammlung von Skulpturen im Stile des sozialistischen Realismus ähnelt statt einem *reflexiven Ort der Vergangenheit* vielmehr einer Touristenattraktion, die mit der stilistischen Sensitivität von Jovánovics' Parzelle oder Rajks symbolischen Grab kaum verglichen werden kann. Das Medium der Übermittlung des Jovánovics' Grabdenkmals ist eine objektive, nicht politisierte aber dennoch sehr emotionale Attribuierung der Vergangenheit, das *Memento Park* ist allerdings in seinem Mediumcharakter eine unreflektierte, problematische Sicht auf das komplexe visuelle Regime der Rákosi und Kádár Ära die nicht nur aus dem sozialistischen Realismus bestand.

Die Denkmalkonstruktion von Bachman und Rajk war in vielerlei Hinsicht anders als die vorhin angeführten drei Beispiele. Bevor die Installation selbst untersucht wird soll erst die Oeuvres der beiden Autoren kurz dargestellt werden. Das Leben und Schaffen von Bachman und Rajk hat sich an vielen Punkten gekreuzt, so etwa am 1984 gemeinsam gegründeten *Studio Plus*. Beide vereinten in ihrer Person sowohl den neo- und de-konstruktivistischen Künstler als auch den alternativen Architekten. Ihr Werk kann genau aus diesem Grund nicht von den künstlerischen Projekten, Bühnenedwürfen und Filmset-Designs getrennt werden, durch die sie ihre Kreativität ausleben konnten.<sup>677</sup>

Rajk zudem Bachman waren enge Freunde des Avantgarde-Filmmachers Gábor Bódy. Rajk hat für Bódys Filme Szenenentwürfe angefertigt, war aber darüber hinaus

---

<sup>674</sup> Vgl. Rainer, János M. „Szimbolikus sír Párizsban.“ *História*. <http://www.historia.hu/archivum/2004/0405rainer.htm>. Letzter Zugriff: 24. Februar 2016.

<sup>675</sup> Vgl. Turai, Hedvig. „Past Unmastered. Hot and Cold Memory in Hungary.“ *Third Text*. S. 97-106, hier S.105

<sup>676</sup> Ebd.

<sup>677</sup> Vgl. György. „Hungarian Marginal Art in the Late Period of State Socialism.“ *Postmodernism and the Postsocialist Condition*. S.184f.

als Schauspieler in Miklós Erdély's Film *Verzió* [*Version*] zu sehen.<sup>678</sup> Péter György hob hervor, dass Rajk als Bühnenbildner tätig war und die entstandenen Werke aus diesem Grund nicht von seiner Tätigkeit als Architekt zu trennen sind.<sup>679</sup> Bachman gestaltete das aufwendige szenische Bild von Bódy's *Nárcisz és Psyhé* [*Narziss und Psyche*, 1980]. Da die utopisch-radikale Architektur Bachmans und Rajks sich offiziell nicht entfalten konnte, zogen sie sich oft in die experimentelle, avantgardistische Kunstszene zurück, wo vieles realisierbarer schien als in den Sphären der ersten Öffentlichkeit.

Die Architektur von Bachman und Rajk war nicht nur mit der Wiederentdeckung und ästhetischen Neuinterpretation des Konstruktivismus gleichzusetzen, diesen Bestrebungen ist darüber hinaus eine *politische Geste* inhärent. Sie haben sich nicht nur mit der utopischen Dimension der russischen Avantgarde identifiziert, sie erforschten zudem die Möglichkeiten der Agitprop-Kunst mit großer Begeisterung, beschäftigten sich mit „local traditions, working-class culture, and Leftist art history“<sup>680</sup>. Es ist interessant zu beobachten, wie manche Künstler\_innen und Theoretiker\_innen sich auf die *ursprünglichen* sowie „reinen“ Ideen des marxistischen Gedankenguts zurückbesonnen haben, weil seine Verwirklichung in ihren Augen im real existierenden Sozialismus versagt hat.<sup>681</sup> Höchstwahrscheinlich ist die wiederaufgegriffene Beschäftigung mit dem Konstruktivismus zugleich dieser Desillusionierung verschuldet. Daraus geht hervor, dass eine revolutionäre Ästhetik des neu-gedachten Konstruktivismus zum „[...] politico-aesthetical criticism of the system [...]“<sup>682</sup> wurde. Bezogen auf die Arbeiten von Rajk meinte László Beke, ein Potenzial für kritische Architektur entdeckt zu haben, bis um 1977 habe Rajk nur Architekturkritik realisieren können.<sup>683</sup>

Bachman hat ebenfalls diverse Ausprägungen von Kontrolle in seinen Designs und Werken herausgefordert.<sup>684</sup> Beide Architekten zeigten in ihren Werken dadurch einen gewissen Hang zur Politizität. Aus den De- und Re-Kontextualisierungen von konstruktivistischen Symbolen, wie sie einst von Rodtschenko, Popova, Tatlin und

---

<sup>678</sup> Vgl. Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.44

<sup>679</sup> Vgl. György. „Hungarian Marginal Art in the Late Period of State Socialism.“ *Postmodernism and the Postsocialist Condition*.

<sup>680</sup> Ebda. S.188

<sup>681</sup> „The symbolic turning point may have been the International Shinkenchiku Residential Design Competition in 1985. The theme of the competition was ‚Bulwark of Resistance.‘ Bachman and Rajk worked on their projects together with György Konrád and Miklós Haraszti, eminent members of the Hungarian liberal Leftists intelligentsia. Konrád’s role was crucial, for not only was he a famous writer and a good friend of Rajk and Bachman, but he was himself interested in architecture. His second novel, the *City Founder* (1977), dealt with the social role of architects in a socialist society. The *City Founder* had a key position in the reinvention of Constructivism as a metaphor for the Hungarian architects. Through architecture, Konrád criticized the philosophy of state planning, with architects becoming symbols of the suprarational socialist bureaucrats who controlled every possible segment and element of quotidian life.“ Ebda.

<sup>682</sup> Ebda. S.187

<sup>683</sup> Vgl. Beke, László. *5 Projects/Terv/Projects*. Rajk László. 1977. o.S.

<sup>684</sup> Vgl. Néray, Katalin. „Construction – Deconstruction – Reconstruction. Gábor Bachman and the exhibition architecture.“ *The Architecture of Nothing./L’Architettura del Niente*. VI<sup>th</sup> International Architecture Exhibition. Venice 1996. VI<sup>a</sup> Mostra Internazionale di Architettura Venezia 1996. Hg. Mihály Varga. Budapest: Múcsarnok, 1996. S. 34-53, hier S.50

Malevich eingesetzt wurden<sup>685</sup>, entstand eine radikale und kritische Architektur, deren gelungenste Verwirklichung Bachmans *Munka-Tett Kocsma* [*Arbeit-Handlung Kneipe*, 1986] war. Péter György erachtete sie als ein Gesamtkunstwerk:

The refurbished pub resembled a classical Constructivist structure. The metal surfaces, red letters, and iron chairs recalled the inventions of Russian classical avant-garde – Rodchenko’s design and Mayakovsky’s *Windows of RosTa*. It evoked the spirit of agitprop art and the revolution it promoted in art and politics – such could be an innocent, artistic reading of the building. But this pub didn’t belong to the recent art world of Budapest. [...] The building itself was one of the characterless concrete cubes on the outskirts of a housing project built for the working class. In such an environment, the art-historical *bricolage*, the irony of the red capital letters „WORK-ACT,“ became dramatic.<sup>686</sup>

Die Entfremdung zwischen der sozialistischen Realität und der konstruktivistischen Utopie von Bachman wurde im *Munka-Tett Kocsma* deutlich sichtbar. Die fast heroische Darstellungen und Symbole der klassischen Avantgarde verfehlten ihren Link zum Arbeiteralltag im Ungarn der achtziger Jahre. Die ästhetische Radikalität sowie der revolutionäre Charakter der räumlichen Gestaltung wurden durch die Wende 1989 neu bewertet. Der Wechsel zu einem demokratischen System war mit neuen Hoffnungen verbunden, die eine Formensprache mit *Euphorie für die Revolution* benötigte. „The Transition to Democracy [...]“<sup>687</sup> musste mit überwältigenden Symbolen, noch dazu im einst unzugänglichen öffentlichen Raum, gefeiert werden. Diese Funktion erfüllte u.a. die 1956er Denkmalinstallation ohne dabei Identifikationsbilder außerhalb der ursprünglichen sozialistischen Tradition und der revolutionären sowjetischen Avantgarde zu suchen. Politizität manifestierte sich in einer feinen Art und Weise im architektonischen Schaffen, die diese Traditionen mit den ästhetischen Errungenschaften der zweiten Öffentlichkeit paaren imstande war.

Für den ungarischen Kunsthistoriker Miklós Peternák markierte 1989 ein politisches und kulturelles Vakuum, das für eine kurze Zeit „[...] a free, ‚empty‘ space and place [...] for the artists [...]“<sup>688</sup> eröffnete. Obwohl die Installation in diesem sog. „neutralen“ Kontext sich einfügte, die kreative Freiheit sicherte, verliehen ihr, wiederkehrende Symbole ein widersprüchliches Merkmal. Diese sind Symbole des Martyriums (leerer Sarg; Galgen; „ewiges Licht“), der Revolution (Flagge mit einem Loch; Straßenstein) und der Trauer (schwarze und weiße Podeste; Kandelaber).<sup>689</sup> Bachman und Rajk versuchten mit Materialien zu arbeiten, die zwischen Tradition, neuer Identität und Abstraktion verankert sind: Tradition als Symbolsprache der Revolution, neue Identität als die Demokratisierungsmöglichkeit nach 1989 und Abstraktion als Rückgriff auf das konstruktivistische Erbe der historischen Avantgarde. Die *Spannung* zwischen diesen Anspielungen war das besondere am Medium der Installation die sich im Material des rostigen Metalls ebenfalls widerspiegelte, welcher

---

<sup>685</sup> Vgl. György. „Hungarian Marginal Art in the Late Period of State Socialism.“ *Postmodernism and the Postsocialist Condition*. S.189

<sup>686</sup> Ebd. S.194

<sup>687</sup> Ebd. S.201

<sup>688</sup> Peternák, Miklós. „On Gábor Bachman’s Architecture.“ *The Architecture of Nothing*. S. 58-73, hier S.71

<sup>689</sup> Vgl. Boros. *Emlékművek ’56-nak*. S.39

rüde und schwer, leicht zu brennen, zu formen war. Ein Material das Assoziationen mit den Fünfigern hervorrief.<sup>690</sup>

Über die Komplexität von Bachmans und Rajks Installationen im Allgemeinen schrieb Lóránd Hegyi:

Als Gábor Bachman und László Rajk bspw. in ihren Installationen die heroisch-dynamischen, materialbedingten Experimente sowie die Kompositionsstudien mit revolutionärer Mentalität verbindende Sprache des russischen Konstruktivismus und Produktivismus dekonstruieren, als sie die entfremdeten Fragmente der rationalen Komposition mit dem nicht allzu heroischen Alltagsleben oder mit den tragischen historischen Referenzen konfrontieren, versuchen sie nichts anderes, als die Utopie auf die historische Realität zu projizieren, und den Wahrheitsgehalt der optimistisch-utopischen Strategien zu überprüfen. Die künstlerische Sprache des russischen Konstruktivismus zersetzen sie in kleine Stücke, die einzelnen Bestandteile verbinden sie mit den Signalen der wahren Geschichte, die utopische Makellosigkeit und die monolithische Homogenität stellen sie der Fragmenthaftigkeit des persönlich erlebten, wahren Lebens gegenüber.<sup>691</sup>

Verstrickte Verweise auf und die visuelle Verarbeitung von soziopolitischen und historischen Ereignissen ist zentral für das Verständnis der 1956er Metallkonstruktion. Lóránd Hegyi wies auf die Verwandtschaft der Installation mit El Lissitzkys *Lenin-Tribüne* (1920/1924) hin, auf die Ära in der die kommunistische Utopie noch realisierbar schien<sup>692</sup>. Die Konfrontation der Idee mit der Realität war als kritische Artikulation in das Denkmal eingeschrieben<sup>693</sup> (genau wie beim *Munka Tett Kocsmá*) und zugleich markierte es den Moment als neue Ideologien (wie die im Westen schon erprobte Demokratie) auf die Waage gestellt und Identitätsfragen geklärt werden sollen.

Mit der Installation wurden zudem indirekt Fragen der Performativität und Intermedialität angesprochen. Eine etwas banale Feststellung wäre, dass die Theatralität der Denkmalkonstruktion aus der Arbeit von Bachman und Rajk als

---

<sup>690</sup> Vgl. Gábor Bachman und László Rajk zitiert nach edba. S.40

<sup>691</sup> Hegyi. „Közép-Európa: Esmemodell és életterv.“ *Nézőpontok/Pozíciók*. S.25

<sup>692</sup> Vgl. Hegyi, Lóránd. „A nyolcvanas évek magyar képzőművészete.“ Ebd. S. 285-295, hier S.292

<sup>693</sup> Vgl. auch „Bachman und Rajk gelangen zu einer kritischen Gegenüberstellung von Wertsystemen durch Zitate aus der Kunstgeschichte, die den Konstruktivismus der zwanziger und dreißiger Jahre sowie die Agitationskunst des Proletkults evozieren. Die Bloßstellung einstmaliger heroischer Utopien bestimmt den Bedeutungswandel ebenso wie die Notwendigkeit, tragische historische Erfahrungen zu verarbeiten. Bachman und Rajk setzen sich mit den Möglichkeiten einer ständigen Revolution und einer ständigen „Erneuerung“, mit der historischen Wirklichkeit, mit banalen Tatsachen und dramatischen Enttäuschungen auseinander. Ihre Konstruktionen sind immer ambivalent, sie sind auf der Suche nach einem möglichen Pathos und projizieren es in historische Utopien, während gleichzeitig ironisch verfremdende Wirkungen zur Bekräftigung der kritischen Position in das System eingebaut sind. [...] Das komplexe politische, historische und kulturelle Beziehungssystem in ihrem Werk wird immer in Bezug auf die aktuelle Situation interpretiert. [...] Totenbahre der Märtyrer von 1956 [...] Metallkonstruktion, die an El Lissitzkys „Lenintribüne“ erinnerte und deutlich auf eine Ära Bezug nahm, als revolutionäre Illusionen auf eine utopische Zukunft ausgerichtet waren. [...] Flagge [...] Remineszenz an das Symbol der Revolution von 1956 [...] Charakter der allgemeinen Trauer und Reinheit [...] wird die Geschichte zum Grundthema der Kunst von Bachman und Rajk, wobei die historische Identitätssuche ein entscheidendes Element ist. [...] stehen die Recherchen der Vergangenheit und die Thematisierung des individuellen Verhältnisses zur Geschichte und Moral im Zentrum ihres Werkes.“ Hegyi. „Neue Identität in der neuen Situation.“ *Die zweite Öffentlichkeit*. S.277f.

Bühnenbildner entstammt. Die Denkmalkonstruktion hatte tatsächlich einen abstrakten und klassisch-avantgardistischen *Bühnenbildcharakter* aufgewiesen. Miklós Peternák sah in der Installation ein mehrfach übertragenes „mediaevent“<sup>694</sup>, das jeden Schritt des Verwirklichungsprozesses zusammengeführt hat – von der ersten Skizze bis zur Zeremonie der Wiederbeerdigung. Judit Lakner fasste es folgenderweise zusammen: „The funeral becomes a *performance*.“<sup>695</sup> Wenn die Installation weiterhin als Bühnenbild verstanden wird, war das öffentliche Ritual der Neubeerdigung der Märtyrer der Revolution von 1956, samt Reden und Prozession, das *Bühnengeschehen* selber.

Ein weiterer analytischer Aspekt ist noch zu erkennen: Juliane Rebentisch identifizierte den Moment der Theatralität in der Installationskunst im „Raum der ästhetischen Erfahrung“, der die performative Sphäre (den „offenen Möglichkeitsraum“) zwischen dem Kunstobjekt und dem Zuschauer darstellt.<sup>696</sup> Die Hauptthese von Rebentisch ist, dass das Kunstobjekt u.a. durch *Erfahrung* konstituiert wird, selbst ein Potenzial besitzt und nie vom Kontext entkoppelt werden kann, in welcher diese Erfahrung stattgefunden hat oder worauf sie sich bezieht.<sup>697</sup> In der *Wahrnehmung* und im Akt der *Dekodierung* ist Theatralität wiederzuerkennen:

[...] der ästhetisch eingeräumte Raum arbeitet immer auch *gegen* die signifikanten Zusammenhänge, die durch die jeweilige künstlerische Intervention eingerichtet werden. [...] Eben darin, daß [sic!] sie die unmittelbare „praktische Zündung“ zugunsten einer reflexiven Distanzierung *unterbricht*, liegt, wie ich meine, das gesellschaftliche Potential von Kunst, nicht im ästhetisch wie zumeist eben auch politisch blinden Versuch, durch sie politisch „einzugreifen“.<sup>698</sup>

Ein bedeutendes Merkmal der Denkmalinstantion von 1956 ist das Vorhaben auf das Zeitgeschehen zu reagieren. Dadurch, dass das Metallgerüst mit ästhetischen Mitteln auf die historisch-politische Identitätsproduktion anspielte, die Diskrepanz zwischen Idee und ihrer Realisierung sowie die Tragik des sozialistischen Reformversuchs anspricht, konstituiert es ein Medium kritischer sowie reflexiver Wirkung. Wie Peternák hingewiesen hat, signalisierte die Installation Bachmans und Rajks im Rahmen der Gedenk- und Beerdigungsfeier einen *Zwischenraum* – einen Raum in dem (kommunistische) Vergangenheit und (demokratische) Zukunft, erste und zweite Öffentlichkeit, wie nie zuvor, fast intim nebeneinander standen.

Die von Rebentisch angesprochene soziale Dimension der Installationskunst und das kritisch-ästhetischen Kommentar verwiesen auf einen politischen Gestus. Im Falle der Installation war aus der langsam sich auflösenden zweiten Öffentlichkeit das Politische nicht wegzudenken, auf 1989 zugleich auf 1956 bezogen. Paul Ricœrs Essay „Der politische Paradox“ (1974) wurde von der erfolglosen 1956er Revolution in Ungarn inspiriert.<sup>699</sup> Ricœr ging es darum die Dimension des Politischen von „anderen

---

<sup>694</sup> Peternák zitiert nach Lakner, Judit. „Bachman-Rajk-Peternák: Ravatal-Cataflaque. NA-NE Galéria, H., é.n. 73 old., ár nélkül.“ *Buksz.* Jahrgang. 11. No. 1. Frühling 1991. S. 97-99, hier S.98

<sup>695</sup> Ebda. S.99

<sup>696</sup> Vgl. Rebentisch. *Ästhetik der Installation.* S.57

<sup>697</sup> Vgl. Ebda. S.62 und S.232f.

<sup>698</sup> Rebentisch. *Ästhetik der Installation.* S.262ff.

<sup>699</sup> Vgl. Marchart. *Die politische Differenz.* S.32

Domänen“ zu *emanzipieren* und ihr die notwendige *Autonomie* zu gewähren. Er schrieb: „Der Kommunismus zielte darauf ab, politisches Glück und Gerechtigkeit einer Politik ökonomischer Umverteilung unterzuordnen, was zu einem spezifisch politischen Übel auf der Ebene von Politik führte, statt die Autonomie des Politischen als einer Sphäre eigenen Rechts zu respektieren.“<sup>700</sup>

Hannah Arendt war ebenfalls von den Ereignissen in 1956 angetan. In ihrem Buch *The Origins of Totalitarianism* (1951) beschrieb sie in einem pathetischen Ton die Kontrollmechanismen der Diktatur, wie sie Sprech- und Meinungsfreiheit systematisch einschränkten. Arendt meinte des Weiteren, dass die vollständige Kontrolle über das Individuum oder Kollektiv solange nicht erfolgreich sein kann, bis der „ideologische Zwang“ sich nicht von innen und von selbst entfaltet. Solange dieser Bewusstseinszustand nicht erreicht ist, verlangen die „Unterdrückten“ weiterhin nach Freiheit. Und als eindeutige Artikulation dieses Verlangens kann man den ungarischen Volksaufstand von 1956 ansehen.<sup>701</sup> Dadurch, dass die Installation genau dieser kurzen Periode als der von „unten“ angetriebene Reform des Sozialismus machbar schien, ein Denkmal stellt, erweitert sie in ihrem Medium die Sphäre und den Wirkungsbereich des Politischen.

Ein zentrales Moment des Politischen besteht vor allem darin, für gewisse soziale oder kulturelle Angelegenheiten *Sichtbarkeit* zu verschaffen. Eine gezielte Wahrnehmung kann durch die Präsenz im öffentlichen Raum erreicht werden (siehe Butlers und Arendts Veröffentlichungen zur „space of appearance“) und dies war der Grund weshalb die Bachmansche und Rajksche Installation im Raum der ersten Öffentlichkeit ihren Platz eingenommen hat. Dieser Raum der ersten Öffentlichkeit wurde zu jenem Zeitpunkt durch sich transformierende wirtschaftliche, soziale, kulturelle sowie politische Mechanismen schrittweise übernommen, die nach neuen, wiederverwendbaren Symbolen suchten, um ihre Identität zu konstruieren und diese zur Schau zu stellen. Weil 1956 eine Wunde im (zivil-)gesellschaftlichen „Selbstbewusstsein“ Ungarns darstellte, schien es ein kollektives Bedürfnis gewesen zu sein, die Bedeutung der Revolution ins Rampenlicht zu rücken. So war die Denkmalinstallation kein statisches Werk, kein Monument der Diktatur, sondern ein *performatives und intermediales Medium* mit Wurzeln die sowohl klassische als auch gewagte Symbole der Hoffnung eines Neubeginns waren. Die Installation zog keine strikte Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft, sondern bildete eine *Brücke* mit Verbindung zugleich zur ersten und zur zweiten Öffentlichkeit.

---

<sup>700</sup> Ebd. S.33

<sup>701</sup> Vgl. Arendt, Hannah. *A totalitarizmus gyökerei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992. S.619f.

## VI.5. Der Raum als Kommunikationsort

Die Unterhaltungen nach diesen Ereignissen waren unsere eigentliche Universität. In jener Zeit war die Kultur in Budapest tot, die lebendige, unabhängige Kunst wurde von der Politik nicht geduldet, alles was erlaubt wurde war der dunkelste, ekeligste Kitsch. Wir mussten unsere eigene Kultur schaffen, die lebendiger, intelligenter war als die gegeben und unabhängig war von jeglicher politischen Konstellation – weil es um uns nichts gab. So schufen wir unser eigenes Theater, unsere eigene Literatur, bildende Kunst, unsere eigene Musik, und so weiter. Viele nennen dies alternative Kultur, Tamás [Szentjóby] nennt sie Parallelkultur, ich nutze den Ausdruck unabhängige Kultur.<sup>702</sup>

Auf diese Weise blickt der Schriftsteller, Bühnenbildner, bildender sowie Performancekünstler und Filmregisseur László Najmányi auf sein Lebens- und Kommunikationsstil im spätsozialistischen Ungarn zurück, betont dabei, dass Kommunikation in der zweiten Öffentlichkeit eine äußerst enorme Bedeutung hatte, die sich nicht nur in Unterhaltungen zeigte, sondern bspw. im schriftlichen Austausch (Briefkultur), die heute – trotz einer Vielzahl an Kommunikationsmöglichkeiten, – Technologien – verkommen sei und sich in Najmányis radikal-rebellischem Verständnis nur mehr auf die Oberflächlichkeit von kurzen Nachrichten und Flashes begrenze.<sup>703</sup>

Im vorliegenden Kapitel werden verschiedene Kommunikationsflüsse ferner Informationswege, die an gewisse klandestine Räumlichkeiten gebunden sind, untersucht. Sowohl der Klub als auch die Wohnung erwiesen sich als hoch interessante Orte der Informationsakkumulation und des Wissensaustauschs. Trotz des ständigen Eindringens des Wirkungsbereichs von erster Öffentlichkeit entstanden Räume, in denen Information gesammelt, präsentiert, diskutiert und weitergetragen wurden meistens mit gleichzeitiger In-Frage-Stellung, Umgang zugleich Ergänzung der offiziellen Kommunikation sowie ihrer Informationskanäle. Diese Formen von alternativer Kommunikation werden unter dem Aspekt der Mündlichkeit, Korporealität, Subversion sowie dem der Identitätsfragen zur Debatte gestellt.

---

<sup>702</sup> László Najmányi zitiert nach „Oral History Kürti Emesének. Beszélgetés Najmányi Lászlóval.“ *Wordcitizen's Virtual Home*. Budapest, 3. November 2011. <http://www.freewebs.com/wordcitizen18/interviews.htm#833536937>. Letzter Zugriff: 1. März 2016.

<sup>703</sup> Vgl. Ebda.

### VI.5.1. Der Klub – Das Studenten- und Künstlermilieu: *Fiatal Művészek Klubja* und *Bercsényi Klub*

Da alleine die Anzahl der Klubs im Künstler-, Intellektuellen-, Studentenmilieu in der ungarischen Hauptstadt beeindruckend ist, stellt folgende Analyse nur einen *Ausschnitt* dar. Sie eröffnet einen *fragmentarischen Einblick* in und *Rekonstruktionsversuch*<sup>704</sup> von zwei emblematischen Orten der in- sowie halb-offiziellen Kommunikation. Dieser einzelne theoretisch-geschichtliche Umriss kann den Anspruch der Vollständigkeit allerdings nicht erfüllen, weil die Anzahl der Primärquellen, privaten Erinnerungen, „public histories“ die Aufarbeitungsfähigkeiten eines Einzelnen überschreiten würden. Wenn es nur um die Historiographie des *Fiatal Művészek Klubja* [FMK, *Klub der Jungen Künstler*] ginge, meinte Csaba Kozák, wäre ein komplettes Forschungsteam für das Erfassen und Auswerten der Ressourcen notwendig.<sup>705</sup> Der Versuch ein solches großformatiges Projekt zu verwirklichen ging 2006 von der Kunsthistorikerin Annamária Szóke aus, die ein Projekt – die die über dreißig jährige Geschichte des FMK rekonstruieren sollte – mit studentischen Mitarbeiter\_innen leitete.<sup>706</sup>

Nicht nur dieses relativ junge Vorhaben galt als ein Versuch die Ereignisse des FMK zusammenzutragen: bereits Ende März 1981 veröffentlichte die Klubsektion für bildende Kunst (mit der Unterschrift von András Bán und Dániel Erdély) einen Call, um die Geschichte des FMK, zum Anlass seines ca. zwanzig jährigen Bestehens, systematisch zu erfassen. Ob es zu jenem Zeitpunkt tatsächlich zu einer Materialsammlung kam, ist unbekannt.<sup>707</sup> Um der Problematik einer umfassenden, höchstwahrscheinlich unmöglichen, Rekonstruktion zu entgehen, konzentriert dieses Kapitel nur auf ein Segment des Kluballtags: auf *Kommunikationswege* und *Informationsflüsse*.

Die Verlockung von Klubs – als Gegenstand einer theater- und medienhistorischen Analyse – besteht darin, dass sie meistens von der offiziellen Seite initiiert wurden, dennoch zum Experiment, zur untersagten Aktivität drifteten. Dieser Prozess – der Einzug der Parallelkultur in die Klubs – machte aus ihnen *Inseln der freien Handlung*<sup>708</sup> die nunmehr der zweiten Öffentlichkeit angehörten. Dadurch, dass die Budapester Klubs staatlich finanzierte Institutionen waren, zugleich aber eine ästhetisch-

---

<sup>704</sup> Die Rekonstruktion beruht auf Materialien (v.a. Programmhefte, Sekundärliteratur, Zeitungsberichte und Erinnerungen von Zeitgenossen) die im Artpool Art Research Center (Budapest) zur Verfügung stehen.

<sup>705</sup> Vgl. Kozák, Csaba. „Bevezető.” *FMK azok a 80-as évek. Kiállítás a KOGART Házban*. 2005. január 11 – március 15. KOGArt. Kovács Gábor Művészeti Alapítvány kiadványa. o.O.: o.V., o. J. o.S.

<sup>706</sup> Eine Kooperation zwischen der Doktorandenschule des Instituts für Kunstgeschichte an der Loránd Eötvös Universität (Budapest), dem Artpool Art Research Center und dem Forschungsinstitut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Quelle: <http://www.artpool.hu/institute/2012.html>. Letzter Zugriff: 25. Februar 2015. Nach Informationen der Verfasserin liegen die verschiedenen FMK-Rekonstruktionen in Form von kunsthistorischen Abschlussarbeiten bei der Projektleiterin. Publikationen oder ein offizieller Projektbericht wurden bis dato nicht veröffentlicht, obwohl die Veröffentlichung der Forschungsergebnisse zum Ziel des Vorhabens gehörte.

<sup>707</sup> Vgl. Call verfasst von András Bán und Dániel Erdély. Original. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>708</sup> Vgl. Guzek, Lukasz. „Above Art and Politics – Performance Art and Poland.” *Art Action 1958-1998*. S. 254-277, hier S.266

intellektuelle Rebellion mit ihren Veranstaltungen vertraten, schwebten sie in einem *Vakuum zwischen erster und zweiter Öffentlichkeit*.

Die hier behandelten Klubs stehen beispielhaft dafür, wie die Kulturpolitik versucht hat, die zweite Öffentlichkeit in Grenzen zu halten: Der *Isolationsversuch* von (neo-)avantgardistischer Kunst und oppositionellen Gedankenproduktion hat höchstwahrscheinlich zu einer *Elitebildung* darüber hinaus zur *erleichterten Kontrolle* geführt. Ab der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, als in der Privatsphäre kleine Freiheiten zugelassen waren, erhielt die Nachkriegsavantgarde ebenfalls gewisse Spielräume um sich dort – und ausgesprochen nur dort – auszutesten. Eine Nebenerscheinung der Marginalisierung dieser sozialen Gruppierungen war, dass sie auf diese Weise von den Massen abgekoppelt wurden und nur in Ausnahmefällen mit einem anderen Publikum als ihr enges Umfeld in Berührung kamen. Die gesellschaftliche und kulturelle Entkoppelung u.a. machte aus Künstlern, Intellektuellen eine periphere Elite.

Die Konstitution einer „Elite“ erfolgte teilweise durch *Informationsakkumulation*. Der Klub war ein emblematischer Ort, an dem nicht aus offizieller Quelle stammenden Informationen *gesammelt, präsentiert, diskutiert, weitergetragen* wurden. Kommunikation und Informationsaustausch standen im Mittelpunkt des Interesses an der Intersektion von bildender Kunst, Fotografie, Film, performativer Kunst, Diskussion sowie Dokumentation. Der Klub der zweiten Öffentlichkeit war das Plenum, in dem man aus dem Studio oder aus der Wohnung heraustretend ein etwas breiteres Rezipientenspektrum ansprechen konnte.

Wenn es um die Anschaffung von Information ging, gab es verschiedene unkonventionelle Quellen, die an den Klub gebunden waren. Eine wesentliche Ressource für Recherchezwecke, für das Erlangen eines kunsthistorischen Grundwissens war die noch heute existierende Fachbereichsbibliothek des *Fészek Művészklub* [*Nest Künstlerklub*]. Sowohl die Bibliothekarin Éva Molnár (seit 1957 bis heute), als auch die Buch- und Zeitschriftensammlung des *Fészek* wurden zu lebenden Legenden. Molnár ist nicht nur Leiterin der Publikationssammlung, sondern gründete die Galerie des *Fészek*, in der ab 1981 regelmäßig Ausstellungen der avantgardistischen Kunstszene stattfanden.<sup>709</sup> Wie sich Künstler der einstigen Neo-Avantgarde erinnern, spielte die *Fészek*-Bibliothek eine zentrale Rolle in der eben behandelten Informationsakkumulation. Gábor Attalai, in einem Interview mit Dávid Fehér, pries die Einstellung von Molnár in der Anschaffung von neuen Büchern, wengleich er hervorhebt, dass sich ihr Geschmack von seinem und bspw. dem von Imre Bak darin unterschied, dass sie viel bescheidener war. Attalai und Bak verlangten gierig nach neuem Wissen aus unmittelbareren Quellen, zu radikaleren sowie aktuellen Kunsttendenzen.<sup>710</sup> László Lakner erinnerte sich gerne an die in der Bibliothek des *Fészek* verbrachten Zeit. Für ihn war die Zeitschriftensammlung (z.B. *Art in America, Cimaise, L'Oeil, Quadrum, Studio International, Opus International*) neben den Kunstbüchern die wertvollste im Bestand der Bibliothek.<sup>711</sup> Der

---

<sup>709</sup> Zur Wende von 1988/1989 fand im *Fészek* auch die *Hommage á IPARTERV*-Schau in der Organisation von Molnár statt. Vgl. Sinkovits. „The Development and Afterlife of the Iparterv-Group.“ *Groupe Iparterv*. S.18

<sup>710</sup> Vgl. Fehér, Dávid. „Nem hiszek a túl direct dolgokban...“ Beszélgetés Attalai Gáborral.“ *Ars Hungarica*. Nr. 3. 2011. S. 110-122, hier S.113

<sup>711</sup> Vgl. Fehér. „Kötél és identitás“. S.9

*Informationsdurst* von vielen experimentierenden sowie progressiven Künstlern war nicht leicht zu stillen.

Die Auswahl an Klubs und die Diversität von Veranstaltungen in Budapest war groß. Der *Klub des Zentralen Forschungsinstituts für Physik* (Ungarische Akademie der Wissenschaften)<sup>712</sup>, der *Kossuth Klub*<sup>713</sup>, der *Kassák Klub*<sup>714</sup>, *Művészpince* [*Künstlerkeller*]<sup>715</sup>, Klubräumlichkeiten der *Technischen Universität*<sup>716</sup>, *Ganz-MÁVAG Művelődési Ház* [*Ganz-MÁVAG Kulturhaus*]<sup>717</sup> gehörten neben dem *FMK* und dem *Bercsényi Klub* zu den wichtigsten Locations der alternativen Kunstszene. Sie waren dagegen nicht nur Territorien der Künstler, sondern darüber hinaus wichtige Orte der Zusammenkunft für Jugendliche und Studenten. Konzerte der neuen Musikrichtungen zogen die meisten der jüngeren Altersklasse in die Klubs, deren Besuch sie mit einer alternativen Lebensform, mit alternativen Werten verbanden.<sup>718</sup> Obwohl man die Bedeutung der Klubs bereits ab den späten Sechzigern nicht unterschätzen darf, sprach man in der ungarischen inoffiziellen Presse eher nur am Ende der achtziger Jahre von einer sog. Klubbewegung. Dieses Phänomen wurde als ein Beweis für die *Existenz einer Zivilgesellschaft* mit demokratischem Denken angesehen. Klubs waren selbstorganisierte Einheiten des „autonomen Individuums“,<sup>719</sup> deren Anzahl sich kurz vor der Wende drastisch vermehrte<sup>720</sup> und aus dem *szamizdat lét* (Samizdat-Sein von Miklós Haraszti<sup>721</sup>) langsam heraustraten.

Dass die Rolle von Klubs in der Konstitution einer eigenen Kunst- und Kultursphäre sowie Öffentlichkeit bereits in der Blüte der Kádár-Ära eine wesentliche war, kann mit Zahlen unterstützt werden. Wenngleich der faktische Wert einer offiziellen soziologischen Umfrage im Jahre 1974 zu hinterfragen ist, sagen die folgenden Zahlen einiges über die Freizeitgestaltung der Ungarn zu jener Zeit aus. An der hier herangezogenen Erhebung des *Forschungsinstituts für Massenkommunikation* vom Mai 1972 nahmen 3414 Personen teil. Auf Basis dieser Befragung stellte sich heraus, dass zwölf Prozent der ungarischen Bevölkerung Kulturhäuser besuchte, dass die Mehrzahl der regelmäßigen und unregelmäßigen Besucher\_innen jung war (dreiundvierzig Prozent unter 20 Jahren; fünfundzwanzig Prozent zwischen 20 und 25 Jahren). Die Umfrage ergab des Weiteren, dass über der Altersgrenze von 25 Jahren die Anzahl von Klub- und Kulturhausbesuchen sich minderte, die Freizeitgestaltung sich eher auf zu Hause begrenzte. Die Klub- und Kulturhausbesucher\_innen waren nach gesellschaftlichen Schichten eingeordnet in der Mehrheit Intellektuelle (zwanzig

---

<sup>712</sup> Vgl. Sinkovits. „Chronology.“ *IPARTERV 68-70*. S.11

<sup>713</sup> Hier veranstaltet man am 30. Januar 1984 eine Round-Table-Diskussion zur Neuen Welle. Vgl. *Aktuális Levél*. Nr. 7.

<sup>714</sup> Vgl. Jákfalvi. *Avantgárd – színház – politika*. S.199

<sup>715</sup> Klubraum des Architektorkünstlerbundes in der Múzeum Straße. Vgl. Ferenc Kőszeg zitiert nach Csizmadia. *A magyar demokratikus ellenzék*. S.131

<sup>716</sup> Vgl. Néray. „A magyar neoavantgárd nagy évtizede: 1968-1979.“ *Nézőpontok/Pozíciók*. S.282

<sup>717</sup> Vgl. Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.99

<sup>718</sup> Vgl. Stark. „A szocializmus ‚aranykora‘.“ *Dimenziók éve – 1968*. S.213

<sup>719</sup> Vgl. „A klubmozgalomról.“ *Hiány. Független politikai és kulturális lap*. Jahrgang 1. Nr. 1. 25. April 1988. S. 12-14, hier S.12

<sup>720</sup> Vgl. Hankiss. *Kelet-Európai alternatívák?* S.103

<sup>721</sup> Vgl. Interview mit György Jovánovics.

Prozent) zudem Facharbeiter (siebzehn Prozent).<sup>722</sup> Alleine der Prozentsatz der Klubbesucher\_innen zeigt, dass es sich um eine dünne soziale Elite handelte. Die mit Zahlen untermauerte Information, dass junge und kulturinteressierte Personen das Veranstaltungsangebot der Klubs in Anspruch nahmen, ist ebenfalls keine große Überraschung. Allerdings ging aus dieser Umfrage nicht hervor, wie der Bereich der Undergroundkultur aus Sicht der Klub- und Kulturhausbesuche zu charakterisieren sei. Eine offizielle Befragung für Zwecke der gemeinschaftlichen Bildung Ungarns ist nicht die verlässlichste und repräsentativste Quelle, wenn man Abzweigungen der zweiten Öffentlichkeit – deren Existenz ja aus soziologischer Hinsicht oft geleugnet wurde – untersuchen möchte. Klubs wurden von der Kulturpolitik in der ersten Öffentlichkeit als kollektive Bildungsorgane verkauft, die jedoch oft zu Kommunikationsstätten von oppositionsnahen Gedanken<sup>723</sup> transformierten. Dies war nicht ausschließlich in Ungarn der Fall: einer der bekanntesten Beispiele aus dem südöstlichen Europa ist das heute noch existierende *Studentski Kulturni Centar* [*Studentisches Kulturzentrum, SKC*]<sup>724</sup> in Belgrad, das eine ähnliche Stellung im ehemaligen Jugoslawien einnahm, wie das *FMK* in Ungarn.

Der Tätigkeitsbereich von Budapest Klubs aus dem Studenten- und Künstlermilieu war äußerst umfangreich. Das Veranstaltungsangebot reichte von Ausstellungen der modernen Kunst (wie lyrische Abstraktion oder Hard Edge)<sup>725</sup>, Performances<sup>726</sup>, Literaturabenden über Diskussionen bis hin zu Film Screenings<sup>727</sup>. Eine gleichzeitige Mischung aus all diesen medialen Formaten ist zugleich keine Seltenheit gewesen.

Im Folgenden bildet das künstlerische Format der Kommunikation Gegenstand der Analyse. Im *Kassák Klub* begann 1969 das alternative Theaterschaffen des *Kassák Ház Stúdiós* welches einen Bruch mit der repräsentierenden, übertragenden, interpretierenden Kunst darstellte, und versuchte mit seinen Performances Kommunikation herzustellen.<sup>728</sup> Einfache Symbole, Metaphern, die Codesprache

---

<sup>722</sup> Vgl. Vitányi. *A szabadidő felhasználásának rétegek szerinti vizsgálata, különös tekintettel a művelődésre és a szórakozásra*. S.54

<sup>723</sup> Vgl. Miklós Szabó zitiert nach Cszimadia. *A magyar demokratikus ellenzék*. S.82

<sup>724</sup> „During the 1970s, in addition to the traditional Yugoslav art centre of Zagreb, the art scene in Belgrade, especially around the Student Cultural Centre, affiliated with the Belgrade University (SKC), acquired a much more dynamic character. It attracted a significant number of Western artists and critics who made contacts here with Eastern European, in reality mainly Yugoslav, artists.” Piotrowski. *In the Shadows of Yalta*. S.245

<sup>725</sup> Vgl. Hajdu. „Zur Situation der progressive Kunst Ungarns.” *Künstler aus Ungarn*. S.4

<sup>726</sup> Als Beispiel: *Átváltozások* [*Verwandlungen*]-Performance im *Fészek Klub*, 1980. Vgl. Pinczehelyi, Sándor (Hg.). *A Pécsi Műhely nagy képeskönyve*. Pécs: Alexandra, 2004. o.S.; Oder die mystischen bzw. entfremdeten Lebensgefühl kommunizierenden Vorstellungen der Inconnu Gruppe in verschiedenen Jugendklubs. Magyar, Fruzsina. „A megismert INCONNU avagy politikálásra kényszerített művészek.” *Hírmondó*. Jahrgang 3. Nr. 17. S. 47-51, hier S.48

<sup>727</sup> „Parallel entwickelte sich mit dem Auftauchen des unabhängigen Filmschaffens in erster Linie mit 8-mm und später Videotechnik ein vorrangig an Universitätsklubs und einzelne Kulturhäuser gebundenes Produktions- und Netzwerk [...]” Peternák, Miklós. „Interdisziplinarität und neue Medien in der ungarischen Kunst der vergangenen drei Jahrzehnte oder: Auf wen hatte Miklós Erdély Einfluss und auf wen nicht?” *Die zweite Öffentlichkeit*. S. 234-255, hier S.247

<sup>728</sup> Vgl. Jákfalvi. *Avantgárd – színház – politika*. S.199

verschwanden, die radikale Körperlichkeit<sup>729</sup> der Aktion versuchte mit den anderen Körpern im Raum zu kommunizieren.

Die Kunst der ungarischen Neo-Avantgarde forderte die traditionellen Strukturen der „Inszenierung“ heraus indem sie sich statt dem *Schweigen* und *Einwilligen* als gängige Verhaltensvorgaben des friedlichen Zusammenlebens in der Diktatur für Kommunikation entschieden. Kommunikation durch unübliche räumliche Arrangements, Verstellung, Bewegung, Aktion und das Auflösen des passiven Rezipienten-Zustandes. Da die Klubräumlichkeiten für gewisse Zwecke (wie bspw. für Theateraufführungen) nicht immer ordnungsgemäß ausgerüstet waren, gehörte es zu den kreativen Strategien der zweiten Öffentlichkeit Spatialität selbst herzustellen.<sup>730</sup> Räumliche Faktoren wirkten sich auf die Qualität und Quantität der Kommunikation aus. Welche Formen die alternative Kommunikation annehmen konnte wird nun an den Beispielen des *FMK* und des *Bercsényi Klubs* untersucht.

### ***Fiatal Művészek Klubja***

Das *FMK* wurde entweder 1959 oder 1960 durch die Eigeninitiative von jungen Künstlern gegründet. Es wurde als ein Versammlungsort der „Opposition“ beschrieben, der sich sowohl auf den Interessentenkreis der Künstler als auch auf den der jungen Intellektuellen, Musiker, Schriftsteller, Soziologen, Ärzte sowie auf Kunstliebhaber\_innen ausdehnte. Der Besuch war an Mitgliedschaft gebunden, die Leitung hielt sich meistens an Parteivorgaben, wodurch die offizielle Kontrolle viel leichter, übersichtlich wurde. Die Mitgliedschaft war an ein Hauptkriterium gebunden: man musste Künstler sein. Wenn man eine Systematik in der Programmgestaltung erkennen möchte, ist der folgende Ablaufplan hilfreich: Montag – Film Screenings, Dienstag – verschiedene Veranstaltungen, Donnerstag – Literatur und Theorie, Freitag – Ausstellungen, Samstag – Konzerte, alternative Diskothek sowie Performances.<sup>731</sup> Das Stammpublikum der siebziger Jahre wird von József Havasréti als „selbstvernichtend, exaltiert und geschlossen“<sup>732</sup> beschrieben und hatte mit der gängigen Freizeitgestaltung und Interessen anderer sozialer Schichten nur marginal zu tun.

Die Aktivitätskategorien des *FMK* waren historisch nicht immer leicht festzulegen oder einzuordnen. Bei der Analyse der einzelnen Ereignistypen soll das Hauptaugenmerk auf das kommunikative Potenzial der Aktivitätsprofile gelegt werden. Ich beschränke mich im Folgenden auf die Formate der *Ausstellung*; der *Lesung* sowie des *Vortrags* (in manchen Fällen als „*lecture performance*“ zu verstehen); des *Screenings*; der *Diskussion/Round Table*; des *Konzerts*, der *Konzert-Performance*; der *Aktion/Performance* und der *Tagung*. Diese sich oft überlappenden Kategorien war nicht ausschließlich im Falle des *FMK* gültig sondern stellten wiederkehrende Formate der gesamten Budapester Kunst-Klubszene dar.

### **Ausstellung**

---

<sup>729</sup> Vgl. Ebda.

<sup>730</sup> Vgl. Tábor. *Váratlan kultúra*. S.206

<sup>731</sup> Vgl. „Harmincöt éves a FIKA.“ Keine weiteren Angaben. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>732</sup> Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.166

Eines der wichtigsten Formate für die Präsentation der künstlerischen Arbeiten war die Ausstellung, die meistens mit der *Präsenz des Künstlers* selber oder mit einem *Fachkommentar* „aufgewertet“ wurden. Neben ungarischen Kunstschaaffenden, waren ab und an Persönlichkeiten des internationalen Kunstlebens im *FMK* zu Besuch. Ein solches Beispiel war der Mail Art-Künstler Ulises Carrión: „Zu den Ereignissen von 1979 gehörte noch, daß [sic!] Ulises Carrión am Ende dieses Jahres nach Budapest kam und unter dem Titel ‚Names & Addresses – Verbal, Visual and Aural Works‘ im Klub der Jungen Künstler die Ungarn mit ihren [K. Cs-V.: seinen] eigenen Arbeiten bekanntmachte.“<sup>733</sup>

Das Mail Art-Netzwerk war übrigens eine erprobte sowie bewährte Methode um mit dem Ausland in Verbindung zu treten. Aus dem Austausch ergaben sich persönliche Treffen, die im Falle des Artpool Art Research Centers in gemeinsamen Arbeiten und Ausstellungen mündeten. Eines der bedeutendsten und meist zitierten internationalen illegalen Ausstellungen im *FMK* war *Hungary can be yours! International Hungary*, die gleich nach der Eröffnung am 27. Januar 1984 geschlossen wurde. Zentrale Rolle spielten natürlich die Werke der ungarischen Künstler, es waren aber darüber hinaus Kunstobjekte aus Australien, Belgien, Brasilien, Bulgarien, Kanada, Tschechoslowakei, Dänemark, Frankreich, der DDR, der BRD, Großbritannien, Holland, Italien, Jugoslawien, Mexico, Panama, Polen, Spanien, Schweiz, Uruguay, den USA ausgestellt.<sup>734</sup> In den Werken der insgesamt hundertzehn Künstler ging es um eine ästhetische Interpretation des historischen, zeitgenössischen und zukünftigen Selbstverständnisses von Ungarn:

At the opening the sound montage „Hungary“ of the Artpool Radio could be listened to. [...] There was a one-way communication by video between the two rooms. In the Black Room (foreign countries) one could look at the programme transmitted from the White Room (Hungary). [...] The material exhibited was originally planned to be only published as the „Hungary issue“ of the Commonpress Mail Art magazine. The exhibition was a result of the unwanted request from the part of the Young Artists’ Club of Budapest in the Orwellian year, 1984. The „Hungary image“ drawn by 110 artists at the age of the „happiest baroque“ did not correspond to the taste of the authorities. [...] György Galántai, the organizer of the exhibition was under Secret Police control (starting with August 1979).<sup>735</sup>

Bei dieser äußerst gut dokumentierten Ausstellung ist festzustellen, dass die beinahe virtuelle Mail Art-Kommunikation von Galántai sich zu einer „Informationsschleuder“ ausdehnte, weil, nach Angaben des Geheimagenten Zoltán Pécsi, die Anzahl der Anwesenden die zugelassene Besuchermenge (ca. hunderfünfzig bis zweihundert

---

<sup>733</sup> Perneckzy, Géza. „„Es lebe die Kulturpfuschi!“ Die Mail Art-Bewegung in Ungarn.“ *Mail Art. Osteuropa im internationalen Netzwerk/Eastern Europe in international Network*. Staatliches Museum Schwerin, 21. Juni – 15. September 1996./Kunsthalle Budapest, 1998. Schwerin, 1996. S. 35-55, hier S.41f.

<sup>734</sup> Die gesamte Liste der teilnehmenden Künstler findet man unter: <http://www.artpool.hu/Commonpress51/participants.html>. Letzter Zugriff: 27. Februar 2015.

<sup>735</sup> *HUNGARY CAN BE YOURS! / International Hungary. MAGYARORSZÁG A TIÉD LEHET! / Nemzetközi Magyarország*. <http://www.artpool.hu/Commonpress51/defaulte.html>. Letzter Zugriff: 27. Februar 2015.

Personen) um das doppelte überschritt.<sup>736</sup> Aus der Thematik von *Hungary can be yours!* kann eine *selbstbewusste* Haltung der späten ungarischen Nachkriegsavantgarde herausgelesen werden, die sich nur mehr in einen *internationalen Kontext* eingebettet darstellen ließ. Genau wie zur „Blütezeit“ der Neo-Avantgarde (etwa zur Zeit der „Ipartervesek“) hatte diese Ausstellung das Bedürfnis ausgedrückt den globalen Kunstbewegungen anzugehören<sup>737</sup>. Alleine die existierenden, lebendigen Kontakte zu ausländischen Künstlern waren ein Beweis hierfür.

Wenn man die Arbeiten von westlichen Kunstschaaffenden näher betrachtet, erkennt man, dass die meisten die stereotypen Bilder Ungarns zu einem künstlerischen Statement verarbeiteten. Eine mögliche Interpretation der Ausstellungsgegenstände ist die *Kritik am Nicht-Wissen des „Westens“*, denn die offizielle Isolation und Propaganda blockierte den „authentischen“ Informationsfluss zum großen Teil, modifizierte diesen stark. Zoltán Pécsi meinte in seinem Bericht, dass die Repräsentation von Ungarn in der Kunst ein politisch sensibles Thema, *Kommunikationsgegenstand*, war zudem ca. ein Viertel der Kunstwerke (wie bspw. in den Arbeiten des *Inconnu*, Miklós Erdély oder István Jávör) tatsächlich der politischen Deutung ausgeliefert waren.<sup>738</sup> Dadurch, dass zentrale Figuren der demokratischen Opposition sowohl physisch als auch in Reproduktion<sup>739</sup> an der Schau anwesend waren, eröffneten sie eine neue Ebene der Kommunikation: die zwischen Avantgarde und politischer Oppositionsbewegung. Beide Eliten trafen aufeinander.

Eine interessante Kombination von Medialität wurde in der sich gegenseitig ergänzenden visuellen und auditiven Events von *Hungary can be yours!* deutlich. Ein grundsätzliches Trägermedium der menschlichen Kommunikation – die *Stimme* – erhielt in der Schau eine zentrale Position durch Galántais Sound-Installationen. Der Bericht von Pécsi bezeugte, dass eine ähnliche Ausstellung der optimale Ort für Meinungsaustausch im kleineren Kreis war und dass viele Parteien des ungarischen Untergrunds diese Möglichkeit der vorbehaltlosen Kommunikation ausnutzten<sup>740</sup>. In diesem Zusammenhang erhielt die Medialität von Oralität eine bedeutende Funktion in der Sicherstellung von klandestiner Kommunikation.

Das FMK diente ebenfalls der ersten Präsentation der fotografischen Montagereihe von Jovánovics' Liza Wiathruck am 16., 18., 20. und 21. April 1977. Die Montagefolge bestehend aus vier Hauptteilen der Geschichte – 1. „Bildabhör“, 2. „Liza Wiathruck entdeckt das Bildabhören, das Projektionslicht erblindet sie“, 3. „Liza Wiathruck: HOLOS GRAPHOS“, 4. „Anhänge“<sup>741</sup> – die sich mit der komplexen sowie mysteriösen

---

<sup>736</sup> Vgl. Pécsi, Zoltán. *Report. Exhibition of György Galántai*. Erhalten von: „Zoltán Pécsi“ Geheimagent mit Kodennamen. Übernommen von: Tibor Horváth Polizeikapitän. Ort der Übergabe: Öffentlicher Ort. Datum: 30. Januar 1984. Történi Hivatal, Budapest. <http://www.artpool.hu/Commonpress51/report.html>. Letzter Zugriff: 27. Februar 2015.

<sup>737</sup> Dieses Anliegen wird in der Montage von Artpool *Hungary Is Art* sichtbar, wo in die geographische Darstellung Ungarns die Namen von „westlichen“ Avantgarde-Künstlern eingefügt wurde. Vgl. <http://www.artpool.hu/Commonpress51/artpool2.html>. Letzter Zugriff: 27. Februar 2015.

<sup>738</sup> Vgl. Pécsi. *Report. Exhibition of György Galántai*.

<sup>739</sup> <http://www.artpool.hu/Commonpress51/javor.html>. Letzter Zugriff: 27. Februar 2015.

<sup>740</sup> Vgl. Pécsi. *Report. Exhibition of György Galántai*.

<sup>741</sup> Vgl. *Artpool Kronológia 1977*. <http://www.artpool.hu/kontextus/kronologia/1977.html>. Letzter Zugriff: 28. Februar 2015.

Beziehung von Original/Kopie zudem von Realität/Fiktion auseinandersetzte. Jovánovics war daran interessiert, die Möglichkeiten der visuellen Wahrnehmung zu erproben, diese an ihre Grenzen zu tragen, den Rezipienten zu einem bewussten Sehen zu „erziehen“<sup>742</sup>. Die Besucher\_innen der Ausstellung – also die Betrachter\_innen der einzelnen fotografischen Sequenzen aus der Geschichte von Liza – hätten sich *bewusst* werden sollen, dass sich vor ihren Augen *Manipulation*, eine *konstruierte* Realität abspielte. Diese Feststellung sowie Zielsetzung von Jovánovics galt nicht nur für eine verstellte Welt des Spätsozialismus, hatte andererseits eine gewisse allgemeine Gültigkeit. Die Konfrontation mit einem „Fotoroman“, der als Spiel mit technischen Möglichkeiten und einer erfundenen Szenographie in der Sphäre der zweiten Öffentlichkeit inszeniert wurde, hat – ebenfalls nach der Meinung von Dávid Fehér – Potenzial mit sozio-politischen Zuständen in Verbindung gebracht zu werden<sup>743</sup>. Die Kommunikation erfolgte hier zwischen der Wahrnehmung des einzelnen Rezipienten und der individuell zu erfassenden Nachricht, die in der Liza Wiathruck-Reihe steckt.

Das *FMK* leistete oft Überraschendes und präsentierte bspw. sehr früh (1963) die erste individuelle Ausstellung des Malers, Graphikers und Bildhauers Miklós Halmy. Halmy gehörte zum *Zuglói Kör* von bildenden Künstlern, die in den meisten Fällen nur in Form von Studioausstellungen oder an sporadischen Schaus außerhalb der Hauptstadt ihre Werke präsentieren konnten. Individuelle Ausstellungen wurden nur sehr selten in Erwägung gezogen. Halmy erhielt die Chance mit einem Publikum – anders als der enge Kreis von Kollegen mit fachlicher Expertise – durch seine surrealistischen Gemälde in Berührung zu kommen. Aus ähnlichen Schaus ereigneten sich Diskussionen einer „Quasi-Öffentlichkeit“ die in den meisten Fällen sich erbarmungslos gegen den Modernismus wendeten, um ihre Zugehörigkeit zum Kreis der sich entfaltenden Neo-Avantgarde zu untermauern.<sup>744</sup>

### Lesung und Vortrag

Einer der effektivsten Wege der Informationsakkumulation war die Teilnahme an Lesungen oder Vorträgen die im *FMK* stattgefunden haben. Gergely Molnár – die selbst-mythisierte Gestalt der Underground-Szene, David Bowies ungarisches Alter Ego<sup>745</sup> und der Frontmann der Band SPIONS – hielt im *FMK* einst Vorträge u.a. zu den Themen des Wiener Aktionismus, des Orgien-Mysterien-Theaters von Hermann Nitsch und zu David Bowie selbst. Diese „lecture performance“-Reihe wurde sogar mit multimedialen Mitteln unterstützt.<sup>746</sup> Die Instrumente bedeuteten hier eine Mischung aus Happening-Elementen samt Musik<sup>747</sup> die in der Vortragspraxis der künstlerischen Parallelkultur oft nicht voneinander zu trennen waren. Nur auf diesem Wege konnte Molnár durch seine Person, sein Auftreten demonstrieren, wie die „exzentrische“,

---

<sup>742</sup> „György Jovánovics.“ *Central European Art Database*. <http://ceadata.eu/index.php/Detail/people/id:43>. Letzter Zugriff: 28. Februar 2015.

<sup>743</sup> Vgl. Fehér. „Bábu és illúzió.“ *Enigma*. S.10

<sup>744</sup> Vgl. András. „A Zuglói Kör (1958-1968).“ *Ars Hungarica*. S.54

<sup>745</sup> Siehe auch: Klaniczay, Gábor. *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*. Budapest: Noran, 2004.

<sup>746</sup> Vgl. Gergely Molnár zitiert nach Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.175

<sup>747</sup> Vgl. Ebda. S.159f.

„künstliche“ Welt des New Yorker Velvet Underground<sup>748</sup> vorzustellen sei und wie er seine eigene inszenierte Rolle als „Prophet“ dieses Lebensgefühls wahrnahm.

Es handelte sich nicht nur um eine eins-zu-eins Übersetzung des westlichen Modells auf die ungarischen Verhältnisse der zweiten Öffentlichkeit, sondern auch um eine eigenwillige Interpretation, Umfunktionierung jenes Undergrounds. Molnár meinte, dass seine Vorträge das Ziel verfolgten die *Eindimensionalität* der Betrachtung in Frage zu stellen, sogar *zu provozieren*, darüber hinaus versuchte er diese Wirkung mit der ständigen Gegenüberstellung von Thematik und Inhalt zu verstärken.<sup>749</sup> Entsprechend der Berichte über die New Yorker Szene entstand eine fast schizophrene Haltung gegenüber der eigenen Position als Künstler zudem der Position des Wahrnehmenden. Dieser Zwiespalt schuf eine inspirierende Atmosphäre der barrierelosen Kommunikation.

Ebenfalls intermediale Ereignisse waren die Präsentationen, Vorstellungen der zwischen 1980 und 1985 erscheinende „lebendige Zeitschrift“ *Lélegzet* [*Atem*]. Die Autor\_innen und Redaktionsmitglieder (Ádám Tábor, Eszter Tábor, Péter Rácz, Balázs Györe und Endre Miklóssy)<sup>750</sup> entwarfen eine Publikation die durch das lebendige Wort – durch die Stimme, durch *Mündlichkeit*<sup>751</sup> – existierte. In Zeiten der Überwachung und Kontrolle schien das gesprochene Wort eines der *intimsten* und transitorischsten Kommunikationswege zu sein um sich künstlerisch auszudrücken. Die *Flüchtigkeit* der Stimme korrespondierte mit den Strategien der zweiten Öffentlichkeit ihre Unsichtbarkeit und ihr „Samizdat-Sein“ zu bewahren. Das literarische Programm von *Lélegzet* konnte nicht von seiner Vortragsweise getrennt werden, so spielten die insgesamt acht Vorstellungen im Leben des Periodikums eine wesentliche Rolle. Die fünfte Vorstellung fand im März 1982 im FMK statt,<sup>752</sup> so wurde das FMK zum Ort für die Präsentation der neunten Ausgabe von *Lélegzet* (10. Januar 1984).

The program included the listening to István Domonkos' work *Kuplé* [*Couplet*], the study of Miklós Fogarassy written on Dezső Tandori, the poems of Endre Kukorelly, János Marno, Péter Rácz, Csaba Szijártó and Ádám Tábor, the essays of Endre Miklóssy and Péter Balassa as well as a screening of the animation film of Péter Molnár. The poetry night was clearly a multimedia event that challenged diverse human senses simultaneously – and this was symptomatic for all other events connected to *Lélegzet* as well. This particular case gives us an idea how the oral practice was an integral part of the second public sphere. One just has to zoom in on the message transferred by Ádám Tábor's poem *Tíz tétis a költészetről*, which brings out that „poetry is the bruise of truth“ and the tragicomedy of socialist bureaucracy expressed in Miklós Erdély's action-reading *Ásványgyapot*. The advanced format and the countercultural opinion displayed in the ninth reading of the literary samizdat both prove the need for and success of „oralization“ in subcultural artistic spheres.<sup>753</sup>

---

<sup>748</sup> Vgl. Ebda.

<sup>749</sup> Vgl. Gergely Molnár zitiert nach ebda. S.175

<sup>750</sup> Vgl. Ebda. S.250

<sup>751</sup> Siehe mehr unter: Cseh-Varga, Katalin. „Innovative Practices of the Hungarian Samizdat“. *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*.

<sup>752</sup> Vgl. Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.253f.

<sup>753</sup> Cseh-Varga. „Innovative Practices of the Hungarian Samizdat.“ *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*.

Durch die Vorstellungen von *Lélegzet* wurde ein neues Modell des literarischen Texts vorgestellt, durch das man mehrere Sinne der Zuseher\_innen/Zuhörer\_innen ansprach. Die Vortragsweise der Präsentierenden ist weder von ihrer körperlichen Präsenz noch von den unterstützenden medialen Übertragungsinstanzen zu trennen. Wie bei Molnárs lecture performances ist es bei den *Lélegzet*-Vorträgen genauso festzustellen, dass sie dem traditionellen Verständnis von Vortrag/Lesung nicht entsprechen, dass beide Formate bewusst als formbrechend entwickelt und eingesetzt wurden. In einem sozio-kulturellen Umfeld, in dem Abweichungen von der offiziell vorgesezten Form kaum oder überhaupt nicht toleriert wurden, war die Einführung von neuen Formensprachen, Kommunikationsweisen zur Herausforderung der zweiten Öffentlichkeit.

Nicht nur die abstrakte, verschlüsselte Form konnte die Kulturpolitik provozieren, sondern selbstverständlich zudem eindeutige politische Äußerungen. Die beiden als oppositionell eingestuften Schriftsteller Miklós Haraszti und György Dalos veranstalteten im *FMK* regelmäßig literarische Abende, die ab und an in offener Systemkritik mündeten. So kam es einmal vor, dass sich Dalos und Haraszti explizit gegen die 1968er Belagerung der Tschechoslowakei wendeten. Diese Artikulation von Gegenmeinung aber vor allem ihr vom KISZ unabhängiges Vietnam Solidaritätskomitee sowie ihre Selbsteinschätzung als Maoisten<sup>754</sup>, hatte zur Folge, dass sie beide in den Jahren 1970 und 1971 nicht der Polizeiüberwachung entgehen konnten.<sup>755</sup>

### Screenings

Um die Praxis von Screenings im *FMK* auf ihr kommunikatives Potential überprüfen zu können verwendete ich Informationen aus den Programmflyern des Klubs die aus den Siebzigern stammen. Der prägnante reproduzierende Vorgang kann hier weniger im analytischen, sondern viel eher im deskriptiven Sinne erfolgen, da in den meisten Fällen – ohne die Einbindung von u.a. *oral history*-Quellen – nur die knappen Informationen aus den gedruckten Heften, Sheets vorliegen.

Als nicht allzu interaktive Informationsquellen waren die Screenings einerseits im Interpretationsverfahren anregend, andererseits in den Gesprächen die im Anschluss an die jeweilige Veranstaltung folgten (im Fall von sog. Filmklubs, -Schulen hatte dieser Austausch einen offiziellen Rahmen). Das Repertoire umfasste west- und osteuropäische, amerikanische Spielfilme<sup>756</sup>, Komödien, Kurzfilme inspiriert durch die bildende Kunst, Filmdramen<sup>757</sup>, Filmabende<sup>758</sup>, Satiren<sup>759</sup>, Screenings in deren

---

<sup>754</sup> Vgl. „Kommentár.“ *Mozgó Világ*. März 2000, Nr. 3, Jahrgang XXVI. <http://epa.oszk.hu/01300/01326/00003/marcu3.htm>. Letzter Zugriff: 25.02.2016; Dalos, György. „1976“. *Beszélő*. <http://www.c3.hu/scripta/beszelo/98/0708/13dalos.htm>. Letzter Zugriff: 25.02.2016.

<sup>755</sup> Vgl. György Dalos zitiert nach Csizmadia. *A magyar demokratikus ellenzék*. S.164

<sup>756</sup> Vgl. Programmflyer des *FMK* vom Dezember 1976 und Juni 1975. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>757</sup> Vgl. Programmflyer des *FMK* vom November 1976. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>758</sup> *Sowjetischer Nationaler Filmabend* am 13. November 1976, organisiert von der Foto-Sektion des *FMK*, wo neben den ausgestellten Fotografien von Gábor Ozorai auch zwei sowjetische Filmarbeiten gezeigt wurden. Vgl. Ebda.

<sup>759</sup> Vgl. Programmflyer des *FMK* vom Juni 1975 und vom Mai 1975. Quelle: Artpool Art Research Center.

Anschluss Jazzkonzerte<sup>760</sup> oder Tanz<sup>761</sup> stattfanden, Amateurfilme<sup>762</sup>, Filme von ungarischen Regisseuren<sup>763</sup>, Science Fiction Filme<sup>764</sup>, Schau mit Archivfilmen<sup>765</sup>, Trickfilme<sup>766</sup>, Architekturfilme<sup>767</sup>, thematische Filmreihen<sup>768</sup>, Dokumentarfilme<sup>769</sup>, Diplomfilme<sup>770</sup> sowie Filme der historischen Avantgarde<sup>771</sup>. Auf Regelmäßigkeit von Veranstaltung – wie im Falle des Filmklubs, der Themenabende, der Reihen, usw. – wurde präzise geachtet, darauf, dass preisgekrönte internationale sowie zeitgenössische Bewegte Bilder<sup>772</sup> gezeigt werden. Die Kombination von musikalischen und audiovisuellen Elementen innerhalb eines Ereignisses galt nicht als Ausnahme (dies zeigt bspw. eine Vorführung der elektronischen Musik von László Dobos am 28. Mai 1975<sup>773</sup> oder das „Zene kamara klub“ [“Musik Kammern Klub“] am 7. April 1976 wo elektronische Musik, Rock mit dem Medium des Films vermischt wurden<sup>774</sup>). Die intermediale Dimension von Screenings sollte nicht unterbewertet werden, obwohl der Einfachheit halber die herangezogenen Quellen der Kategorie des Projizierens von bewegten Bildern entsprechen. Als Screening könnten zudem Vorträge gelten, die mit visueller sowie audiovisueller Begleitung angereichert, ergänzt wurden. Screenings gehörten zu den unkompliziertesten Informationsquellen wodurch das Wissen der Rezipienten erweitert, kreative Gedanken durch Dialog mit anderen Partizipierenden vorangetrieben wurde. In der Isolation des *FMK* war ein solcher Austausch denkbar zugleich möglich.

Interessant ist, dass die Organisatoren die Wünsche sowie Bedürfnisse der Klubbesucher\_innen berücksichtigt haben – so kann man es zumindest aus den Programmsheets vermuten – und Vorschläge in das Programm aufgenommen haben.<sup>775</sup> Im starken Kontrast zum „fortschrittlichen“ Up-to-Date-Sein stehen

---

<sup>760</sup> Wie bspw. am 22. November 1976. Vgl. Programmflyer des *FMK* vom November 1976.

<sup>761</sup> Vgl. Programmflyer des *FMK* vom September 1974. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>762</sup> Selektion aus den preisgekrönten Filmen des XXII. Ungarischen Amateurfilm Festivals mit der Auswahl vom Hauptsekretär der Allianz des Ungarischen Amateurfilms. Vgl. Programmflyer des *FMK* vom Juni 1975.

<sup>763</sup> Vgl. Ebda. und Programmflyer des *FMK* vom Mai 1975 sowie im Flyer vom Dezember 1974. Quelle: Artpool Art Research Center. Hier war auch nicht unüblich, dass man danach mit den Filmemachern selbst diskutieren konnte. Siehe Programmflyer des *FMK* vom September 1974. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>764</sup> Screening worauf ein Gespräch mit einem Experten folgt. Programmflyer des *FMK* vom Januar 1975. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>765</sup> Vgl. Ebda. sowie Programmflyer des *FMK* vom Februar 1977. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>766</sup> Vgl. Programmflyer des *FMK* vom Dezember 1974. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>767</sup> An zwei Terminen im November 1974 hat sich die Architektur Filmwerkstatt der ETH-Zürich vorgestellt. Vgl. Programmflyer des *FMK* vom Oktober 1974. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>768</sup> Wie die bspw. über die tschechische Neue Welle. Vgl. Programmflyer des *FMK* vom Mai 1974. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>769</sup> Vgl. Programmflyer des *FMK* vom November 1976. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>770</sup> Vgl. Programmflyer des *FMK* vom März 1976. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>771</sup> Vgl. Programmflyer des *FMK* vom Januar 1977. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>772</sup> Vgl. Programmflyer des *FMK* vom Mai 1975. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>773</sup> Vgl. Ebda.

<sup>774</sup> Vgl. Programmflyer des *FMK* vom April 1976. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>775</sup> So kam es bspw. zum Screening von Jean-Luc Godards *Alphaville* am 4. Oktober 1974. Vgl. Programmflyer des *FMK* vom Oktober 1974. Quelle: Artpool Art Research Center.

Veranstaltungen die einen „guten Film“ ankündigen, wonach dahingegen eine Reflexion auf die Innenpolitik von Károly Grósz, dem Leiter der Agitations- und Propagandaabteilung des Zentralkomitees, stattgefunden hat<sup>776</sup> (30. Januar 1975). Der Reihe der Events die aus den Unterlagen des FMK der siebziger und teilweise achtziger Jahre zu entnehmen sind, wird ersichtlich wie die Kontrollpolitik der MSZMP im Bereich der Kunst funktionierte: ein ständiges Oszillieren zwischen den ideologisch korrekten Maßnahmen und den Sphären des in Maßen gehaltenen Experimentierens. Die Bedeutung des Films wurde wahrscheinlich von den Leitern des FMK ebenfalls anerkannt, führte dazu, dass am 21. März 1977 die Filmsektion des Klubs gegründet wurde.<sup>777</sup>

Der vorliegende partielle und äußerst dünne Rekonstruktionsversuch ist dadurch erschwert, dass die Programmhäfte nur über geplante Veranstaltungen Auskunft geben, aber über die Ereignisse, die tatsächlich stattgefundenen haben, nichts aussagen.<sup>778</sup> Dennoch ist das Programm ein guter Ausgangspunkt, die Intention der Leitung des FMK ferner deren künstlerischen Sektionen nachzuzeichnen: Diversität war ein zentrales Merkmal der Programmgestaltung. Wie am Filmangebot ablesbar, hat man das Bedürfnis nach sorglosem Vergnügen genauso berücksichtigt wie eine intellektuelle Auseinandersetzung mit zentralen ontologischen Fragen. Beiden Verlangen wurde im FMK ein Forum geschaffen.

#### Diskussion und Round Table Diskussion

Im Vergleich zu den Screenings hatten Diskussionen, Round Table Diskussionen einen eindeutigen Live- und beschränkt interaktiven Charakter. Sie bildeten einen *direkten Zugang zur Information*, weil die Vortragenden zum Greifen nahe waren, sie meist aktuelle, den engen Besucher\_innenkreis des FMK unmittelbar betreffende Probleme behandelt haben. Des Weiteren bot eine Diskussion die Möglichkeit sich selbst zum Wort zu melden.

In diesem Abschnitt des Kapitels werden eine Diskussion und eine Round Table Diskussion im Detail behandelt: ein Gespräch zwischen János Szirtes, János Vető und György Galántai aus dem Jahre 1983 sowie eine Diskussion zum Thema der Kunstkritik ebenfalls 1983.

Das Gespräch zwischen Szirtes, Vető und Galántai war eine *Interpretationskonversation* die die *Avanti-Performance* (27. Februar 1983, *Bercsényi Klub*) der ersten beiden thematisierte. Galántai moderierte die Unterhaltung und stellte Verständnisfragen, die den Anwesenden helfen sollte, Bedeutung in den skurrilen Abläufen der Handlung zu lokalisieren.<sup>779</sup> Die Teilnahme an diesem Gespräch setzte sowohl Vorwissen voraus (Besuch der Performance im *Bercsényi Klub*) als auch die Fähigkeit die verschachtelte Ausdrucksweise der Künstler dekodieren zu können. Die Unterhaltung war, obwohl sie vor einem Publikum stattgefunden hat, nach innen

---

<sup>776</sup> Vgl. Programmflyer des FMK vom Januar 1975. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>777</sup> Vgl. Programmflyer des FMK vom März 1977. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>778</sup> Auf einigen Programmflyern die aus dem Gáyor-Maurer Archiv stammen kann man einige Kennzeichen (wie markierte, durchgestrichene Zeichen bzw. Fragezeichen) festmachen, die eventuell darauf hinweisen, welche Veranstaltungen besucht wurden sowie welche möglicherweise ausgeblieben sind.

<sup>779</sup> Vgl. „Szirtes János, Vető János és Galántai Györhy beszélgetése az FMK-ban.“ *Artpool Letter*. Nr. 3. März 1983. <http://www.artpool.hu/Al/al03/Szirtes.html>. Letzter Zugriff: 4. Mai 2015

gerichtet, sie konnte höchstwahrscheinlich nur von einem geschlossenen Kreis der Eingeweihten entschlüsselt werden. Die Ereignisabfolge von *Avanti* war auf der Bühne des *Bercsényi* durch eine Happening-ähnliche Jagdsituation dominiert in der die kostümierten, halb-nackten Körper der Performer\_innen miteinander sowie mit verschiedenen Requisiten interagierten (schwarzer Hintergrund, weiße Kalksäcke die von einer Holzkonstruktion hingen), wobei die Klangkulisse von Tamtam-Tönen die Performance begleitete. Die Spontaneität der Akte war durch eine abwesende Partitur gesichert.

Neben Szirtes war die zentrale Figur der „Aufführung“ eine schwarz gekleidete, hochgewachsene Frau. Ein zentrales Motiv von *Avanti* war die Konfrontation des Mannes mit einer dominierenden Frauengestalt. Diese Konfliktsituation wurde im Laufe der Performance in körperlich-räumlichen Aktionen ausgehandelt. Galántai war daran interessiert, welche Bedeutung die in *Avanti* verwendeten Symbole für die Initiatoren (Szirtes und Vető) hatten und welche Meinung die Initiatoren darüber vertraten. Einige Elemente wurden von Szirtes und Vető als verbesserungsdürftig dargestellt. Sie kündigten eine Antwortperformance für April 1983 im *Fészek* Klub an.<sup>780</sup> Wichtig ist hier hervorzuheben, dass eine Diskussionsveranstaltung nicht nur dem Zweck diene, ein kunstinteressiertes Publikum mit Informationen zu versorgen, sondern darüber hinaus den Künstlern eine Möglichkeit zu bieten selbst zu Wort zu kommen, sich in einem halb-öffentlichen Raum untereinander auszutauschen.

Das zweite Beispiel, auf das hier kurz eingegangen wird, ist eine Round Table Diskussion über die Rolle und aktuelle Funktionen der Kunstkritik mit der Teilnahme von Attila Tasnádi, Gábor Pataki, András Székely, Péter Kovács, Gyula Rózsa, Èva Körner, József Vadas, Èva Forgács und Julianna P. Szűcs (Februar 1983).<sup>781</sup> Spannend sind dieses Format und das jeweilige Thema der Unterhaltung, weil eine heikle Erscheinung in einer *(selbst-)reflexiven Art* erfasst, untersucht wurde. Die reflexiv-kritischen Auseinandersetzungen waren von kontrollierenden Praxen des autoritären Regimes betroffen/verhindert, jedoch konnten sie im etwas lockeren Klima am Anfang der Achtziger problemlos durchgeführt werden. Die Diskussion wurde von Lajos Lóska moderiert. Der Gegenstand des Gesprächs war laut József Havasréti durch zahlreiche gegensätzliche, umstrittene Positionen charakterisiert. In der angespannten Atmosphäre der Diskussion konnte man sowohl der offiziellen Norm entsprechende als auch von ihr abweichende avantgardistische Bestrebungen unterstützende Meinungen klar wahrnehmen. Die Kunstkritik die aus der staatlichen Sphäre stammte wurde als nicht professionell, logisch oder konsequent dargestellt. Wie Havasréti darauf aufmerksam macht diene diese Veranstaltung dazu die Rolle der Kunstkritik in den Mittelpunkt der Diskursivierung zu stellen.<sup>782</sup> Wenn also die Rolle des/der Kunstkritiker\_in die Vermittlung zwischen dem Künstler, dem Kunstobjekt und dem Rezipienten darstellte, dann hatte diese Diskussion eine doppelte Bedeutung für die Anwesenden. Auf der einen Seite konnten sie einer direkten geistigen Auseinandersetzung mit verschiedenen intellektuellen Positionen folgen, auf der anderen Seite stand die Kommunikation, sowie die *Informationsübertragung*, über die Interpretation, Kontextualisierung eines

---

<sup>780</sup> Vgl. Ebda.

<sup>781</sup> Vgl. Havasréti. *Széteső dichotómiák*. S.65

<sup>782</sup> Vgl. Ebda.

Kunstwerkes zur Debatte. Beide Aspekte betrafen die wissensdurstigen Klubbesucher\_innen unmittelbar.

In ihrem Statement während der Round Table Diskussion plädierte Èva Körner für die Etablierung einer *autonomen Kunstkritik*, die nicht ideologisch-politisch belastet ist, vielmehr sich alleine auf die Untersuchung des jeweiligen Kunstgegenstandes bezieht. Diese neue Kritik überließe dann dem/der Leser\_in die Herausbildung einer eigenen unabhängigen Meinung.<sup>783</sup> Wie die Gedanken von Körner zeigen war zur Zeit des Gesprächs die Reife zum Greifen nahe, um geschlossene und verstellte Intellektuellenperspektiven zu hinterlassen und mit den Rezipienten in eine kommunikative Verbindung zu treten.

### Konzerts und Konzert-Performance

Das Konzert überschreitet die mobilisierende Kraft der verbalen Kommunikation. Die musikalische Szene war immanenter Bestandteil der Jugendkultur, expandierte zu einer Lebensform die sehr oft mit einem Underground-Sein gleichgesetzt wurde. Populäre sowie experimentelle Musik drifteten manchmal auseinander, manchmal zeigten sie gewisse Ähnlichkeiten. In dieser Sektion des Kapitels geht es um multimediale Konzertvarianten, die stark vom Mainstream abwichen, ihren ursprünglichen Ausgangspunkt u.a. in der progressiven Literatur hatten. Die Stimme bzw. der Ton sowie die körperliche Präsenz und Aktion *dominierten manchmal überlagerten die Dimension der Schriftlichkeit*. Wie József Havasréti in seinen Auseinandersetzungen gezeigt hat, wollten gewisse avantgardistischen Bestrebungen die *Mündlichkeit* in den Fokus ihrer künstlerischen Strategien stellen. Formate wie das Rockkonzert oder die Theateraufführung waren angemessen für die *Dekonstruktion* der offiziellen, tradierten Kommunikationsform.<sup>784</sup>

Die sog. *Fölöspéldány*-Gruppe [*Überflüssiges Exemplar*] war am Ende der siebziger sowie Anfang der achtziger Jahre aktiv, bestand aus einem Kreis von Literaten, bildenden Künstlern, Performance-Künstlern sowie Musikern. Im Zeitraum vom Frühling 1979 bis zum Frühling 1980 bestand eine enge Kooperation zwischen der Gruppe und der populär-provokativen Rockband *Beatrice*.<sup>785</sup> Als ein Resultat dieser Zusammenarbeit kam ein literarisches Konzert zustande, das im März 1979 im *FMK* stattgefunden hat.<sup>786</sup> *Beatrice* war durch den Inhalt ihrer musikalischen Performance darüber hinaus durch das subkulturelle Lifestyle, das sie vertritt, an der sozio-kulturellen Peripherie angesiedelt. Das durch *Beatrice* repräsentierte soziale Randgebiet interessierte die Avantgarde immer schon. Die Allianz zwischen der Band sowie der *Fölöspéldány*-Gruppe wurde durch Gemeinsamkeiten in der Formensprache, im Stil ebenfalls besiegelt. Diese Kombination von Inhalt und Form war Havasréti zufolge ein wesentlicher Magnetfaktor um viele verschiedene Publikumsschichten anzusprechen, zu inspirieren.<sup>787</sup>

Die Konzerte von *Fölöspéldány* in Kooperation mit *Beatrice* *aktivierten* mit ihren Konzertperformances nicht nur verschiedene Sinne, sondern schufen auch ein

---

<sup>783</sup> Vgl. S.66

<sup>784</sup> Vgl. Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.209

<sup>785</sup> Vgl. Ebda. S.212

<sup>786</sup> Vgl. Ebda. Meines Wissens existieren hierzu keine detaillierten Beschreibungen.

<sup>787</sup> Vgl. Ebda. S.231f.

gewisses *Bewusstsein*, eine *Sensibilität* für soziale Marginalien, die offiziell als Tabus galten sogar zum Teil kriminalisiert wurden.

### Aktion/Performance

Die Vielzahl der an die Geschichte des *FMK* gebundenen Performances sowie Aktionen kann hier nicht angeführt werden und wird wie bei den vorherigen Kategorien nur mit fragmentarischen Beispielen angeschnitten. Die Aktion/Performance ist an dieser Stelle als *creative, unabhängige, ungehemmte Körperkommunikation* thematisiert. Die körperliche Kommunikation enthielt ein Codesystem welches exklusiv war, ähnlich wie die Sprachlichkeit durch seine Flüchtigkeit, Abstraktheit oder Metaphorik sich der Kontrolle entzog. Magdolna Jákfalvi beschrieb, wie das Theaterschaffen von Péter Halász und Co. – die übrigens im Februar 1975 ebenfalls im Programm des *FMK* auftauchen<sup>788</sup> - die Umgehung der kanonischen Theaterkommunikation markierte, die Präsenz, Realitätsnähe der Handlung hervorhob.<sup>789</sup> Körperlichkeit ersetzte die verbale Kommunikation sowie die Informationsvermittlung.<sup>790</sup> In der Erfindung, im Praktizieren einer *realen, nicht verschleierte Kommunikation* lag wahrscheinlich die Verlockung von Aktionen und Performances.

Diese Verlockung war in den achtziger Jahren noch immer gegeben, als das *FMK* einer radikalen Body Art-Aktion der *Inconnu*-Gruppe Zuhause gab. In diesem Happening mit dem Einsatz von tierischen und nackten menschlichen Körpern wollten Péter Bokros und seine Mitstreiter sich an die Arbeiten von László Najmányi und Tibor Hajas anlehnen.<sup>791</sup> Der dezidierte Körpereinsatz in einem abstrahierten Kontext hatte in den Achtzigern wahrscheinlich eine noch einflussreichere, ungebundene Resonanz, wie zuvor.

Das Beispiel von Orsolya Drozdiks *A modell. I. Aktmodell* vom 4. bis zum 10. Februar 1977 im *FMK* demonstrierte die Herausforderung von tradierten, offiziellen Kommunikationssystemen:

Drozdik's performance *Nude Exhibition* engages a related conflict-ridden moment a woman artist encounters: how should she relate to the drawing of the female nude, a basic exercise in art education and practice? [...] In a room separated from visitors by a rope Drozdik was drawing a live nude model. In this scene the artist undertook both the roles of the viewer-creator and the viewed: the predominantly male audience was watching her draw a female nude. Since Drozdik clearly dissociated herself from the audience spatially, and seated her female model with her back to them, the event signaled an act of defiance towards the customary role distribution and posed a number of related questions [...] The theatricality of the whole arrangement [...] also commented on the performative nature of gender role fulfillment.<sup>792</sup>

In diesem Zitat beschrieb Beáta Hock die genderspezifische Problematik worauf Drozdiks Aktion anspielte. Dennoch finden wir hier (darüber hinaus in der

---

<sup>788</sup> Vgl. Koós. *Színházi történetek*. S.142

<sup>789</sup> Vgl. Jákfalvi, Magdolna. „A Halász Péter Archivum. Halász az emlékezet terében.” *Színészképzés Neovangárd Hagyomány*. Hg. Magdolna Jákfalvi. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, o.J. S. 11-23, hier S.18

<sup>790</sup> Vgl. Ebda. S.20

<sup>791</sup> Vgl. Péter Bokros zitiert nach Csizmadia. *A magyar demokratikus ellenzék*. S.363

<sup>792</sup> Hock. *Gendered Artistic Positions and Social Voices*. S.190

Organisation der „Ausstellung“ selbst) Verweise die offizielle Kommunikationsstrukturen durch performative Akte herausfordern. Auf der einen Seite wurde die gängige Ausstellungspraxis in Frage gestellt, weil nicht ein fertiges Kunstprodukt inszeniert wurde sondern der lebendige, körperbetonte *Prozess der Produktion* mit der gleichzeitigen Präsenz vom Künstler, der „Vorlage“ des Werkes und dem Kunstobjekts im Entstehen. Ein Ereignis dem man als Kunstrezipient normalerweise nicht beiwohnen kann. Auf der anderen Seite verwendete man einen organisatorischen Trick der Eröffnung in dem *A modell* an fünf verschiedenen Abenden von fünf verschiedenen Personen eröffnet wurde.<sup>793</sup> Einerseits bedeutete dieser Akt der mehrfach wiederholten Vernissage eine Aufhebung der Einmaligkeit von Eröffnungszeremonien, andererseits stellte er einen geschickten Weg dar, um den Zensurmechanismen zu entkommen. Sowohl im Zeichnen des Aktmodells als auch in den wiederholten Eröffnungsstatements war die *Ereignishaftigkeit* der Ausstellung betont, die wiederum die Existenz einer *Kommunikation außerhalb des Systems* artikulierte.

### Tagung

Ein letztes Format der Kommunikation, Informationsakkumulation, das im Zusammenhang mit dem *FMK* thematisiert werden soll, ist die Tagung. Für den Zweck dieser Sektion wurde die gut dokumentierte und umfangreiche Konferenz über die Kultur der siebziger Jahre ausgewählt. Um einen öffentlichen Skandal aus dem Weg zu gehen wurde die Realisierung der Tagung (10-12. April 1980) nicht boykottiert, obwohl einige Referent\_innen sich überreden ließen, nicht teilzunehmen.<sup>794</sup> Im Versuch, die kulturellen Facetten eines Jahrzehnts Revue passieren zu lassen, tauchten Fragen auf, die offiziell oft als marginal oder als Tabus abgetan wurden. Die verschiedenen, in erster Linie theoretischen, Annäherungen an die Kultur der Siebziger versuchten eine *Atmosphäre nachzuempfinden*, Konsequenzen, Prozesse zur Debatte zu stellen. Diese partikuläre Informationsvermittlung war in ihrer Attitüde äußerst reflexiv, kritisch und umfangreich.<sup>795</sup> Die Vortragende\_n sprachen u.a. folgende Themen an:

Ákos Szilágyi vertrat die Position, der zufolge die desillusionierte 68er Generation sich statt der Reform der Gesellschaft der Erneuerung der Privatsphäre zuwandte – darin sah er den Konservatismus jener disparaten sozialen Schicht begründet. Dieser Konservatismus, der Status Quo galt für die Ideologie des Marxismus der offiziell nie eine Weiterentwicklung erlebte.<sup>796</sup> In seinem Vortrag betonte Miklós Veress die Institutionalisierung von Kunst und Kultur. Dadurch schloss er sich der gesellschaftlichen Orientierungslosigkeit der jungen Kunst sowie Kultur an.<sup>797</sup> Csaba Könczöl richtete sein Hauptaugenmerk auf das isolierte, gespaltene Sein des

---

<sup>793</sup> Am 4. Februar 1977 wurde die Ausstellung von András Halász, am 5. von Zsigmond Károlyi, am 7. von Károly Kelemen, am 9. von Miklós Erdély und am 10. von László Beke eröffnet. Vgl. Programmflyer des *FMK* vom Februar 1977. Quelle: Artpool Art Research Center

<sup>794</sup> Vgl. Veres, András. „Vita a hetvenes évek kultúrájáról.” *A hetvenes évek kultúrája*. S. 7-9, hier S.8

<sup>795</sup> Vgl. auch K. Horváth, Zsolt. „A gyűlölet múzeuma.” S.123

<sup>796</sup> Vgl. Szilágyi, Ákos. „Két szék között, a pad alatt. Vázlat a hetvenes évek konzervatizmusáról.” *A hetvenes évek kultúrája*. S.16ff.

<sup>797</sup> Vgl. Veress, Miklós. Ebda. S. 45-48, hier S.47

Individuums aus psychologischen, philosophischen Blickwinkeln.<sup>798</sup> Anna Wessely problematisierte im Rahmen der Tagung die Termini von Gegenkultur und Subkultur<sup>799</sup>, welche als kulturelle Phänomene nicht aus den Siebzigern wegzudenken waren. Aus dieser schmalen Auswahl an Referaten wird ersichtlich wie vielschichtig die Interessen der Vortragenden waren, wie sie die Notwendigkeit erkannt haben auf zeitgenössische kulturelle, politische, soziale Erscheinungen in einem fachlichen Kommentar zu reagieren. Die Chance auf *Reaktion, Äußerung* war höchstwahrscheinlich eines der verlockendsten Beweggründe um an Konferenzen teilzunehmen zudem die Informiertheit eines Intellektuellen auf dem *neuesten Stand* zu halten.

### **Bercsényi Klub**

Die weitgehende Rekonstruktion der Aktivitäten im *Bercsényi Klub* (Klub im Studentenheim der *Technischen Universität Budapest*) wurde bereits mit vorbildlicher Präzision von Csilla Bényi durchgeführt. Deswegen wird hier im Gegensatz zum Fallbeispiel des *FMK* keine kategorisch strukturierte Analyse des Ortes der Kommunikation und Informationsakkumulation geschehen, sondern nur einige zentrale Momentaufnahmen aus der Historiographie des Klubs aneinander gereiht. Diese Vorgangsweise ist zweifach begründet: Einerseits ist die systematische Aufarbeitung der Geschichte des *Bercsényi* bereits vollzogen, andererseits ist diese rhizomatische Erschließungsmethode viel näher an der Diversität sowie Komplexität des Programms.

Künstlerische Ereignisse fanden im *Bercsényi* zwischen 1963 und 1987 statt.<sup>800</sup> Der Informierten-, Kommunikationskreis des Klubs wurde durch eine begleitend erscheinende, die Events dokumentierende Zeitschrift *Bercsényi 28-30* erweitert und auf aktuellem Stand gehalten. Die mediale Korrespondenz, Kohärenz zwischen den beiden „Informationsschleudern“ war beeindruckend. Die Resonanz von stattgefundenen Kunstereignissen geschah in den meisten Fällen ebenfalls durch das *Bercsényi 28-30* – entweder aus der Feder von Kunsthistoriker\_innen oder von Künstler\_innen. Die Zeitschrift diente als Publikationsorgan zugleich als Quelle für Primärmaterialien (sie beinhaltete etwa die erste Veröffentlichung von Tibor Hajas' Performancetexten). Wie *Bercsényi 28-30* erfüllten die mit Sorgfalt gestalteten Programmplakate (1976-1977) eine informationsverbreitende, –vertiefende Funktion mit der Hoffnung verbunden, dass bereits gedruckte Plakate einige Programmpunkte vor dem offiziellen Widerruf bewahren könnten.<sup>801</sup> Sowohl die Zeitschrift, als auch die Plakate trugen zur strategisch-informativen Ausweitung des physisch-festgelegten Raums sowie Einflussbereichs des *Bercsényi* bei.

Die Qualität, das Format der Veranstaltungen war denen des *FMK* äußerst ähnlich: Ausstellungen der historischen und zeitgenössischen, nationalen und internationalen Avantgarde, Architektur-, Mail Art-Ausstellungen, Konzerte (oft in Kombination mit Ausstellungseröffnungen), Happenings, Festivals der Avantgarde, Performances,

---

<sup>798</sup> Vgl. Könczöl, Csaba. „A nihil árnyékában.“ Ebda. S. 69-78, hier S.75

<sup>799</sup> Vgl. Wessely, Anna. Ebda. S. 192-196, hier S.195f.

<sup>800</sup> Vgl. Bényi, Csilla. „Művészeti események a Bercsényi Klubban 1963-1987.“ *Ars Hungarica*. Nr. 1. 2002. <http://www.artpool.hu/Bercsenyi/Klub.html> Letzter Zugriff: 12.05.2015

<sup>801</sup> Vgl. Bényi, Csilla. „A Bercsényi 28-30 című kiadvány repertórium.“ *Ars Hungarica*. Nr. 2. 2002. Sonderexemplar. S.387

Environments, Konferenzen, usf. Die experimentelle und nicht-offizielle Kunstszene konnte sich optimal in das *Bercsényi* einnisten – die Blütezeit von avantgardistischen Tendenzen lag zwischen 1978 und 1980. Interessant ist zu erwähnen, dass bei der intensiven Beschäftigung mit dem Klub Bényi aufgefallen ist, dass sich das *Bercsényi* zum Ort von künstlerischen Aktivitäten transformierte, welche von der offiziellen Doktrin radikal abwichen. Bényi vermutete im Hintergrund ein Abkommen oder ein Kompromiss zwischen der Klubleitung, dem Innenministerium wie anderen Parteiorganen.<sup>802</sup> Vermutungen wie diese weisen erneut darauf hin, dass nicht nur die Kunst der zweiten Öffentlichkeit „Überlebensstrategien“ entwickelte, sondern auch die obersten Gremien der Parteiführung *taktische* Entscheidungen trafen um einen eingeschränkten Raum des „freien Schaffens“ gewährleisten zu können.<sup>803</sup>

In diesem Spielraum entfaltete sich eine Reihe von Aktivitäten, die die Informiertheit sowie das kommunikative Potenzial der Teilnehmenden herausforderten. Das Experiment mit der tradierten visuellen, audiovisuellen und physischen Wahrnehmung wurde vielfach wiederholt, zum Gegenstand von performativen, (inter-)medialen Künsten gemacht.

Am 18. Mai 1980 fand *Virrasztás* [*Wachsein*] von Tibor Hajas im *Bercsényi* statt. Die Performance von Hajas erzielte mit minimalen Mitteln (Medien) eine höchstmögliche Wirkung indem er seinen Körper zum Aktionsgegenstand machte. Auf einer Bühne fast ohne Requisiten (nur mit einem jungen Hund, einer Glühlampe, einer Schnur, einer Quarzlampe und einem Stock) und mit zugebundenen Augen bewegte sich der Akteur, agierte auf einem Boden der mit Wasser bedeckt und (für eine Zeit) unter Strom gesetzt war. Der Körper von Hajas fiel im Laufe der Performance in einen ohnmächtigen Zustand – diese Lage der Impotenz wurde schließlich mit einer Schlafmittelinjektion durch seine beiden Gehilfen besiegelt. Die Gehilfen schleppten Hajas' leblosen Körper mehrmals über die Bühne wobei die aufgenommene Stimme von ihm aus den Lautsprechern erklang.<sup>804</sup>

In der Aktion spielte man mit den Gegensätzen von Licht/Dunkelheit, Natur/Kultur explizit zugleich symbolisch, der Fokus lag aber auf dem *Ausgeliefertsein* des Individuums. Lóránd Hegyi verband die Performances von Hajas mit einer „*existenziellen Einsamkeit*“<sup>805</sup>. Der von Hegyi ebenfalls erwähnte Subjektivismus<sup>806</sup> hat höchstwahrscheinlich eine *Brücke zum seelisch-physischen Zustand* mancher Rezipient\_innen aufbauen können – die Relevanz für das subjektive Wahrnehmen der eigenen Situation im Kontext des Kádárschen Regimes war nicht zu verkennen. Auf der Ebene der Kommunikation, der Informiertheit bedeutete Hajas' *Virrasztás* eine Konfrontation mit dem metaphysischen (labilen) Sein des Individuums. Diese Konfrontation sollte Denkprozesse im Rezipienten auslösen.

Wobei Hajas' Aktion die kleinste Entität des Sozialen, das Individuum, ansprach, erschloss das kommunikative Potenzial von Rock-, Pop- und Punk-Konzerten ein

---

<sup>802</sup> Vgl. Bényi. „Művészeti események a Bercsényi Klubban 1963-1987.“ *Ars Hungarica*.

<sup>803</sup> Vgl. u.a. Meetings der Forschungsgruppe *A hatvanas-hetvenes évek magyar művészetének komplex kutatási programja*. (Leitung: Edit Sasvári). März und Mai 2015.

<sup>804</sup> Vgl. Performance-Dokumentation mit Fotografien. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>805</sup> Hegyi, Lóránd. „Erdély-Hajas-Legendy-Pauer. Alternatív művészet és a művészet státusza.“ *Bercsényi 28-30. A 70-es évek*. Nr. 2. 1980. S. 9

<sup>806</sup> Vgl. Ebda.

weitaus breiteres Publikum. Konzerte des Underground hatten einen *gemeinschaftsbildenden* Charakter (Zugehörigkeitsgefühl). Das Informationsbindeglied zwischen der Band ferner der oft als Hooligans etikettierten Jugendlichen war die Sprache der Musik.<sup>807</sup> Die Geschichte bspw. der Bands *Illés* und *Metró* führte über ein Schlachtfeld von Verbotsszenarien, dennoch konnten sie für einige wenige Monate in halb-offiziellen Orten „ungestört“ spielen. Ein solcher Ort war das *Bercsényi*.<sup>808</sup> Die *mobilisierende Wirkung* von metaphorischen (oft aber explizit kritischen) Songtexten kann aus informations- und kommunikationstheoretischer Sicht nicht unterschätzt werden.

Eine ganz andere Form von künstlerischer Informationsvermittlung war der (vermutlich) „[...] erste markante Auftritt der Installationskunst [...]“<sup>809</sup> in Ungarn der *Szelep-sorozat [Ventil-Reihe]* (1989) die schon fast in die Nachgeschichte des *Bercsényi* reichte. János Szoboszlai reiht die vertretenen Künstler der Schau in eine Generation<sup>810</sup>, die zwar eine klassische Malerausbildung hatten, sich jedoch in die Richtung von Installation, Film, Video, Musik, Popkultur und digitale Medien wendeten.<sup>811</sup> Installationskunst schuf eine andere, immersivere Wahrnehmung als die klassische Ausstellungssituation mit Gemälden. Installative Kunst – und dies war höchstwahrscheinlich der Fall beim *Szelep-sorozat* im *Bercsényi* – bildete ein direkteres, umfangreiches Raumbewusstsein, forderte von den Betrachter\_innen eine andere kommunikative (sogar interaktive) Stellung dem Kunstobjekt gegenüber. Das *Bercsényi* war scheinbar in der Periode nach 1987 ein Ort, an dem das künstlerische Experiment willkommen geheißen wurde.

Ein Jahrzehnt früher (im Jahre 1979) hat das *Magyar Avantgard Művészet Múzeuma [Museum der Ungarischen Avantgardekunst]* Projekt von András Bán nicht nur die Idee der konventionellen Ausstellung in Frage gestellt, sondern auch das Konzept des Museums. Im Zentrum der Aktivität des Museums stand ein *entmaterialisiertes* Konzept, welches gegen die physische Aufbewahrung von Kunstgegenständen gerichtet war. Dieses Museumsprojekt „[...] hinterfragt seine Daseinsberechtigung, seine Kategorien und Traditionen; das Ziel seiner Aktivität ist demnach dass man den Gegenstand am Namen nennt, und dass es Ihr Bewusstsein deformiert.“<sup>812</sup>

Im Call von Bán wurden Künstler\_innen angesprochen, um die Dokumentation von ihren bereits fertiggestellten oder erst geplanten Werken, sei es eine Handlung, ein Gegenstand oder ein Gedanke, ihm über ein vorgefertigtes Formular zu übermitteln. Die Ergebnisse dieser Dokumentationsansammlung wurden am 13. Februar 1979

---

<sup>807</sup> Vgl. János Kenedi zitiert nach Csizmadia. *A magyar demokratikus ellenség*. S.196

<sup>808</sup> Vgl. Ebda.

<sup>809</sup> Szoboszlai. „Selbstporträt einer Generation.“ *Die zweite Öffentlichkeit*. S.297.

<sup>810</sup> Diese Wende wurde höchstwahrscheinlich um 1989 und zum Zeitpunkt wo die offizielle sowie globale Erfolgsgeschichte der Installationskunst schon gegeben war, viel sichtbarer. Anhand meiner eigenen Recherchen vermute ich aber, dass eine installative Kunst oder eine Kunst mit installativen bzw. intermediären Ansätzen, Tendenzen in Ungarn bereits in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre existiert hat. Die meisten Künstler\_innen fanden sich nicht mit gegebenen Ausdrucksmitteln ab und suchten fortwährend nach weitreichenden Optionen.

<sup>811</sup> Vgl. Szoboszlai, János. „Megjegyzések a mai magyar művészetről.“ C3. <http://www.c3.hu/~eufuzetek/konyvespolc/8-v-szoboszlai.html>. Letzter Zugriff: 16. Mai 2015.

<sup>812</sup> Bán, András. *Magyar Avantgard Művészet Múzeuma*. <http://www.artpool.hu/lehetetlen/realiall/mamuzeum/ban.html>. Letzter Zugriff: 16. Mai 2015.

schließlich im *Bercsényi* in einer kleinen Vitrine dem Publikum zugänglich gemacht.<sup>813</sup> Die konzeptuell angesetzte Initiative von Bán widersetzte sich einem traditionellen Verständnis des Museums als *eindeutiger* und *eindimensionaler Kommunikationsort* zwischen der Institution (Kurator\_innen, Künstler\_innen) und den Zuschauer\_innen. Das *Magyar Avantgard Művészet Múzeuma* wurde als kollaboratives Projekt angesetzt, *abstrahierte* gleichzeitig Organisations- und Rezeptionsnormen im Museum.

Wie das Beispiel des *Magyar Avantgard Művészet Múzeuma* treffend gezeigt hat, war das Programm des *Bercsényi* häufig gegen Konventionen gerichtet und hatte den Anspruch *aktuell, ästhetisch-rebellierend* (manchmal vielleicht provozierend) zu sein. Wahrscheinlich war der Besuch des Klubs mit einer ganz spezifischen Erwartungshaltung verbunden: Das *Bercsényi* war nicht nur ein Ort der Informationsanhäufung, sondern auch ein Raum wo *Information hervorgebracht, verhandelt* wurde. Basierend auf Bedürfnissen der Klubleitung, der Künstler\_innen, der regelmäßigen Besucher\_innen wurden emblematische Ereignisse im ästhetischen Bewusstsein der zeitgenössischen Kunst, Kultur mit Veranstaltungen markiert.

Ein solches Ereignis war das „Ende der Avantgarde“. Nicht nur Àkos Birkás erkannte eine Krise der Neo-Avantgarde (1982)<sup>814</sup>, im *Bercsényi* reagierte man ebenfalls mit einem klaren Statement auf diesen Zustand: mit einer Ausstellung im Jahre 1983 die den Titel *Az avantgarde meghal [Die Avantgarde stirbt]* trug.<sup>815</sup> Die Ausstellung beinhaltete Künstlerpositionen die mit relativ „frisch“ entstandenen Werken auf das Statement über das Sterben der Avantgarde reagierten. Die Ausstellung war eine Artikulationsmöglichkeit für die teilnehmenden Künstler\_innen, darüber hinaus war sie ein *Forum für die Meinungsbildung* der Rezipient\_innen die sich inmitten eines sozio-politischen, ästhetisch-kulturellen Umbruchs befanden.

Das *Bercsényi* diente nur für eine gewisse Zeit als Informationsakkumulationsstätte der künstlerischen Parallelkultur zugleich der Nachkriegsavantgarde: Die Öffnung in der, das „Eindringen“ in die Sphäre der ersten Öffentlichkeit (ab ca. Mitte der achtziger Jahre) sowie die Ankündigung des Endes der Avantgarde<sup>816</sup> transformierten den Status des Klubs, machten ihn als Experimentierfeld von (neo-)avantgardistischen Tendenzen überflüssig.<sup>817</sup>

An den Beispielen des *FMK* bzw. des *Bercsényi* ist klar geworden, welche Medien und Programmformate sie aufnahm, überwachte, welche triviale Kommunikationsstrukturen und Informationsvermittlungswege die Aktivitäten in den Klubs herausforderten. Als Räume der zweiten Öffentlichkeit wurden in diesen halb-offiziellen Locations Informationen gesammelt, präsentiert, verhandelt, diskutiert und weitergetragen. Als Stätten der Informationsakkumulation, –produktion stillten das *FMK* und der *Bercsényi* den Wissensdurst von Generationen der Avantgarde die oft nur alternative Kanäle der Informationsanhäufung nutzen konnten. Die Medien der

---

<sup>813</sup> Vgl. Ebda. sowie [www.artpool.hu/Ban/index.html](http://www.artpool.hu/Ban/index.html). Letzter Zugriff: 16. Mai 2015.

<sup>814</sup> Siehe auch Kapitel „Zum Begriff der Neo-Avantgarde“. S.92

<sup>815</sup> Vgl. <http://www.artpool.hu/kontextus/eset/e831206.html> und [http://www.artpool.hu/Bercsenyi/Klub\\_831206.html](http://www.artpool.hu/Bercsenyi/Klub_831206.html). Letzter Zugriff: 16. Mai 2015.

<sup>816</sup> Siehe auch im Kapitel „Zum Begriff der Neo-Avantgarde“. S.92

<sup>817</sup> Bényi. „Művészeti események a Bercsényi Klubban 1963-1987.“ *Ars Hungarica*.

Übertragung variierten stark auf einer breiten Skala des „*in-between*“ von *experimenteller Attitüde und staatlicher Kontrolle*. Offizielle, konventionelle Formen der Kommunikation (wie bspw. Schriftlichkeit) wurden dekonstruiert, indem Interaktivität, Körperlichkeit, Direktheit, (Selbst-)Reflexion, ausgedehnte Sinneserfahrungen, Prozesshaftigkeit, Sensibilisierung, Bewusstheit darüber hinaus Multimedialität auftraten, schlussendlich eine strategische Verwendung fanden. Im eingeschränkten Rahmen der Klubs war die (meist kollektive) Möglichkeit gegeben, um auf ästhetische, die Kunst betreffende Gegebenheiten zu reagieren, die eigene Meinung zu artikulieren. Im Falle des/der Künstlers/in war diese Meinung nicht nur in verbalen, leicht nachvollziehbaren Statements zu kommunizieren: sie war, mit den Worten von Attila Csányi, im Kunstwerk zugleich in der Underground-Lebensweise selber enthalten.<sup>818</sup>

---

<sup>818</sup> Vgl. K. Horváth. „A gyűlölet múzeuma.“ S.125

## VI.5.2. Die Wohnung – Ort für Kultur, Wissen und Diskussion: die *Wohnung von Pál Petrigalla und der Zuglói Kör*

„Für mich sind meine Wohnung und die gesamte Umwelt das Atelier“<sup>819</sup> – meinte einst Július Koller als er sein Schaffensspektrum erklärte. Dieses Spektrum hat seinen Ursprung im kleinsten, intimsten Lebensraum des Menschen und weitet sich in Kollers Fall auf das direkte sozio-kulturelle Umfeld des Künstlers aus. Weil Koller seine Kunst zum Lebensprojekt machte<sup>820</sup> ist nach diesen Prinzipien die private Sphäre von seinem Oeuvre nicht zu trennen. Milan Knížak plädierte ebenfalls für das Zusammenfließen von Leben und Kunst: „Nicht die Künstler, sondern die Kunst sollte in der Anonymität bleiben, damit der Mensch, der Kunst auf dieselbe Weise wie den anderen Aktivitäten seines Lebens begegnet.“<sup>821</sup>

Die Popularität der Wohnung als alternativer Produktions-, Diskussionsort der experimentellen Kunst war in den meisten Fällen keine freiwillige Entscheidung der jeweiligen Künstler\_innen im spätsozialistischen Ostmitteleuropa. Dadurch, dass gewisse Aktivitäten aus der sichtbaren, ersten Öffentlichkeit verdrängt worden sind, wurden private Räumlichkeiten im Künstler- und Intellektuellenmilieu *umfunktioniert*. Private Räume – wohin die Überwachungspraxen der Staatsicherheit nur scheinbar nicht reichten – verloren einen bedeutenden Teil ihrer Intimität und erfüllten Funktionen die in der (ersten) Öffentlichkeit ihren Platz hätten haben sollen. Da man dieses Forum, die der ersten Öffentlichkeit, nur in taktischen Ausnahmefällen (wenn überhaupt) einer progressiven Kunstszene überließ, wurde die Wohnung zum frei gestaltbaren Kommunikationsort. Luiza Nader interpretiert bspw. die Aktivitäten der Wohnungsgalerie *Akumulatory 2* wie folgt: „Ein Kernpunkt [...] ist die Problematik des privaten und des öffentlichen Raums und eine Erweiterung der Grenzen des Raums, innerhalb dessen der Künstler ein Recht auf ‚private‘ Ansichten hat. [...] wurde sie zu einem Raum in dem die Privatsphäre eine Etappe auf dem Weg zu einem unverfälschten öffentlichen Diskurs darstellte.“<sup>822</sup>

Die physische, intellektuelle und ästhetische Begegnungsstätte des Apartments war ein Anziehungspunkt in zahlreichen Regionen des ehemaligen Ostblocks. Das Vorbild für die Entwicklung eines alternativen Galerienetzwerks in der DDR war die 1974 von Jürgen Schweinebraden gegründete Wohnungsgalerie *EP Galerie Jürgen Schweinebraden*. Die Galerie existierte bis 1980 und zeigte Kunstwerke sowohl des „westlichen“ als auch des „östlichen“ Europas. Differenziertheit, eine globale Attitüde waren zentrale Ausstellungsprinzipien.<sup>823</sup> Relativ spät in der Geschichte des sozialistischen Ungarns (1986) entstand dortzulande ebenfalls eines der ersten Privatgalerien die sog. *Artéria Galéria* [Arterie Galerie] in einer Wohnung nah an Budapest.<sup>824</sup>

---

<sup>819</sup> Július Koller zitiert nach Bátorova. *Aktionskunst in der Slowakei in den 1960er Jahren*. S.80

<sup>820</sup> Vgl. Ebda. S.81

<sup>821</sup> Knížak, Milan. „Die A-Gemeinschaft 1963-1971/A-Community 1963-1971.“ *Fluxus East*. S. 77-94, hier S.91

<sup>822</sup> Nader. „Heterotopien.“ Ebda. S.114ff.

<sup>823</sup> Vgl. Piotrowski. *In the Shadows of Yalta*. S.245

<sup>824</sup> Vgl. „Emlékest, október 23, 19 óra.“ *A Hírmondó*. Jahrgang 4. Nr. 5. Oktober-November o.J. S. 55

In Moskau fand man eine „Wohnungskultur“ die nicht mit der typischen Privatsphäre gleichzusetzen war: „In the seventies and eighties, a significant culture of actions and rituals developed in private apartments in Moscow [...] The Collective Action Group with its charismatic leader Andrei Monastyrsky performed the biggest number of events for closed circles of people in the seventies.“<sup>825</sup> Die performativen Künste und die sozio-kulturelle Stellung der Wohnung in der Region hatten ganz spezifische Verknüpfungspunkte. Das Apartment war ein Ort der Zusammenkunft, des kreativen Zusammenfindens: Das tschechoslowakische Künstlerkollektiv *Aktualní umění* (um 1963/1964 gegründet von Milan Knížak) formierte sich ebenfalls in einer Prager Wohnung.<sup>826</sup>

Die gängige Fachliteratur betrachtet die „Wohnungskultur“ der zweiten Öffentlichkeit als eine von den Künstlern sowie Intellektuellen nicht frei gewählte Option, sie ist vorwiegend als eine *Zwangslösung*<sup>827</sup> oder als illegal dargestellt<sup>828</sup>. Die wiederkehrende Aussage darüber, dass die repressive Grundsituation sowie – Stimmung die alternativen Kulturproduzenten dazu verleitete, die Privatsphäre neu zu denken, ist sicherlich ebenfalls zutreffend, dennoch sollte man *kreative, schöpferische* manchmal sogar *provozierende* Faktoren nicht aus dem Blick verlieren. Es ist gut möglich, dass die Akteure der Parallelkultur im Produktionsort der Wohnung eine *ästhetische Herausforderung* wahrgenommen haben. Die ungezwungene, lockere Atmosphäre von Wissensaustausch, Diskussion in den Apartments ist als wesentliches *Produktionselement* (sowie Resultat) nicht zu unterschätzen.

Über die Diversität zugleich relativ hohe Anzahl von „Kulturwohnungen“ im Ungarn, oder besser gesagt im Budapest, der sechziger und siebziger Jahre gab Ádám Tábor einen umfassenden Überblick. Tábor verwendete für diese kulturelle Art von Wohnungsbelagerung den aussagekräftigen Terminus der „geistigen Werkstatt“<sup>829</sup>. In der Wohnung von Sándor Weöres und Amy Károly (Törökvész Straße) traf man sich eher einzeln, nicht in Gruppen. Jenes Heim fungierte als ein Knotenpunkt für das Herstellen von neuen persönlichen Kontakten. Es gab einen Freundeskreis („EMKE“-Kreis) der sich für philosophische, geschichtliche Fragestellungen interessierte. Diese Personen versammelten sich zwischen 1965 und 1974 regelmäßig im Apartment von Ágnes Horváth und Judit Horváth.<sup>830</sup> Die Künstler Albert Kováts ferner Péter Donáth wiederum stellten ihre Wohnungen für den Kreis um die Kunsthistorikerin Katalin S. Nagy zur Verfügung. Dieser geistigen Werkstatt gelang es, aus der begrenzten Öffentlichkeit der Privatwohnung in eine breitere herauszutreten: Im April 1969 organisierten sie eine intermedial-experimentell angelegte Ausstellung mit Gemälden, vorgetragenen Gedichten und einer elektronischen Soundinstallation.<sup>831</sup> Nicht nur dieses Vorhaben erlangte eine größere Publizität: das Konzept für die „[...]

---

<sup>825</sup> Badovinac. „Body and the East.“ *Body and the East*. S.14

<sup>826</sup> Vgl. Stiles, Kristine. „INSIDE/OUTSIDE: „Balancing Between A Dusthole And Eternity“.“ *Body and the East*. S. 19-30, hier S.22 und Stegmann. „Fluxus East/Fluxus East.“ *Fluxus East*. S. 5-52, hier S.27

<sup>827</sup> Vgl. Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.136

<sup>828</sup> Vgl. Haraszi. *A cenzúra esztétikája*. S.39

<sup>829</sup> Vgl. Tábor. *A váratlan kultúra*. S.23

<sup>830</sup> Vgl. Ebda. S.23

<sup>831</sup> Vgl. Ebda. S.24; Genannt wird noch die Wohnung von Ferenc Kőszeg und das Atelier des Avantgarde-Malers Péter Donáth. Vgl. Ebda. S.79

post-moderne-new wave Rabinex-Ausstellungsaktivität [...]“ entstand „[...] in der Wohnung der Kunsthistorikerin Zsuzsa Simon in der Budakeszi Straße [...]“<sup>832</sup> um 1982, bestand unter dem Namen *Rabinex Stúdió* bis 1983.

Literarisch-kritische Diskussionsthemen wurden ebenfalls in diesen Kulturwohnungen angerissen. Tábor erinnerte sich an die Gründung der ersten solchen Werkstätte (1970-1971) unter der Teilnahme von István Bálint, Árpád Ajtony, Géza Bereményi sowie vier weiteren Schriftstellern in der legendären Vajda-Jakovits-Bálint-Wohnung in der Budapester Rottenbiller Straße.<sup>833</sup> Diese geistigen Werkstätten waren darauf ausgerichtet Informationslücken zu füllen, die Weichen für neue Denkweisen zu legen und nicht erschöpfte künstlerische, intellektuelle Potentiale zu mobilisieren. Obwohl die Struktur, der einstige Inhalt von den Sitzungen äußerst schwer zu rekonstruieren ist<sup>834</sup>, sind diese Phänomene eindeutig ein Beleg für die soziale, künstlerische, vor allem öffentliche Diversität in den vielen verschiedenen Perioden des sozialistischen Ungarns.

Eine weitere „Unterkategorie“ der Wohnungskultur ist weitgehend an die Tätigkeit der Demokratischen Opposition gebunden. Diese politisierte Realität der alternativen Öffentlichkeit wird hier nur in groben Charakterzügen und mit wenigen Beispielen dargestellt. In diesem Zusammenhang wurde das Apartment vor allem als *Diskussions-, Weiterbildungs- und Erinnerungsort* genutzt. Auf traumatische, tabuisierte Ereignisse, wie etwa der tragische Ausklang der Revolution 1956, erinnerte man sich üblicherweise in kleinen Kollektiven, in der ungestörten Ruhe der Privatwohnung.<sup>835</sup> Weiterbildung und Diskussion im Apartment waren in der sog. „fliegenden Universität“ groß geschrieben – im Pilotprojekt der Demokratischen Opposition unterrichteten Persönlichkeiten wie András Hegedűs auf regelmäßiger Basis.<sup>836</sup>

Ein äußerst seltener Fall des Wohnungseinsatzes hat sich zum Anlass des Europäischen Kulturellen Forums vom *International Helsinki Federation for Human Rights* 1985 ereignet. Da die ungarische Regierung den ursprünglichen Tagungsort der Tagung (das Duna Intercontinental in Budapest) boykottiert hat, mussten die Organisatoren die Veranstaltung in die Wohnungen von István Eörsi und András Jeles verlegen. Dieses Ereignis, wie der Ortswechsel waren deshalb so besonders, weil international bekannte Persönlichkeiten mit den Intellektuellen der Parallelkultur in einer räumlichen Sphäre der zweiten Öffentlichkeit zusammentrafen und über globale Fragestellungen diskutierten. Mit der Teilnahme von u.a. Susan Sontag, Hans Magnus Enzensberger, Danilo Kis, Miklós Haraszti, György Konrád stand das Forum gänzlich im Zeichen der schriftstellerischen Arbeit, der Zensur, sowie der Beziehung zwischen Literatur und Gesellschaft.<sup>837</sup> Der scheinbare Paradox, in einem autoritären Regime von Zensur und Selbstzensur, von der Einheit Europas ferner von Minderheitsfragen<sup>838</sup>

---

<sup>832</sup> Vgl. Beke. „Dulden, verbieten, unterstützen.“ *Die zweite Öffentlichkeit*. S.219

<sup>833</sup> Vgl. Ádám Tábor zitiert nach Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.250

<sup>834</sup> Wie auch die Arbeit von Lóránt Bódi zeigt, sind hierfür oral history Interviews bzw. vorhandene Berichte der Staatssicherheit wichtige Informations- sowie Rekonstruktionsquellen.

<sup>835</sup> Vgl. szeg. „A forradalom hangja.“ *Beszéltő*. Nr. 8. 8. Oktober 1983. S. 57

<sup>836</sup> Vgl. András Hegedűs zitiert nach Krasznai, Éva. „Egy óra Hegedűs Andrással. A dogmák és a mítoszok ellen.“ *Két Hét Politika*. o.J. S. 2

<sup>837</sup> Vgl. „Az alternatív fórum.“ *A Hírmondó*. Jahrgang 4. Nr. 5. Oktober-November. S. 1-5, hier S.1f.

<sup>838</sup> Vgl. Ebda. S.3f.

vor einem internationalen Publikum gesprochen haben zu können, ist höchstwahrscheinlich mit dem langsam kollabierenden politischen System zu erklären. Im Hintergrund dessen, dass das Forum schlussendlich realisiert werden konnte, stand nicht nur die zunehmende Instabilität der sozio-kulturellen Ordnung, sondern auch das enorme Risiko die Reputation vom sozialistischen Ungarn zu destruieren.<sup>839</sup>

Die einleitenden Beispiele haben gezeigt, wie unter den gegebenen historischen Umständen einer kontrollbesessenen Gesellschaft (halb-)autonome Kommunikation im Wohnungsraum entstehen, funktionieren konnte. Im vorliegenden Kapitel werden zwei alternative „Kulturwohnungen“ untersucht in der Kommunikation durch Diskussion und Wissenserwerb erzeugt, aufrechterhalten wurde. Der Salon von Pál Petrigalla und der *Zuglói Kör* waren frühe Beispiele die die Vielfalt der Öffentlichkeitsbereiche der Kádár-Ära veranschaulichen. In diesen Begegnungsräumen wurde Wissen durch intensive Diskussion hergestellt – der Zusammenprall von Informationsfragmenten in der zweiten Öffentlichkeit mündete in anderen, von der (ideologischen) Norm abweichenden Kulturprodukten. Bei diesen beiden Fallstudien, besonders beim Salon von Petrigalla, wird wiederholt klar, dass die zweite Öffentlichkeit keine sterile und homogene Kategorie war. Die Anwesenheit sowie Interaktion von Geheimagenten der Staatssicherheit zeigt, dass festgelegte Dichotomien, wie politisch/unpolitisch sowie legal/illegal, keine hilfreichen zudem weiterführenden Denkmodelle sind um die Relationen zwischen Öffentlichkeiten, Räumen und Intermedialität zu verstehen. Die Wohnung von Petrigalla darüber hinaus der *Zuglói Kör* waren auf der einen Seite Anfänge auf der anderen Seite Sackgassen von diskussionsbasierten Schaffensprozessen.

### ***Der Salon von Pál Petrigalla***

Es ist ein kleines Rätsel der ungarischen Sozial- und Kulturgeschichte, wie eine isolierte Insel der „freien“ Wissensaneignung und Diskussion, der Budapester Salon von Pál Petrigalla, unter den Umständen einer autoritären Staatsordnung existieren konnte. Die Wohnung in der Vécsey Straße war ein populärer Begegnungsraum, „kulturelles Zentrum“<sup>840</sup> mit Musik- und Literaturabenden sowie mit Ausstellungen<sup>841</sup>, Kunstdiskussionen, Lesungen.<sup>842</sup> Es gab Vorträge, die die neuesten Musikrichtungen vorgestellt, diese zudem mit Audiobeispielen illustriert haben. Gebunden an diese Vorträge fanden Samstags ab 1961 regelmäßige Lesungen statt, die den Titel *Musica et Literatura Nova* trugen. „Károly Tamkó Sirató, der Maler und Dichter Sándor Juhász, der Dichter László Balla, Imre Puskás, der Komponist und Dichter Géza Büky sowie [Rudolf] Ungváry haben ihre Werke vorgelesen, die Gruppe von jungen Aktionist\_innen um Dr. László Végh – der sich sowohl in Theorie als auch in Praxis mit

---

<sup>839</sup> Am Symposium waren auch drei Fernsehunternehmen sowie zahlreiche Radiostationen (BBC, Voice of America, Deutschlandfunk, usf.) bzw. Mitarbeiter\_innen der westlichen Presse anwesend und fertigten Berichte, Interviews und Reports an. Vgl. Ebda. S.5

<sup>840</sup> Néray. „A magyar neoavantgárd nagy évtizede: 1968-1979.“ *Nézőpontok/Pozíciók*. S.282

<sup>841</sup> Vgl. Sasvári. „A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere.“ *Törvénytelen avantgárd*. S.18 sowie Forgács. „Kultur im Niemandsland.“ *Die zweite Öffentlichkeit*. S.45

<sup>842</sup> Vgl. Tábor. *A váratlan kultúra*. S.22

elektronischer Musik beschäftigt hat – trat auf bzw. haben Jenő Balaskó und [...] Katalin Ladik sogar zweimal einen gemeinsamen Abend gehalten.“<sup>843</sup>

Wie diesem Ausschnitt aus der Geschichte des Salons zu entnehmen ist waren neben klassischen Formen der Kommunikation performative, intermediale, sogar experimentelle Veranstaltung teil des vielfältigen Programms. Dadurch, dass jegliche offiziellen, festgelegten Formalien aufgelöst wurden, verschwanden Hemmungen sowohl in der künstlerischen Produktion als auch in deren Produktionsweisen. In der Kontrollgesellschaft des relativ jungen Kádár-Regimes die auf die Desillusionierung von 1956 folgte, hatten Inseln der zweiten Öffentlichkeit mit einer scheinbar autonomen Kommunikationsmöglichkeit einen besonderen Wert. Havasréti verwendete für das Petrigalla-Phänomen den Terminus „Lebensformgemeinschaft“<sup>844</sup>, wahrscheinlich weil hier der intime Lebensraum für ein gewöhnlich nicht dorthin gehörendes Kollektiv geöffnet wurde, sich kulturelle Bedürfnisse mit privaten Interessen, Zuständen vermischt haben.

Wie in den Erinnerungen von einstigen Gästen beschrieben, konnte man in den Personenkonstellationen sowie zwischen den einzelnen Veranstaltungen *keine Logik* erkennen.<sup>845</sup> Das Programm wie der Interessenkreis waren nicht festgelegt, so dass ein sehr *bedeutender und gespenstischer Kontrast* zu den Vorgaben einer sozialistischen Kulturpolitik herrschte. Das Fehlen von Kausalzusammenhängen bildete den Reiz, in der Programmgestaltung des Salons aktiv mitzuwirken, eine „ungeordnete“ jedoch spannende Diskussionsgemeinschaft ins Leben zu rufen, am Leben zu erhalten. Das, was zustande kam, war mit den Worten von Gábor Attalai „[...] viel besser als eine Kulturveranstaltung in irgendeiner offiziellen Staatsinstitution [...]“<sup>846</sup>.

Doch der Salon von Petrigalla war ein Raum des „in-between“ – ein Raum der den *Korridor* zwischen erster und zweiter Öffentlichkeit markierte.<sup>847</sup> Repräsentanten von staatlichen Organen richteten immer ein Auge auf die Ereignisse die sich in der kosmopolitischen Wohnung abspielten. Diese Tatsache könnte die Behauptung untermauern, dass in gewissen Fällen „[i]n den östlichen Erziehungsdiktaturen [...] das Private politisch [...]“<sup>848</sup> war darüber hinaus *politisiert* wurde. In diesem Sammelbecken von autonomer, freier, manchmal subversiver Diskussion, Wissenserwerb kanalisiert sich die Energien von verschiedenen Avantgarde-Generationen. Wichtig war sicherlich, dass Personen, Ideen, Werke den Rand des Beckens nicht überliefen. Dies bedeutete, dass Diskussion, Wissenserwerb oft nur in einem geschlossenen Kreis zugleich nur so lange geduldet wurden, bis daraus *kein grenzüberschreitender Diskurs* entstanden war.

---

<sup>843</sup> Ebd.

<sup>844</sup> Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.97

<sup>845</sup> Vgl. Gábor Attalai zitiert nach Fehér. „Nem hiszek a túl direkt dolgokban...“. *Ars Hungarica*. S.114

<sup>846</sup> Vgl. Ebd.

<sup>847</sup> Vgl. Ebd.

<sup>848</sup> Eigentlich werden in diesem Ausschnitt von Michael Eschs Essay die Umstände zwischen den westlichen und östlichen musikalischen Subkultur miteinander verglichen, er zeigt aber mit seinen zusammenfassenden Statements auf globale Zusammenhänge. Vgl. Esch, Michael. „Transfers, Netzwerke und produktive Missverständnisse: *Plastic People, Velvet Underground* und das Verhältnis zwischen westlicher und östlicher Dissidenz 1965-1978. *comparativ*. S. 39-57, hier S.57

Die Geschichte des Salons in der Vécsey Straße 3 begann in der Atmosphäre des nachrevolutionären Ungarns um 1956, endete Anfang der siebziger Jahre.<sup>849</sup> Die fragmentarische, in Erinnerungen sowie in Berichten des Geheimdienstes aufbewahrte Story von Petrigallas kollektivem Raum wurde vom Soziologen Lóránt Bódi im Jahre 2011 teilweise aufgearbeitet darüber hinaus im zweiteiligen Dokumentarfilm *Törvénytelen muskátli. Képek a hatvanas évekből*. [*Gesetzeslose Geranie. Bilder aus den sechziger Jahren*, 1995] von András Kisfaludy basierend auf oral history-Quellen thematisiert. Im Unterkapitel soll vor allem auf diesen Ressourcen beruhend weiterhin die kommunikative Situation an diesem Beispiel der zweiten Öffentlichkeit untersucht werden.

Das Klientel des Salons war facettenreich: Es bestand u.a. aus mehreren Generationen von Intellektuellen, Schriftstellern, bildenden Künstlern sowie aus Musikern.<sup>850</sup> Bódi hebt in seiner Analyse hervor, dass der wirklich *dominante Kommunikationskanal* ein *oral*er war, die mit einer *visuellen* manchmal *inter-/multimedialen Wahrnehmung* (bei Ausstellungen, Lesungen), mit wenigen *schriftlichen Informationsträgern* (Einladungen, mit Schreibmaschinen angefertigte Programme) ergänzt wurde.<sup>851</sup> Obwohl der Eigentümer der Wohnung der mysteriöse Pál Petrigalla war, versuchte er nicht bestimmend aufzutreten, begrüßte seine Gäste mit Offenheit.<sup>852</sup>

Petrigalla galt genauso wie sein Salon als Mediator *zwischen* den offiziellen und nicht-offiziellen Öffentlichkeiten. Zudem könnte man ihn *außerhalb* jeglicher Öffentlichkeit des nach-stalinistischen Ungarns positionieren. Das erste Charakteristikum spielt darauf ab, dass er bspw. seine eigene Musiksammlung regelmäßig an das Ungarische Radio ausgeliehen hat, von der Staatssicherheit bereits vor, zudem natürlich nach der Revolution von 1956 beobachtet wurde.<sup>853</sup>

Zum zweiten Charaktermerkmal ist zu sagen, dass Petrigalla mit seiner Persönlichkeit, seinen unkonventionellen, von den Normen der sozialistischen Gesellschaft abweichenden Aktivitäten die erste Öffentlichkeit sabotiert oft sogar offen destruiert hat. Personen aus der Sphäre der zweiten Öffentlichkeit waren über seine tatsächliche Zugehörigkeit zu den Herrschaftssystemen nicht im Klaren.<sup>854</sup> Wegen seiner unbestimmbaren Position – die über vereinfachte Dichotomien der üblichen kommunistischen Machtkonstellationen hinausging – konnte er sich mimisch-gestische Subversionen, meist unausgesprochene Kritiken beim Lesen von Zeitungsartikeln der sozialistischen Presse bieten lassen.<sup>855</sup> Seine manchmal stummen jedoch stets provozierenden Statements waren Ansporn für Diskussionen des Wohnungsunderground. Die erwähnte Subversion, paradoxe Stellung gegenüber dem System spiegelte sich in den räumlichen Anordnungen seines Salons wieder: Neben der russischen Ikonenmalerei, einem Vaszary-Gemälde und Reproduktionen der

---

<sup>849</sup> Vgl. Bódi, Lóránt. „Művészeti és közösségi élet Petrigalla Pál szalonjában 1959-1970.“ *Új Forrás*. Jahrgang 43. Nr. 6. Juni 2011. S. 49-65, hier S.49

<sup>850</sup> Vgl. Ebda.

<sup>851</sup> Vgl. Ebda. S.50

<sup>852</sup> Vgl. Ebda. u. S.53

<sup>853</sup> Vgl. Ebda. S.55

<sup>854</sup> Vgl. „Törvénytelen muskátli. Képek a hatvanas évekből.“ *Budapest Főváros Levéltára*. [http://bparchiv.hu/id-501-torvenytelen\\_muskatli\\_kepek\\_hatvanas.html](http://bparchiv.hu/id-501-torvenytelen_muskatli_kepek_hatvanas.html). Letzter Zugriff: 23. Mai 2015

<sup>855</sup> Vgl. Bódi. „Művészeti és közösségi élet Petrigalla Pál szalonjában 1959-1970.“ S.57

Renaissance- sowie Barockkunst waren ferner Porzellanskulpturen von Rákosi, Lenin, Mao Tse Tong ausgestellt.<sup>856</sup>

Es ist ein nicht zu unterschätzender Faktor, dass einer der Geheimagenten, der über die Tätigkeit von Petrigalla berichtete, in seiner Überwachungstätigkeit den Hauptaugenmerk auf kommunizierte Aussagen, Stellungnahmen Bezug nahm. In autoritären Kreisen schien es wichtig zu sein, *wie* und *worüber* Petrigalla seine Meinung ausdrückte.<sup>857</sup> Nach Rückblenden von einigen Salonbesuchern informierte sich der „Gastgeber“ aus den Radiosendungen von *Voice of America*, *BBC* und *Radio Free Europe*, aus der Emigrantenpresse.<sup>858</sup> Als ein sich nicht dominierend darstellender *Motor* der Gesellschaft formte er die Atmosphäre des Salons maßgeblich zu einem Wissensraum der in einer homogenen kulturgeschichtlichen Betrachtung der Kádár-Ära weder zu verstehen noch zu analysieren ist. Zumal deshalb nicht, weil die physische Position der Wohnung in der Vécsey Straße sich in unmittelbarer Nähe der Regierungsorgane befand.<sup>859</sup>

Kommunikation im Salon verlief meist über das Medium von Veranstaltungen: Die wichtigste gemeinschaftskonstituierende Aktivität war das Musikhören<sup>860</sup> oft in Kombination mit Vorträgen, Diskussionen. Ab 1959 kam es zur Organisation etwa von Lesungen, Ausstellungen<sup>861</sup>, Filmvorführungen<sup>862</sup> und Fotoausstellungen<sup>863</sup>. Die für diese Zwecke genutzte Räumlichkeit war relativ klein (ca. dreißig Quadratmeter) und konnte mit bis zu fünfundsechzig Personen besetzt werden<sup>864</sup> – aus dieser Gemeinschaft bestand das eigentliche (Diskussions-)Publikum des Salons. Im Rahmen der Wohnungsausstellungen wurden Werke von u.a. Imre Bak, Tibor Csiky, István Nádler, Béla Veszelszky und Gábor Attalai gezeigt.<sup>865</sup> Aus einem Agentenbericht wissen wir einige Informationen zu einer Ausstellungseröffnung von Imre Bak (5. April 1964) mit ungefähr fünfzehn Anwesenden überliefert. Eine Besucherin wurde von Petrigalla mit folgenden Worten begrüßt: „Zu Ehren von Genossen Chruschtschow wird gerade eine neue abstrakte Ausstellung eröffnet.“ Obwohl wahrscheinlich viele der Anwesenden die nicht versteckte Ironie von Petrigalla wahrgenommen sogar verstanden haben, gab es nach dem Agenten keinerlei Reaktion auf diese spöttische Bemerkung.

---

<sup>856</sup> Vgl. Bicskei, Zoltán. „Petrigalla.“ *Jazzkutatás*. 1. Januar 1990. <http://www.jazzkutas.eu/article.php?id=172>. Letzter Zugriff: 23. Mai 2015

<sup>857</sup> Vgl. Bódi. „Művészeti és közösségi élet Petrigalla Pál szalonjában 1959-1970.“ S.60f.

<sup>858</sup> Vgl. „Törvénytelen muskátli.“ *Budapest Főváros Levéltára*.

<sup>859</sup> Vgl. Ebda.

<sup>860</sup> Neben klassischer Musik konnte man bei Petrigalla auch Jazz-Musik hören: u.a. Ellington, Peterson, Coltrane Modern Jazz Quartet, Jacques Louissier. Vgl. Bicskei. „Petrigalla.“ *Jazzkutatás*. Auch die moderne bzw. elektronische Musik wurde ins Programm aufgenommen. Hierüber informierten u.a. Tagebucheinträge des Dr. László Végh. Vgl. „Törvénytelen muskátli.“ *Budapest Főváros Levéltára*.

<sup>861</sup> Vgl. Bódi. „Művészeti és közösségi élet Petrigalla Pál szalonjában 1959-1970.“ S.51

<sup>862</sup> Vgl. Bicskei. „Petrigalla“. *Jazzkutatás*.

<sup>863</sup> Vgl. „Törvénytelen muskátli.“ *Budapest Főváros Levéltára*.

<sup>864</sup> Vgl. Ebda.

<sup>865</sup> Gábor Attalai zitiert nach Fehér. „Nem hiszek a túl direkt dolgokban...“. *Ars Hungarica*. S.113; Und noch folgende Intellektuellen, Künstlerpersönlichkeiten tauchen bei Petrigalla auf: Szervánszky, Kósa, László Passuth, Géza Büky, Tamkó Sirató, Korniss, Martyn, Kassák, Endre Bálint, Tihamér Gyarmathy, Nádler, István Lugossy, Altorjai, Oszkár Papp, Csutorás, Gajzágó, usf. Vgl. Bicskei. „Petrigalla“. *Jazzkutatás*.

Im Rahmen der „Vernissage“ kam es zu einem Gespräch zwischen dem Ästheten Béla Hamvas, den Malern Sándor Molnár ferner Imre Bak über die ungarische moderne Malerei. Molnár vertritt in der Diskussion die optimistische Meinung, dass in Ungarn die Malerei eine Zukunft hat, Hamvas artikuliert sich demgegenüber skeptisch und meinte, dass eine solche progressive Kunst erst nach dem Atomkrieg sich realisieren könnte – jedoch müsse dieser Krieg nicht unbedingt eintreten. Aus dem Gespräch stellte sich heraus, dass die beiden Maler sich zu dem Zeitpunkt einer theoretischen Tätigkeit widmeten zudem die letzten zwanzig Jahre der modernen Kunst verschriftlichen wollten.<sup>866</sup> Petrigallas Salon gehörte zu den wenigen Räumlichkeiten wo zu dieser Zeit eine alternative, abstrakte Kunst ein Forum fand, auf eine eingeschränkte Öffentlichkeit traf. Im fast intimen Gespräch mit Experten eröffnete sich eine Diskussion mit eigener Dramaturgie, in der gedämpfte Kritik nur in Metaphern und verschachtelten Aussagen verpackt wurde. Solche Abende hatten den Charakter eines „self-education“ [auf Ungarisch: „önképzés“], denn geistige Werkstätten trugen dazu bei, Wissen, welches nicht im sozialistischen Mainstream zugänglich war, zu erzeugen und weiterzutragen.

Aus der Wissensdurst der frühen Kádár-Ära entstanden kreative, bedeutsame Kulturwelten der zweiten Öffentlichkeit die *an den Membranen der ersten Öffentlichkeit kratzten*. Für diesen Normenbruch könnte eine Löffelausstellung von Csiky stehen oder das Konzert des Mathematikprofessors Tihamér Vujicsics, der nach seiner Rückkehr von einem „westlichen“ Mathematikerkongress von den neuesten Errungenschaften des Faches informiert hat darüber hinaus die Tatsache, dass Petrigalla durch Verwandten im westlichen Europa jegliche Kulturmaterialien besorgen konnte, wonach sich seine zurückkehrenden Gäste sehnten.<sup>867</sup> Kontrovers war diese Situation weil sie zu denken gibt, ob die Diktatur tatsächlich eine mit eindeutig festgelegten Grenzen fungierende „Big Brother-society“ war, oder das System viel eher mit anderen, weniger traditionellen, historiographischen Analysevorlagen zu erklären ist.

Am Ende dieser Sektion über die Wohnung als Kommunikationsort möchte ich ein letztes Beispiel aus der Geschichte des Salons anführen, welches die letztgenannten Gedanken untermauern, die differenzierte Verwendung des Konzepts von zweiter Öffentlichkeit bejahen. Der Kreis um Dr. László Végh organisierte einst eine spontane, skurrile Aktion der Prozession zum Salon von Petrigalla über den Szabadság Platz, in dessen Nähe sich das Parlament befindet. Dr. Végh verkleidete sich als Lehrmeister aus Marokko mit einem langen weißen Umhang auf dessen Rücken sich ein Kreuz befand. Elek Lisziák folgte ihm in einem roten Frack. Lisziák bemerkte nach gewisser Zeit einen sowjetischen Major der den beiden komischen Gestalten – die schreiend und singend den Namen von Petrigalla gerufen haben – nachgelaufen ist.

Petrigalla wollte nicht auffallen, versuchte seine Präsenz in der Wohnung zu leugnen, jedoch konnte die verkleidete Gesellschaft in den Salon eindringen, wo zu jenem Zeitpunkt gerade ein Beethoven-Abend stattgefunden hat. In den Worten von Dr. Végh „belagerten“ sie die Wohnung, legten Jazz-Schallplatten, exotische Musik auf. Végh hat Bach live auf dem Klavier begleitet. Petrigalla war angeblich besorgt, dass die lauten Ankömmlinge Aufsehen erregen werden. Daraufhin reagierte Végh mit

---

<sup>866</sup> Vgl. Archiv der Ungarischen Staatsicherheit. File-Name: \BTL-3.1.2.-M.-34608/1. S.73

<sup>867</sup> Vgl. Gábor Attalai zitiert nach Fehér. „Nem hiszek a túl direkt dolgokban...“. *Ars Hungarica*. S.113ff.

einem überraschend radikalen Statement: Er begrüßte das Radio mit den Worten „Kraft und Gesundheit, Genosse Oberstleutnant! Wir sind nun angekommen, Sie können mit der Aufnahme beginnen!“. Petrigalla reagierte auf die Ereignisse verstört, aber Dr. Végh versicherte ihm, dass sie sowieso abgehört werden, da bestünde kein Zweifel. Aus dieser absurden Situation entstand dann, wie sich Végh erinnerte, ein fröhlicher Ball.<sup>868</sup>

Obwohl diese Aktion *Auf, zu Petrigalla!* leider nicht datiert ist darüber hinaus einige Details – wie bspw. die Rolle des sowjetischen Offiziers – ungeklärt sind, lenkt sie unsere Aufmerksamkeit auf wichtige historisch-theoretische Zusammenhänge. Einerseits hob *Auf, zu Petrigalla!* die Kommunikation innerhalb des Salons auf ein performativen und intermedialen Niveau, dadurch wie sich die Gestalten der komischen Prozession verhalten, inszeniert haben. Durch das mimetische Übertreiben, das schrille Auftreten erzeugten Dr. Végh und Co. Verwunderung zudem rüttelten sie die musikhörende Gemeinschaft auf. Durch die Aktion gelang es gängige Kommunikationskanäle zu erweitern, an ihren Grenzen herumzureiten. Die Frage der Grenzen leitet zum anderen wesentlichen Punkt hinüber. Die Reaktion von Petrigalla auf die eintreffende, laute Gesellschaft zeigte, dass er deren Auftritt als *Provokation* gegenüber den seine Wohnung umgebenden Staatsorgane dekodiert hat. Daneben, dass diese Provokation von Végh bewusst intendiert war, kann man die Tatsache nicht außer Acht lassen, dass die Agentenvergangenheit von Dr. Végh 2010 öffentlich entlarvt wurde<sup>869</sup>. Es ist sehr wahrscheinlich, dass er zum Zeitpunkt von *Auf, zu Petrigalla!* eine aktive Agententätigkeit praktiziert hat –dieser Umstand ist extrem spannend, um die Bedeutung der Aktion zumal die Stellung des Petrigalla-Salons im damaligen Ungarn verstehen zu können. Die provozierende „Unterhaltung“, welche Végh mit dem Radio geführt hat, war ein *subversiver Akt der Selbstdarstellung*.<sup>870</sup> Ohne das Wissen der Anwesenden performte Végh seine *eigene Stellung* im Gefüge zwischen erster und zweiter Öffentlichkeit, denn er spielte auf beiden Feldern. Er mag tatsächlich gewusst haben, dass Petrigalla beobachtet wurde. Von heute aus beurteilt wird es eindeutig, dass *Konstruktion* und *Dekonstruktion* von der Kunst, Kommunikation der zweiten Öffentlichkeit oft *Hand in Hand gingen*. Das Beispiel des Salons zeigte gewiss, dass die Wohnung des „Kulturmanagers“ Petrigalla einen Korridor zwischen den Öffentlichkeiten darstellte, dass wir die Trennung zwischen

---

<sup>868</sup> Vgl. „Törvénytelen muskátli.“ *Budapest Főváros Levéltára*.

<sup>869</sup> Vgl. Bódi. „Művészeti és közösségi élet Petrigalla Pál szalonjában 1959-1970.“ S.58

<sup>870</sup> In der Geschichte der ungarischen Neo-Avantgarde war dies nicht das einzige Beispiel der subversiven Selbstdarstellung eines Agenten, der selber künstlerisch tätig war. Einen Fall finden wir auch bei László Algol der zum inneren Kreis des *Kassák Ház Stúdió* gehörte. In seiner Performance *Die Person der Dreifaltigkeit* (12-13. August 1973) nimmt er höchstwahrscheinlich Bezug auf seine eigene „gespaltene“ Persönlichkeit. Vgl. Algol, László. „A háromság személyisége.“ *Artpool Letter*. Winter 1984. S. 26. auch unter: [http://www.artpool.hu/boglar/1973/730812\\_13b.html](http://www.artpool.hu/boglar/1973/730812_13b.html). Letzter Zugriff: 24. Mai 2015.; Es kann auch eine andere Form des subversiven Agenteneinsatzes angeführt werden: in einem Interview bekräftigte László Najmányi, dass der Filmregisseur Gábor Bódy über ihn regelmäßige Berichte für die Geheimpolizei einreichte. In diesen Berichten setzte sich Bódy indirekt für Najmányi ein, der dadurch Aufträge vom ungarischen Fernsehen erhielt in dem die Kontaktperson des Senders ihn dazu ermutigte avantgardistische Arbeiten einzureichen. Diese wurden selbstverständlich nicht verwirklicht, erleichterten aber die Kontrolle. Vgl. „Oral History Kürti Emesének.“ *Wordcitizen's Virtual Home*.

erster und zweiter Öffentlichkeit statt starren Grenzen uns als durchlässige Membrane vorstellen sollten.

### **Zuglói Kör**

Die Künstlergruppe des *Zuglói Kör* wird ebenfalls als Selbstbildungskreis <sup>871</sup> verzeichnet, weil Wissenserwerb, Diskussionen im Zentrum ihrer Aktivität standen. Die ersten Orientierungspunkte in ihrer Selbstbildung waren offiziell abgelehnte literarische Quellen zur Kunst der *Európai Iskola* [*Europäische Schule*] zudem zur historischen Avantgarde. <sup>872</sup> „[...] die geistige Grundlage ihrer Orientierung und künstlerischer Ethik bildete das Studium der Schriften von Kandinsky, Mondrian, Malewitsch und Jean Bazain. Werke dieser Künstler wurden analysiert, Informationen aus Büchern und Katalogen über die zeitgenössische Kunst gesammelt, um die Lücken der offiziell-akademischen Ausbildung zu füllen.“<sup>873</sup> Das Ambiente wurde als „[...] autodidaktische Weiterbildungswerkstatt und als Treffpunkt der Kunstszene“ <sup>874</sup> charakterisiert. Die Wohnung des Malers Sándor Molnár bildete das Zuhause für die Treffen in der eben beschriebenen Seminarsituation mit einem hauptsächlichen Interesse für die Ursprünge, Traditionen, Weiterentwicklungsmöglichkeiten der non-figurativen Malerei. Studiums-, Diskussionsgrundlage boten die aus dem „Westen“ ergatterten Kunstzeitschriften, Bücher.<sup>875</sup>

Doch nicht nur die ausländischen Ressourcen waren wichtig, sondern darüber hinaus das Erlernen der analytischen Tools aus zeitgenössischen ungarischen Werken, wie jene von Béla Hamvas.<sup>876</sup> Da Hamvas regelmäßiger Besucher des Salons von Petrigalla war, lässt dieser Umstand darauf schließen, dass der Philosoph eine wichtige Rolle in der Kohärenz der intellektuell-ästhetischen Diskussionen der zweiten Öffentlichkeit von Wohnungskulturen/Kulturwohnungen gespielt hat. Der *Zuglói Kör* verfolgte nach Gábor Attalai das innere Bedürfnis aus der „Dunkelheit“ der Ära einen gemeinsamen Ausweg zu finden. Solange es noch ein existentielles Bedürfnis für dieses edle Ziel gab, trafen sich die Künstler wöchentlich ein bis zwei Mal.<sup>877</sup>

Die Geschichte des *Zuglói Kör* ist um 1958/1959 ebenfalls an einem Ort der zweiten Öffentlichkeit anzusetzen, nämlich im Atelier von Sándor Molnár. Ab 1962 trafen sich Imre Bak, Klára Deák, Sándor Molnár, István Pikler, István Nádler regelmäßig in der Wohnung von Molnár in der Erzsébet királyné Weg 89 im Budapester Stadtteil von Zuglói.<sup>878</sup> Gábor Andrási der die erste – und seitdem (1991) einzige – umfangreiche Untersuchung der Aktivitäten der Gruppe unternommen hat, meinte, dass die *Anschaffung von Informationen* über die zeitgemäße Kunst an oberster Stelle des

---

<sup>871</sup> Vgl. Sasvári. „A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere.“ *Törvénytelen avantgárd*. S.18

<sup>872</sup> Vgl. Ebda.

<sup>873</sup> Hajdu. „Zur Situation der progressiven Kunst Ungarns.“ *Künstler aus Ungarn*. S.4

<sup>874</sup> Forgács. „Kultur im Niemandsland.“ *Die zweite Öffentlichkeit*. S.45 und Kovalovszky. „Sanfte Jahreszeiten zwischen Eis und Dürre. Die 60er Jahre.“ *Die zweite Öffentlichkeit*. S.205

<sup>875</sup> Vgl. Pataki. „A magyar művészet története 1949-1968 között.“ *Nézőpontok/Pozíciók*. S.270 u. S.282

<sup>876</sup> Vgl. Forgács. „Kultur im Niemandsland.“ *Die zweite Öffentlichkeit*. S.45

<sup>877</sup> Gábor Attalai zitiert nach Fehér. „Nem hiszek a túl direkt dolgokban...“ . *Ars Hungarica*. S.111

<sup>878</sup> Vgl. Andrási. „A Zuglói Kör (1958-1968).“ *Ars Hungarica*. S.47

Tätigkeitsprofils des *Zuglói Körs* stand.<sup>879</sup> Wie bisher möchte ich mich auf die wesentlichen Aspekte der Wissensakkumulation und Diskussion des Kreises beschränken und andere Aspekte, obwohl aus kunsthistorischer Sicht wichtig, weitgehend ausblenden.

Um an notwendige Informationen zu kommen, musste man jeden möglichen Stein bewegen: in den Bibliotheken waren die „geschlossenen“ Bereiche nur durch Geschick zugänglich, neue Werke hat man üblicherweise nicht angeliefert. Reisen nach West-Europa waren ebenfalls untersagt. Wie später bei der Samizdatproduktion war die logistische Organisation, Arbeitsteilung unter den Mitgliedern äußerst wichtig. „Self-education“ war von einer Attitüde des „do-it-yourself“ nicht zu trennen. Wo die Wissensdurst der Künstler\_innen durch offizielle Institutionen, wie die Kunstuniversität, nicht gestillt werden konnte, musste man kreativ, strategisch an der *Herstellung des eigenen Wissens* arbeiten. Im Visier des *Zuglói Kör* waren Texte, Reproduktionen, Bücher, Zeitschriften, Kataloge, die entweder besorgt oder nur ausgeliehen zudem welche nach Möglichkeit *reproduziert, verteilt* wurden. Bei einem fremdsprachigen Textkorpus kümmerte sich die Gruppe um Übersetzung. Aus der Anfertigung von übersetzten, selbst verlegten Texten kamen mehrere hundert Seiten an Quellenmaterial zusammen.<sup>880</sup> Die Tatsache, dass diese „Samizdats“ außerhalb des *Zuglói Körs* auf Rezipient\_innen gestoßen sind, verstärkt die Vermutung, dass ein breiteres – nicht systematisch organisiertes sowie koordiniertes – *Distributionsnetzwerk* um den Kreis herum existiert hat.<sup>881</sup> Diese Informationsakkumulation der Künstlergruppe verbildlicht sehr passend, wie Underground-Netzwerke bereits in den frühen sechziger Jahren erfolgreich funktioniert haben, wie sie die offiziellen Informations-, Kommunikationskanäle *umgingen, ergänzten* zugleich *in Frage stellten*.

Die Diskussionen in denen die analytische Vorgangsweise der Gruppe mündete waren selbstreflexiv<sup>882</sup>, sehr präzise. Weil es sich beim *Zuglói Kör* um praktizierende Künstler\_innen handelte, wurden theoretische Überlegungen in die Praxis umgesetzt: Die Mitglieder versuchten im untersuchten Stil ihre Werke zu gestalten.<sup>883</sup>

Die beiden Fallbeispiele dieses Kapitels lassen sich gut miteinander verbinden: Der vorerst einzige Ort, um Ausstellungen des Kreises zu organisieren, war der Salon von Petrigalla. In den Jahren 1963-1964 stellten dort von den Mitgliedern der Gruppe Bak, Hortobágyi, Csiky, Nádler, Molnár, Csutoros, Halmy sowie Csiky aus. „Egal welches ‚selektiertes‘ und subkulturelles Publikum diese Vorstellungen gesehen hat, es war doch ein Publikum; auf den Eröffnungen gab es Möglichkeit für Gespräche und Diskussionen. In den Aufzeichnungen der erhaltenen Gästebücher kann man neben den Namen von älteren Kollegen die von Schriftstellern, Dichtern, Schauspielern entdecken.“<sup>884</sup> Die verschiedenen Öffentlichkeiten der beiden Wohnungskulturen (darüber hinaus die von Dr. Végh und Co.<sup>885</sup>) waren aufeinander angewiesen,

---

<sup>879</sup> Vgl. Ebda.

<sup>880</sup> Vgl. Ebda. S.48

<sup>881</sup> Vgl. Ebda.

<sup>882</sup> Vgl. Ebda.

<sup>883</sup> Vgl. Ebda.

<sup>884</sup> Vgl. Ebda. S.54

<sup>885</sup> Vgl. Fabényi. „Prologue.“ *Groupe lparterv*. S.15

ergänzten ihre Informations-, Kommunikationshorizonte bis zum Auflösen des *Zuglói Körs* im Jahre 1968 gegenseitig.

Zusammenfassend zur Tätigkeit des *Zuglói Kör* kann man sagen, dass der Treffpunkt des Kollektivs ein *Medium* war, an der wesentliche Funktionsmechanismen der zweiten Öffentlichkeit abzulesen sind. Der autonome Raum von Wissenserwerb, Diskussionsbedarf entstand vor dem Hintergrund einer Kultur mit bedeutendem *Informationsembargo*. Die Mitglieder des Kreises haben strategisch erkannt, dass sie ihre eigene Kreativität nur durch *Selbstproduktion/Selbstbildung* wiederherstellen sowie herausfordern können.

## VI.6. Der performative Raum

Räume, die in der zweiten Öffentlichkeit durch performative Eingriffe entstanden und sich veränderten, bilden einen zentralen Anlagepunkt der vorliegenden Dissertation. Die in diesem Kapitel angeführten, untersuchten Fallbeispiele des Kellers, der Kapelle, der Wohnung, des Schaufensters demonstrieren fast ausnahmslos, welche Konsequenzen die Auflösung von traditerten sowie überwachten Mustern der Wahrnehmung zudem ästhetischer Relationierung nach sich zieht. Im Falle des Happenings, des Zimmer- sowie Schaufenstertheaters markierte der Chaos, die radikale Verkörperung/Intermedialisierung der Sprache, das Zur-Schau-Stellen darüber hinaus das ephemere, prekäre Verhandeln des verwundeten Körpers den Normenbruch mit dem Ästhetischen Regime des Kádárschen Sozialismus. Der „überflüssige Raum“ der Studiokapelle von Balatonboglár war eine Anlaufstelle für aktionistische Arbeiten, an der die kalkulierbare Logik der Diktatur durch die Spontaneität sowie den Zufall der performativen Kunst abgelöst wurde. Das Beispiel des *Kassák Ház Stúdió/Squat Theatre* wird ebenfalls zeigen, dass die rebellische Position der Performance-Gemeinschaft, die die Nachricht über die Dominanz des Abnormalen, der Irrationalität „verkündete“, ohne das wachsame Auge der ersten Öffentlichkeit wahrscheinlich nie so kreativ hätte sein können.

### VI.6.1. Der Keller – Das erste ungarische Happening

Allan Kaprow verlangte in *Assemblage, Environments & Happenings* (1965) bei der Festlegung der idealtypischen Grundlagen des Happenings nach breiten, sich eventuell bewegenden oder verändernden Orten. Ein einziger Standort könne zur Statik der Aktion führen und hätte den Anschein, dass sich das performative Ereignis nicht von einer klassischen theatralischen Grundsituation (Guckkastenbühne) getrennt hat. Kaprow definierte das langfristige Ziel, die räumliche Dimensionierung von Happenings auszudehnen um die Kohärenz, Ganzheit der Konstruktion umzustürzen. Das physische Auseinanderdriften der Produktionseinheiten von Happenings konnte zur Herausbildung von neuen, anderen zwischenmenschlichen Relationen führen. Hieraus resultierte das zentrale Anliegen, dass die Personen, die in irgendeiner Form in das Happening eingebunden sind, ihre *eigenen Zusammenhänge* herstellen sollen.<sup>886</sup> Neue Relationen entstehen im Happening u.a. dadurch, dass es sich *gegen das Gewohnte* richtet, mit dem *Unvorhersehbaren*, oft mit *Manipulationen* arbeitet.<sup>887</sup> Obwohl Kaprow keine wirkliche theoretische Fundierung zum Raum des Happenings anbietet, scheinen für sein Konzept des Happenings räumliche Gegebenheiten zentral zu sein. Die Wahl, die spezifische Nutzung des Raumes im Happening *lösen tradierte Muster der Wahrnehmung und Relationierung auf*, eignen sich aus diesem Grund, um weitere tiefe Dimensionen der zweiten Öffentlichkeit zu untersuchen.

Zeitgleich zu seinem Auftauchen in der „ersten Welt“ erschien das Happening im östlichen und südöstlichen Europa des Kalten Krieges. Eine relativ (stereo-)typische Unterscheidung traf Miško Šuvaković als er behauptete, dass in den westlichen Gesellschaften Happenings als eine Form des Widerstandes gegen die Konsumgesellschaft, gegen seinen Expansionswahn wahrgenommen werden können. Er meinte des Weiteren: „In Czechoslovakia, however, happenings were staged as political excesses... In such an environment, ludism, individual anarchism, and experimental art were viewed exclusively as a political provocation and an attack on social normality.“<sup>888</sup>

Adrian Henri schloss sich dieser Meinung an, wenn er als externer Beobachter 1974 behauptete, dass in den kommunistischen Ländern jede Form der radikalen, neuen Kunst als politische Aktion konstruiert wurde.<sup>889</sup> An einer anderen Stelle fügte Šuvaković hinzu, dass das osteuropäische Happening in den allgemeinen Kampf für die künstlerische Freiheit im real existierenden Sozialismus eingeordnet wurde.<sup>890</sup> Aus diesen Überlegungen wird ersichtlich, dass das Happening im posttotalitären Zustand sowohl in seiner zeitgenössischen als auch historiographischen Betrachtung politisiert wurde. Obwohl viele, unter ihnen ungarische, Aktionskünstler der Region mit ihren ereignisbasierten Kunstwerken tatsächlich politisch provozieren wollten, sollte die

---

<sup>886</sup> Vgl. Kaprow, Allan. *Assemblage, environmentek & happeningek*. Budapest: Artpool – Ballasi Kiadó – BAE Tartóshullám, 1998. S.54f.

<sup>887</sup> Vgl. Ebda. S.64ff.

<sup>888</sup> Miško Šuvaković zitiert nach Weibgen, Lara. „Performance as ‚Ethical Memento‘. Art and Self-Sacrifice in Communist Czechoslovakia.“ *Third Text*. S. 55-64, hier S.58

<sup>889</sup> Vgl. Henri, Adrian. *Total Art. Environments, Happenings, and Performances*. New York/Washington: Praeger, 1974. S.128

<sup>890</sup> Vgl. Miško Šuvaković zitiert nach Fowkes. „Off the Record.“ *Centropa*. S.60

Formensprache und Intention der Initiatoren im Detail untersucht werden. Dasselbe gilt für die Verwendung des Begriffs von Happening, welches in den meisten kunsthistorischen Auseinandersetzungen mit Ost-, Mittel- und Südosteuropa unreflektiert gebraucht wird.

Bevor die Situation des Happenings in Ungarn, die Signifikanz der Terminologie bestimmt werden, sei vorerst die Situation des Happenings im osteuropäischen Raum punktuell mit dem Anführen von einigen Beispielen spezifiziert.

Einer der bekanntesten Praktiker des Happenings im ostmitteleuropäischen Raum war Milan Knížák, der einen Gegenpol zur Aussage verkörperte, dass experimentelle Kunst in der Region politische „Produkte“ produzierte. Seine Happenings dienten hauptsächlich der Aufgabe, unterdrückte innere Energien, Kräfte nach außen zu kehren ferner zu befreien. Für Knížák waren diese Aktionen eine Form von Therapie, die versteckte Potenziale aktivieren konnte, sich auf das Individuum energetisierend wirkte. Soziale sowie persönliche Belastungen, Traditionen lösten Knížák zufolge Hemmungen aus, die das vollkommene Genießen des Lebens erschwerten. Das Happening war in diesem Kontext ein unmittelbarer Beziehungsaufbau zum Leben.<sup>891</sup> Knížáks Happening-Philosophie, -Praxis, fand internationale Beachtung<sup>892</sup> und diente als Inspirationsquelle für viele Künstlerkollegen aus der osteuropäischen Region, wie J. H. Kocman, Jiri Valoch, Endre Tót, Tamás Szentjóby, Janusz Haka oder Jaroslaw Kozlowsky.<sup>893</sup> In der, aber nicht nur in der, Tschechoslowakei entstand als ereignisbasierten Kunst zuerst das Happening, welches langsam von der Performancekunst abgelöst wurde. In seinen verallgemeinernden Statements machte Piotrowski darauf aufmerksam, dass zwischen Happening und Performance es nicht nur quantitative, sondern zudem qualitative Unterschiede gab: „While happenings tended to be ironic, intellectual and socially provocative, the performances of the 1970s were much more expressive.“<sup>894</sup> Wenn man dagegen bspw. die Happenings von Knížák genau unter die Lupe nimmt, sind die Differenzen viel tiefer. Die Überlegung von Piotrowski scheint im Falle von Peter Meluzins happeninghaften Aktionen zuzutreffen. Zorka Rusinová meinte, dass diese kollektiven Aktionen mit skeptischen, ironischen Spielen sowie mit Metaphern zu vergleichen sind, die, ähnlich wie bei Knížák jedoch in einer anderen Form, auf gegebene soziale Erscheinungen reagierten. Zur Zeit der sog. Normalisierung verlor das Happening seine ursprüngliche utopische Funktion – so Rusinová –, „degradierte“ zu einer reinen Allegorie, zu einer Gleichnis von simulierter Realität.<sup>895</sup> Knížáks Happening besaßen noch diese utopisch-idealistische Note, sind nur in einer indirekten Form dem posttotalitären Zustand gegenüber kritisch. Im Gegensatz zu ihm „[...] Meluzin sketched the imaginative

---

<sup>891</sup> Vgl. Berghaus, Günter. „Happenings in Europe. Trends, Events, and Leading Figures.“ *Happenings and other acts*. Hg. Mariellen R. Sandford. London/New York: Routledge, 1995. S. 310-388, hier S.360.

<sup>892</sup> Seine Arbeiten tauchten auch in Allan Kaprows *Assemblage, Environments & Happenings* auf. Vgl. Morganová. „Action! Czech Performance Art in the 1960s and 1970s.“ *Centropa*. S.25

<sup>893</sup> Vgl. Friedman, Ken. „Fluxus Performance.“ *The Art of Performance. A Critical Anthology*. Hg. Gregory Battcock/Robert Nickas. New York: E.P. Dutton, Inc., 1984. S. 56-70, hier S.65f.

<sup>894</sup> Piotrowski. *In the Shadows of Yalta*. S.249f.

<sup>895</sup> Vgl. Rusinová. „Solidarity Born of Despair.“ *Centropa*. S.111

outline of the Orwellian age he lived in, the monolithic totalitarian oppression of the individual, normalization's breathlessness and persecution."<sup>896</sup>

Eine weitere Hochburg für Happenings im ostmittleren Europa war Polen, die Heimat des reformbegeisterten Schöpfer der performativen Kunst, Tadeusz Kantor. Die internationale Vernetzung von Kantor war in Avantgarde-Zirkeln äußerst selten, sorgte für inspirativen Zündstoff in seinem Schaffen. In seinen Theaterarbeiten interessierte sich Kantor für die Beziehung zwischen Kunst und Realität. Sein Besuch in den Vereinigten Staaten im Jahre 1966 mobilisierte in ihm kreative Kräfte die zur Organisation von zahlreichen Happenings führte, in denen Kantor die Darstellung der Realität durch Realität selbst erprobte. Eines seiner wahrscheinlich meistzitierten Aktionen war das *Panoramic Sea Happening* (1967).<sup>897</sup>

Kantor hatte seine eigene Vorstellung, wie man Happenings effektiv einsetzen kann, trotzdem verfolgte er, im Gegensatz zu Knížák, keine soziale Intention. Seine Arbeiten waren für sein eigenes künstlerisches Konzept gedacht: „Kantor rebelled. For him, the Happening format itself was arguably also a readymade to incorporate into an intertextual scheme of his own.“<sup>898</sup> In Polen entstand später eine politisch-spielerische Happeningform, welche sich im Raum der ersten Öffentlichkeit in den achtziger Jahren etablierte. Die Straßenaktionen der *Orangen Alternative* lösten Verwunderung dazu Staunen aus, die nicht zwangsläufig mit politischen oder sozialen Demonstrationen, Meinungsäußerungen kurzgeschlossen werden kann. Der Fakt einer Straßendemonstration mit subversiven, skurrilen Statements, ästhetischen Erscheinungen löste eine surrealistische Wirkung bei den Beobachter\_innen aus<sup>899</sup>. So konnte man die Intention des Phänomens nicht eindeutig feststellen. Die Happenings der *Orangen Alternative* „[...] were a mixture of art, children's play and political manifestation.“<sup>900</sup>

Die ersten rumänischen Happenings am Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre konnten wegen der restriktiven Umgebung nur in abgelegenen ländlichen Gegenden – wie bspw. Mienen- und Agrikulturgebiete von Baia Mare<sup>901</sup> – stattfinden. Mihai Olos und Ana Lupas gehörten zu den ersten Vertreter\_innen des Happenings. Wie viele andere Künstler\_innen der Zeit waren sie nicht nur auf abgeschiedene Locations angewiesen, sondern auch auf das fotografische Medium. Die performativen Aktionen im Falle von Ion Grigorescu waren alleine für die Kamera in Szene gesetzt. In seiner Autobiographie beschreibt Grigorescu diese Aktionen als Happenings<sup>902</sup>, welche er als sehr persönlich ansah, auf das Individuum abgestimmt

---

<sup>896</sup> Ebda. S.114

<sup>897</sup> Vgl. Stiles, Kristine. „Uncorrupted Joy: International Art Actions.“ *OUT OF ACTIONS: between performance and the object, 1949-1979*. Hg. Paul Schimmel. London: Thames and Hudson, 1998. S. 227-329, hier S.310

<sup>898</sup> Kemp-Welch. *Antipolitics in Central European Art*. S.39

<sup>899</sup> Vgl. Tyszka, Juliusz. „The Orange Alternative: Street Happenings as Social Performance in Poland under Martial Law.“ *New Theatre Quarterly*. Jahrgang 14. Nr. 56. November 1998. S. 311-323, hier S.313

<sup>900</sup> Ebda. S.317

<sup>901</sup> Vgl. Piotrowski. *In the Shadows of Yalta*. S.258

<sup>902</sup> Ileana Pintilie verwendet in Zusammenhang von Rumänien den Ausdruck des Post-Happenings: „[...] ,post-happening,' as the art forms were developed in Romania in circumstances that were very different from those of Western art, even if the end result was similar to that of international actionsit tendencies.“ Pintilie. „Action Art in Romania Before and After 1989.“ *Centropa*. S.86

hat.<sup>903</sup> Die *Betrachtung* des Eigenen, Privaten, Isolierten spielt in den erwähnten Happenings eine hervorgehobene Bedeutung. Kristine Stiles spielte darauf an, wie Grigorescu fotografisch-performativen Arbeiten von einer sehr emotionalen und expressiven Natur bestimmt waren, wie eng sie mit Körperlichkeit verbunden waren: „These emotions are embedded in journalistic metaphors that refer to Romania as a ‚dead‘ or ‚diseased body,‘ an ‚organism... undergoing some form of therapy... severe pain... nightmares,‘ and in need of ‚shock therapy.‘“<sup>904</sup> Die therapeutische Natur des Happenings scheint im rumänischen Fall ebenfalls eine Bedeutung gehabt zu haben, gleichwohl ist der Grund der Krankheit bei Grigorescu nicht explizit aus den gesellschaftlichen Konditionen abzuleiten, sondern ist auf tiefe innerseelische Zustände zurückzuführen.

Die letzte hier erwähnte Happening-Landschaft ist das ehemalige Jugoslawien. Diversität war ein Hauptaugenmerk, der in dieser Region entwickelten Happenings, so findet man exzessive, zugleich zurückhaltende Beispiele des Eingriffes in die „Realität“. In den performativen Arbeiten von Tomislav Gotovac mischen sich solche auffallenden sowie unterschwelligeren Tendenzen. Spekulative Reaktionen lässt die Aussage von Gotovac übrig, dass er als sein erstes Happening (1967) seinen ersten Tag als Bürokrat erachtete, die darauf folgenden zehn Jahre bildeten für ihn ein raumzeitliches Happening.<sup>905</sup> In dieser Aussage wird einerseits sichtbar, dass das Happening in das Alltagsleben integriert wurde, dass, im Gegensatz zu Kaprow, ein sichtbarer, eklatanter *Umbruch* im Verständnis der Realität eingesetzt hat ferner dass die Spektakularität des Happenings unterbunden, ironisiert wurde.

Um ein weiteres Beispiel zu nennen: Katalin Ladik begann sich ab Ende der sechziger Jahre für ereignisbasierte Kunst zu interessieren. Ohne einen adäquaten Begriff für ihre avantgardistischen Initiationen gefunden zu haben, tendierte sie zur Verwendung des Terminus „Happening.“ Bálint Szombathy sah in ihr eine Vorreiterin von Abramović und Todosijević.<sup>906</sup> In manchen ihrer Arbeiten setzte sich Ladik mit der Position von Geschlechterrollen in der sozialen Sphäre, in ihrer unmittelbaren künstlerischen Umgebung auseinander. Die Kuratorinnen der Wanderausstellung *re.act.feminism. A Performing Archive* beschrieben die genderbezogene Tätigkeit der Künstlerin wie folgt: „Recurrent dual structures and the use of sexually ambiguous figures (androgynes and angels) as well as gender-neutralising elements inhabit her work, which occasionally acquires Shamanic overtones and integrates therapeutic mechanisms of liberation.“<sup>907</sup> Diese therapeutischen Mechanismen der Befreiung wurden bei einigen von Ladiks Happenings, Performances durch den Einsatz des nackten weiblichen Körpers eindeutig betont. In ihrem musikalischen Happening *Acezantez* (1972) etwa interagierte sie unbekleidet mit den Mitgliedern der Band

---

<sup>903</sup> Vgl. Stiles. „INSIDE/OUTSIDE.“ *Body and the East*. S.25

<sup>904</sup> Ebd. S.26

<sup>905</sup> Vgl. Szombathy. „Akcióművészet a volt Jugoszláviában és utódállamaiban 1969 és 1999 között.“ *Balkon*. S.9

<sup>906</sup> Vgl. Ebd. S.9

<sup>907</sup> „Katalin Ladik. *Acezantez.*“ *re.act.feminism. A Performing Archive*. <http://reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=93&wid=215&e=a&v=&a=&t=>. Letzter Zugriff: 29. Juni 2015

*Acezantez*, spielte auf einem Saxophon sowie positionierte sich spielerisch im Raum – frei von jedem fremden Eingriff.<sup>908</sup>

Aus all diesen Beispielen des Happenings ergibt sich zwar kein kohärentes Bild der Charakteristiken, es besteht dagegen die Möglichkeit einige Merkmale dieser ereignisbasierten Kunstform festzuhalten. Beim Happening handelt es sich um einen *Eingriff* in gegebene Realitätszustände, um *Veränderung* zu erzeugen. Diese Transformation besaß entweder eine *sichtbare, radikale Struktur* oder eine, die auf der Ebene der *Utopie* ihre Wirkung ausübte. Nur in den wenigsten Fällen handelt es sich um eine nach *innen gekehrte* und *individuelle Auseinandersetzung* mit emotionalen, sozialen, kulturellen oder politischen Konditionen. Die Intentionen, Wirkungen von Happenings im osteuropäischen Raum waren äußerst verschieden. So konnten sie u.a. *therapeutische, energetisierende, aktivierende, direkt- oder indirekt-politische Intentionen* verfolgen. Die Durchführung von Happenings war an spezifische Orte sowie Übermittlungskanäle gebunden, die von ihrer Bedeutung, Interpretation nicht getrennt werden können. Die Spezifik der Happenings dieser geopolitischen Region bestand darüber hinaus darin, dass sie mit ihrer Form-Reform, –Rebellion nicht nur *standardisierte ästhetische Erwartungen an das Kunstwerk hinterfragten*, sondern ebenso *die gesellschaftliche und politische Ordnung*, in der sie entstanden sind. Von Außen betrachtet kommunizierten die osteuropäischen Happenings einen *Bruch* mit den „Normvorgaben“ für ein Kunstwerk, hatten ferner eine *chaotische*, nicht nachvollziehbare innere Logik, die dem Kontrollwahn der sozialistischen Regime widersprach.

In Happening finden wir eine grundlegende In-Frage-Stellung vom tradierten Kunstbegriff, die gemeinsam mit einem neuen politischen, sozialen Bewusstsein der sechziger Jahre aufgetaucht ist.<sup>909</sup> Aus diesem Grund ist das Happening nicht nur als reiner Formbruch anzusehen, sondern auch als eine ästhetische Aktivität die von soziopolitischen Umständen nicht zu trennen ist. Es ist die Kunst des Nicht-Geplanten welche sich mit unterschiedlichsten Mitteln des Traditions- und Tabubruchs beschäftigt, die Freiheit des Handelns in das Zentrum rückt.<sup>910</sup> Die Unbestimmtheit von Happenings bedeutet nicht, dass sie improvisiert sind – ein gewisses Konzept bestimmt den Ablauf.<sup>911</sup> Im Happening manifestiert sich eine neue Methodologie, um andere Qualitäten des urbanen Lebens, des Lebens überhaupt, wahrzunehmen, zu repräsentieren<sup>912</sup> oder zu kritisieren. Ähnlich wie jede Ausprägung der ereignisbasierten Kunst ist das Happening ein zeitlich begrenztes ästhetisches Format – es beruht auf dem Prinzip der Flüchtigkeit.<sup>913</sup>

---

<sup>908</sup> Vgl. Ebda.

<sup>909</sup> Vgl. Martin. „Happenings or Dance Happenings or Happening Theater...“. *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*. S.64

<sup>910</sup> Vgl. Ebda. S.65f.

<sup>911</sup> Vgl. Kirby, Michael. „Happenings. An Introduction.“ *Happenings and other acts*. S. 1-28, hier S.9

<sup>912</sup> Vgl. Berghaus. „Happenings in Europe.“ Ebda. S.313

<sup>913</sup> Vgl. Schröder, Johann Lothar. „Bevezetés. A performance, valamint más rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése.“ *A performansz-művészet*. S.13-34. S.17

Die Potenziale von Transitorik, Entmaterialisierung<sup>914</sup> des Kunstwerkes – die beide für das Happening ausschlaggebend sind – wurden bereits im Zusammenhang mit anderen oralen, performativen Praktiken der zweiten Öffentlichkeit thematisiert. Die schrittweise Entfernung von Materialität sowie die Formexperimente der neo-avantgardistischen Kunst gingen so weit, dass sie den Kontakt, die Kommunikation zum Gegenstand einer radikalen Kunst machten.<sup>915</sup> Der Beziehungsaufbau zwischen den Akteuren des Happenings ferner anderen Teilnehmer\_innen<sup>916</sup> ist zentral, um die Bedeutung des Phänomens entschlüsseln zu können. Kommunikation/Kontakt stand nicht nur im Mittelpunkt von Aktivitäten einer Parallelkultur, sondern wurde durch die Televisualität der sechziger Jahre einer Reform unterzogen, die als globaler Medienwechsel eine andere Form der Wahrnehmung einleitete.<sup>917</sup> Eine solche „Erschütterung“ der Wahrnehmung fand in der Kunstszene ebenfalls auf eine adäquate Reaktion. Eines der hauptsächlichen Funktionen von Happening besteht darin, eine „[...] intensive Wahrnehmung der Umwelt, eine Sensibilisierung für die Vorgänge [zu] ermöglichen [...]“<sup>918</sup> Im Happening ist das Geschehen im Hier und Jetzt eingebunden, löst die Rollenzuteilung des Betrachters zudem des Betrachteten endgültig auf<sup>919</sup>, indem Handlung, Geschehen ins Zentrum der Aktion rücken.

Diese letzten Feststellungen werfen die Frage auf, inwieweit das Happening mit Performance sowie Theater verwandt ist. Radikale Positionen besagen, dass Happening und Theater in einem direkten Abstammungsverhältnis zueinander stehen, andere behaupten hingegen, dass Happening ein prozesshaftes Kunstwerk ist, welches theatrale, performative Elemente aufweist. Michael Kirby vertritt die erstere Position und meinte, dass „[...] Happenings, like musicals and plays, are a form of theatre.“<sup>920</sup> Kirby verwendete in diesem Zusammenhang den Terminus des Publikums – genau wie im Falle des traditionellen Theaters. Ein begrenztes Publikum, ein eingeschränkter Raum sind nach ihm Voraussetzungen für ein Happening. Er führte nur wenige Beispiele an, in denen sich Theater und Happening nicht ähneln: Eine davon wäre die nonverbale Kommunikation der Aktion im Gegensatz zur verbalen Vermittlung des Theaters.<sup>921</sup> „Happening might be described as a *purposefully composed form of theatre in which diverse elements, including nonmatrixed performing, are organized in a compartmented structure.*“<sup>922</sup> Dies würde bedeuten, dass das Happening gewisse Strukturen des Theaters behält, wie in einen neuen Ordnungszusammenhang stellt. Doch ist die Relation zwischen diesen beiden performativen Phänomenen nicht so eindeutig wie von Kirby dargestellt.

---

<sup>914</sup> Vgl. Rebentisch. *Ästhetik der Installation*. S.121

<sup>915</sup> Vgl. Havasréti. *Alternatív regisztrerek*. S.102

<sup>916</sup> Vgl. Jappe, Elisabeth. *Performance – Ritual – Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München/New York: Prestel, 1993. S.19

<sup>917</sup> Vgl. Marschall, Brigitte. *Reader zur Vorlesung „Theater nach dem Holocaust“*. Sommersemester 2016. Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien. S.7

<sup>918</sup> Ebda. S.187

<sup>919</sup> Vgl. Ebda. S.173

<sup>920</sup> Kirby. „Happenings.“ *Happenings and other acts*. S.3

<sup>921</sup> Vgl. Ebda. S.3f.

<sup>922</sup> Ebda. S.11

Das Happening ist mit der Performance in einer engeren Verwandtschaft. Im letzteren ist aber die *Komponiertheit*, die *Komposition* des Ereignisses dezidiert, der Anfang sowie das Ende sind vorgegeben. Die Kohärenz von Performance ist durch die aufeinander abgestimmten Produktions-, Strukturelemente gesichert. Im Happening hingegen wird das statische Kunstwerk zum Ereignis zudem hat die Konstruktion von Aktionsabläufen einen offenen Ausgang. Die Struktur kann jederzeit auseinanderfallen oder eine andere Stoßrichtung anvisieren. Äußerst treffend ist die Happening-Charakterisierung von Dick Higgins, indem er das Happening als *Intermedium* beschreibt. Nach Higgins ist das Happening ein dreifaches Intermedium in dem Text sowie Drama, visuelle Kunst, Musik, Ausprägungen des Events vermischt werden.<sup>923</sup> Die verschiedenen medialen Formate, ihre Verflechtungen charakterisieren das Happening tatsächlich am aussagekräftigsten.

Performativität ist nur eines der medialen Formate des Happenings. Die sie betreffenden Beobachtungen von Richard Schechner liegen der Performance Studies am nächsten. In seinen Ausführungen geht Schechner darauf ein, dass Happenings einen *Ausnahmestand* („celebratory space“) eröffnen, eine komplexe Nachricht zu übermitteln haben, Wahrnehmungsmodi erproben. Um diese Ziele zu erreichen wendet das Happening *Techniken des Zufälligen* an.<sup>924</sup> Das Performative im Happening ist die *Ereignishaftigkeit*, die *Transformation* welches durch die Aktionsabfolge sowohl im physischen als auch im immateriellen Kontext hervorgerufen wird.

Nichtdestotrotz herrscht Konsens darüber, dass das Happening sich eigentlich aus einer notwendigen Evolution der bildenden Kunst entwickelt hat. Traditionell wird dieser evolutionäre Prozess bei der Malerei von Jackson Pollock angesetzt: „at a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than a space in which to reproduce, re-design, analyze or ‚express‘ an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.“<sup>925</sup> Sowohl Happenings als auch Events (minimalistische Form des Happenings) stehen am Anfang dieser Entwicklung und können mit der Tätigkeit von u.a. Allan Kaprow, Jim Dane, Red Grooms, Claes Oldenburg und Robert Whitman verbunden werden.<sup>926</sup> Wie bereits früher angedeutet hängt die Revolution von künstlerischen Formen mit dem veränderten sozialen, politischen Kontext zusammen, ist nach Robert E. L. Masters eine Konsequenz der Grauen des Zweiten Weltkrieges und einer daraus resultierenden allgemeinen Krise.<sup>927</sup> Die Berücksichtigung dieser Umstände ist zentral, jedoch sollte man den historischen Vorläufern zusätzliche Beachtung schenken. Das Happening orientiert sich an Vorbildern wie der Dadaismus, der Futurismus sowie der Surrealismus<sup>928</sup>. Bei den

---

<sup>923</sup> Vgl. Higgins, Dick. „A posztmodern performance jellegzetességei és általános ismérvei.“ *A performansz-művészet. Források a XX. század művészetéhez*. Hg. Annamária Szőke. Budapest: Artpool-Balassi-Tartóshullám, 2000. S. 77-89, hier S.78

<sup>924</sup> Vgl. Schechner, Richard. „Happenings.“ *Happenings and other acts*. S. 216-218, hier S.217

<sup>925</sup> Harold Rosenberg zitiert nach Schimmel, Paul. „LEAP INTO THE VOID: PERFORMANCE AND THE OBJECT.“ *OUT OF ACTION*. S. 17-119, hier S.19

<sup>926</sup> Vgl. Ebda. S.20ff.

<sup>927</sup> Vgl. Robert E. L. Masters zitiert nach Marschall. *Reader zur Vorlesung „Theater nach dem Holocaust“*. S.159

<sup>928</sup> Vgl. Ebda. S.171

Vertretern der ungarischen Neo-Avantgarde (wie etwa bei György Galántai) war es nicht unüblich Marcel Duchamp als Referenzpunkt sowie Inspirationsquelle zu benennen.

Die Intention, die Form, der Einsatz von Happenings ist grundsätzlich sehr verschieden, dennoch können einige signifikante Gemeinsamkeiten identifiziert werden. Mit dem Happening wird die Statik des Kunstwerks aufgehoben zugunsten des Ereignisses, der Dynamik. In diesem Zusammenhang spielen das *Nicht-Geplante*, *Spontane* oder das *Zufällige*<sup>929</sup>, das *Wahrnehmungsexperiment* eine zentrale Rolle. Diese Faktoren haben sowohl einen historischen als auch einen zeitgenössischen Ursprung. Das Happening bricht mit der Isolation, dem *l'art pour l'art*-Charakter des Kunstwerks und *kommuniziert*, baut *Kontakt* mit seinem unmittelbaren Umfeld auf, verwendet hierbei *intermediale, performative Mittel*. Allan Kaprow sah im Happening das Ziel einen *gleichwertigen, kohärenten Raum* zu schaffen, in dem die Verdichtung der Zeit eine zentrale Rolle einnimmt.<sup>930</sup> Seinen Kriterien zufolge sollte das Happening u.a. die *Trennung zwischen Kunst und Leben, Publikum und Akteur obsolet* machen. Es kann *nur einmal* organisiert werden (Stichwort: Flüchtigkeit und Wirkung). Das Happening sollte aus einer *Collage* von bestimmten zeitlich-räumlichen Handlungsabfolgen bestehen.<sup>931</sup> Den Großteil dieser Faktoren finden wir im ungarischen Kontext der Neo-Avantgarde wieder, jedoch unter spezifischen Bedingungen, die die Lesart von Happenings weitgehend bestimmen.

Die Genese der performativen Künste in Ungarn beschrieb László Beke, wie folgt: „[...] many performance artists commenced from happening, and called these earlier works performance only later. [...] Szentjóby preferred using the term ‚action‘ in regards to his later political protest works. [...] Miklós Erdély also rather conceived works in the form of actions, which he combined with readings on a number of occasions. [...] From the late sixties and early seventies, conceptual tendencies came to the fore in Hungary, where concept art, land art, process art, body art and similar endeavors had already been established.“<sup>932</sup> Obwohl Beke einige Relationen, Entwicklungen von ereignisbasierter Kunst kurz skizzierte, werden die Grenzlinien zwischen den Begriffen von Happening, Aktion und Performance nicht klar. Wesentlich in diesem Textausschnitt ist allerdings, dass die ungarischen performativen Künste eine Anbindung an globale Phänomene dieser Richtung haben, dass manche Aktionen sogar eine explizite politische Note besaßen. Aus einem anderen Aufsatz von Beke wird ebenfalls ersichtlich, dass am Ende der Siebziger „[d]ie Happenings und die Body Art [...] endgültig durch die Performance abgelöst [...]“<sup>933</sup> wurden. Es scheint für Ungarn ebenfalls zu gelten, dass die Erscheinung von performativen Künsten einen Evolutionsschritt der bildenden zugleich der *Dichtkunst* darstellte. Letztere

---

<sup>929</sup> Obwohl diese Beobachtung nicht immer zutrifft: „Equally, the term ‚happening‘ was meaningless: it was intended to indicate ‚something spontaneous, something that just happen to happen‘. Nevertheless the entire piece was carefully rehearsed for two weeks before the opening, and daily during week’s indicated by Kaprow so that each moment sequence was carefully controlled.“ Goldberg, RoseLee. *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson, 1993. S.130

<sup>930</sup> Vgl. Kaprow. *Assemblage, environmentek & happeningek*. S.48

<sup>931</sup> Vgl. Ebda. S.52ff.

<sup>932</sup> Beke. „The Hungarian Performance.“ *Body and the East*. S.103f.

<sup>933</sup> Beke. „Dulden, verbieten, unterstützen.“ *Die zweite Öffentlichkeit*. S.231

Feststellung, nämlich, dass das Happening eine *gemeinsame Wurzel* mit der experimentellen, konkreten Poesie hat ist höchstwahrscheinlich ein ungarisches Spezifikum. Dieser Zusammenhang gilt vor allem für die Organisatoren des ersten ungarischen Happenings Gábor Altorjay und Tamás Szentjóby. Die Dichtkunst von Szentjóby lebte vom Gestus des Hier und Jetzt, welcher mit der Zeit Dominanz über das geschriebene Wort erfahren hat. Die Dichtkunst wurde auf ein anderes, ein neues Niveau gehoben, für eine andere sich gerade eben entwickelnde Tradition neu erfunden. Àdám Tábor beschrieb die Dichtung von Szentjóby als „Happening-Poesie“ zudem lenkt er unsere Aufmerksamkeit auf die *Verkörperung der Sprache*<sup>934</sup>, die ihre primäre semantische Zone so verließ, um ein unerforschtes Territorium zu erobern. Eine ähnliche Kausalität bestimmte den Reformgeist von Gábor Altorjay. Nach eigenen Angaben waren die hauptsächlichen Inspirationsquellen für die Organisation des ersten Happenings die Dichtkunst sowie die Musik. Altorjay wurde von der zeitgenössischen französischen Poesie in der Übersetzung von Sándor Weöres ferner vom kämpferischen Kommunismus des György Dalos beeinflusst. Seine rebellierenden und formbrechenden Ambitionen konnte er im Kreise des *Buta Költők Köre* [Kreis der Dummen Dichter] gemeinsam mit András László, Zoltán Tárkányi und Szentjóby ausleben. Dort entwickelten sie die Vorform des sog. „slam poetry“<sup>935</sup> mit Montage-Techniken<sup>936</sup>. Wie Annamária Szóke betonte, handelte es sich in den Jahren um 1966 im Falle von Altorjay um einen sehr intensiven, gemeinsamen sowie tendenziösen Schaffensprozess in der Form einer geistigen Werkstatt.<sup>937</sup> Dieser Aufbau der Arbeit hat nicht nur die Struktur des Arbeitsprozesses bestimmt, sondern führte darüber hinaus zu einem verspielten, kritischen Endprodukt. Wie sich zeigen wird, war die linguistische Rebellion weder für Altorjay noch für Szentjóby radikal genug.

Die zentrale Rolle der Musik als eine weitere Inspirationsquelle für die Vorbereitung des ersten ungarischen Happenings wurde von Emese Kürti im Rahmen ihrer Dissertationsforschung<sup>938</sup> identifiziert. Die Teilnahme von Altorjay und Szentjóby an der internationalen musikalischen Veranstaltung *Warschauer Herbst* (1965) hat die beiden Künstler mit einer inspirativen Wucht getroffen. Die größte Wirkung löste ein Musikstück von Cornelius Cardew aus, welche als Hommage an John Cage gedacht war und den Titel *Memories of You* trug.<sup>939</sup> Die tonale Aktion ist folgenderweise zu beschreiben:

---

<sup>934</sup> Vgl. Tábor. *A váratlan kultúra*. S.97

<sup>935</sup> Vgl. *Valaminek lenni unalom. Altorjay Gáborral beszélget Szóke Annamária*. Podiumsgespräch und Screening. 13. Februar 2015. Budapest, Kecské utcai Múteremház. DVD. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>936</sup> „[...] I would like to confute András Müllner’s proposition that Happening in Hungary had linguistic (montage) roots, traceable to *A Hunger for Montage*, a text by Miklós Erdély published in 1966.” Kürti, Emese. “Generations in Experiment. The Cage Effect in the Early Sixties of Hungary.” *The Freedom of Sound. John Cage Behind the Iron Curtain*. Hg. Katalin Székely. Budapest: Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art. S. 134-151, hier S.149; Keserű, Katalin. „A nyelv flörtje a művészettel Magyarországon.” *Holmi*. Jahrgang 2. Nr. 2. 1990. S. 1020-1023, hier S.1021f.

<sup>937</sup> Vgl. *Valaminek lenni unalom*.

<sup>938</sup> Vgl. Kürti, Emese. *Experimentalizmus, avantgárd és közösségi hálózatok a hatvanas években. Dr. Végh László és köre*. Dissertation. ELTE-BTK, Film-, Média és Kultúraelméleti Doktori Iskola, Budapest. 2015.

<sup>939</sup> Vgl. Kürti, Emese. „Generations in Experiment.” *The Freedom of Sound*. S.148

At eleven fifteen, they were still organising the instruments, then finally only one of them remained by the piano, amongst muffled noises from an audience involved in conversations. The sole musician on stage pulled the piano aside, pushed the chair and pulled it back, then rolled the piano farther on. Only very slowly did the audience realise that the concert had already started, and the piece's set of sounds was provided by the creaking and grating sounds given by the piano and the chair's legs.<sup>940</sup>

Altorjay definierte die Begegnung mit dieser unkonventionellen Form von Musikvorführung als Katharsis und als Schlüsselmoment für die Entwicklung einer neuen „intermedialen Denkweise“ ohne zuvor von den Begriffen von Happening oder Fluxus gehört zu haben. Die musikalische Präsentation driftete weg von der Tradition eines „Anzug-„ und „Abendkleid-Ereignisses“ und wurde zu einer Schau für alle Sinne. Der Kreis von Cage stand, Kürti zufolge, im Zentrum der Inspirationen von Altorjay sowie Szentjóby für die Vorbereitung ihrer experimentellen, Fluxus-Kunst.<sup>941</sup> Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in Ungarn das Happening aus der *Intermedialisierung* der Künste entstanden ist, einen Ausbruchsversuch aus einengenden Formvorgaben darstellte. Die Konfrontation mit Fachliteratur zum Happening erfolgte erst später<sup>942</sup>, nur ein kritisierender, schematisierender Artikel vom Journal *Film, színház, muzsika* [*Film, Theater, Musik*] berichtete im Mai 1966 das erste Mal vom Phänomen.<sup>943</sup> Der chaotische Faktor, die Unordnung des Experiments waren verlockende Faktoren der Systemlogik entgegen zu können.

Das erste ungarische Happening *Az ebéd (In memoriam Batu Kán)* [*Das Mittagessen (In memoriam Batu Khan)*] fand am 25. Juni 1966 im Budapester ersten Bezirk in der Virágárok utca<sup>944</sup> statt. Die Organisatoren waren Gábor Altorjay und Tamás Szentjóby. Das Happening wurde in Kooperation mit Miklós Jankovics, István Varannai, Enikő Balla, Miklós Erdély und Csaba Koncz realisiert.<sup>945</sup> Die Einladung zur Aktion beinhaltete genaue zeitliche, örtliche Koordinaten zudem übermittelte sie Information darüber, dass es sich um eine Veranstaltung im geschlossenen Kreis handelt, dass sich die Teilnehmenden warm anziehen sollen sowie dass die Partizipation verbindlich ist.<sup>946</sup> Das offizielle Format der Einladung, die präzisen Angaben zu den Details der Veranstaltung schienen auf den ersten Blick einer klassischen Logik gefolgt zu haben – von Zufälligkeit, Nicht-Planung war keine Spur. Wie sich im Nachhinein

---

<sup>940</sup> Ebda. S.148f.

<sup>941</sup> Vgl. Ebda. S.149

<sup>942</sup> Vgl. Stegmann, Petra (Hg.). „*The Lunatics are on the loose...*“ *European Fluxus Festival 1962-1977*. Potsdam: o.V., o.J. o.S.

<sup>943</sup> „Interview with Tamás St.Auby.“ *The Lunch (In Memoriam Batu Khan)*. S.51-55. S.52

<sup>944</sup> Das Happening fand im Einfamilienhaus von Miklós Erdély statt. Vgl. Peternák. „Interdisziplinarität und neue Medien in der ungarischen Kunst der vergangenen drei Jahrzehnte oder: Auf wen hatte Miklós Erdély Einfluss und auf wen nicht?“ *Die zweite Öffentlichkeit*. S.237

<sup>945</sup> Vgl. Hegyi, Dóra/Zsuzsa László. „The Lunch (in memoriam Batu Khan) – the first happening in Hungary.“ *Parallel Chronologies*. <http://tranzit.org/exhibitionarchive/the-lunch-in-memoriam/>. Letzter Zugriff: 12.07.2015

<sup>946</sup> Vgl. „Einladung zum Happening.“ *Az ebéd (In memoriam Batu Kán)/The Lunch (In memoriam Batu Khan)*. Hg. Zsuzsa László/Tamás St.Turba. Budapest: tranzit.hu, 2011.

herausgestellt hat, empfanden die zuständigen Parteiorgane den Aufruf zur verpflichtenden Teilnahme u.a. am irritierendsten.<sup>947</sup>

Aus einer 1968 publizierten Rückblende von Altorjay werden Details des Geschehensablaufs ersichtlich.<sup>948</sup> Die Beschreibung ist sehr deskriptiv und beinhaltet keine analytischen, interpretierenden Ambitionen, nur einige lose Kommentare. Das Happening spielte in einem Garten sowie in einem historischer Keller – gebaut im 15-16. Jahrhundert. Aus dem vorderen Bereich des Gartens leitete eine zehn Meter lange Laube zum Untergang des Kellers. Am Anfang der Laube wurden die Teilnehmer\_innen von einem Kinderwagen empfangen in der sich zwei zerfetzte sich umarmende Puppen befanden. Nachdem die Teilnehmenden die Laube verlassen haben fanden sie sich mit Szentjóby entgegen der bis zu seiner Kreuz in den Boden vergraben war, zugleich an einer Schreibmaschine arbeitete. Neben ihm lag eine Schaufel die mit Seilen an einen ihr gegenüberliegenden Ausklopper gebunden war. Am Ende des Seiles hing ein Topf worin sich ein lebendiges Huhn befand. Der Topf mit dem Huhn wurde von Szentjóby mit einer Schnur ab und zu mal auf- mal abgezogen. In der Zwischenzeit ging der Kinderwagen im Hintergrund in Flammen auf.<sup>949</sup>

Die nächste Station war der dunkle Keller – nur die Lichter des großen Audioverstärkers spendeten etwas Licht. Nach ungefähr fünfzehn Minuten des Herumtappens in der Dunkelheit klang mit einer enormen Lautstärke Krzysztof Pendereckis *Hiroshima* an. Die Musik war kaum zu erkennen, da es vollkommen entstellt abgespielt wurde. Als die Musik aufhörte, bewegten sich Altorjay und Szentjóby in den Bereich des Kellers, welcher für Aktionen freigehalten wurde zudem zündeten sie einen Rosenstrauß in einer Vase an. Das dadurch erzeugte Feuer spendete ebenfalls etwas Licht. In diesem vorderen Bereich des Kellers befand sich ein für zwei Personen bedeckter Tisch mit einer Vase sowie Speisetonne. Altorjay und Szentjóby setzten sich auf zwei schimmelige Stühle im Stil der Sezession. Im Hintergrund befand sich ein großer Rahmen, daneben an der rechten Seite ein Kühlschrank, darüber hing ein verrosteter Rad eines Fahrrades und in der Mitte war eine stehende Uhr platziert. Auf beiden Seiten waren Requisitenkästen, in der Mitte ein Stuhl zu sehen. Neben dem Publikum war ein ebenfalls schimmelige Stuhl mit einem kleinen löchrigen Topf an die Wand gefestigt. Das Huhn stand an einen Topf gebunden neben dem Tisch.

Die Bekleidung von Altorjay und Szentjóby war nicht auffallend: sie trugen beide ein Sakko, ein weißes Hemd, Kravatte, ihren Kopf schmückte jeweils eine grüne Sonnenblende. Miklós Jankovics – der dritte „Akteur“ – hat nach dem verbrennen der Rosen das Licht eingeschalten. Das Happening hatte eine sehr starke, fortwährend präsente Klangkulisse sich die bis zum Ende der Veranstaltung durch ein eingeschaltetes Mikrophon ferner Lautsprecher neu generiert, verstärkt hat. Das zentrale Ereignis des Happenings war hingegen das Mittagessen. Das Menü war kalte Paprikakartoffel. Während des Essens stand Altorjay auf, schaltete die Uhr ein. Nach einiger Zeit stoppte er die Uhr erneut. Diese Aktivität wurde im Handlungsablauf mehrfach wiederholt. Die Uhr hatte einen soften, brummenden Ton, drehte sich

---

<sup>947</sup> Vgl. *Valaminek lenni unalom*.

<sup>948</sup> Vgl. „The Lunch (In Memoriam Batu Khan). The Recollection of Gábor Altorjay.“ *Az ebéd (In memoriam Batu Kán)*. S. 42-44.

<sup>949</sup> Vgl. *Ebda*. S.42

gemeinsam mit dem Rad um die eigene Achse. Das Mittagessen wurde noch mit dem Klingeln eines Weckers begleitet, das zu verschiedenen Zeiten ertönte. Szenjóby versuchte das Huhn ebenfalls mit Paprikakartoffeln zu füttern, legte das kreischende Tier an das Mikrofon. Sooft der Schnabel des Huhns das Mikrofon berührte war die Lautstärke der Kollision kaum ertragbar. Nachdem Altorjay und Szentjóby das Essen beendet hatten, tranken sie aus einer Thermosflasche. Darauf folgend nahmen sie Nylontüten an sich und begannen zu erbrechen. Szentjóby legte das Huhn in die Tüte und zog das Ganze über den Kopf von Altorjay, schlug Nagel in die Schüsseln. Altorjay ging zum Requisitenkasten, holte zwei weiße Handschuhe heraus. Gemeinsam mit Szenjóby zogen sie die Handschuhe auf die Hände von Jankovics, der beim Rahmen stand. In seiner Rückblende machte Altorjay darauf aufmerksam, dass er nach diesem Punkt nicht mehr feststellen kann welche Aktion wann vollzogen wurde, erinnert sich nur an die Teile des Events die er selbst durchführte.<sup>950</sup>

Altorjay begann den Tisch mit dem Gedeck samt Stühlen mit einem Fleischerbeil zu vernichten. Von Jankovics' Rahmen nahmen die Akteure eine kleine schwarze Handtasche ab, schmierten ihn mit Zahnpaste ein. Die Handtasche wurde dem Publikum gereicht worin sich zwei weiße Mäuse befanden. Sie entkamen aber, liefen zwischen den Reihen der Teilnehmenden, die versucht hatten, sie loszuwerden. Die Akteure ließen dies allerdings nicht zu, gaben die Mäuse erneut an das Publikum zurück. Vor Jankovics' Gesicht wurde ein militärischer Helm gefestigt, Altorjay und Szentjóby seilten ihn an den Rahmen. Aus Fahrradrädern sowie einem verrosteten Roller wurde inmitten des zerhackten Tisches eine Art Installation oder Skulptur erbaut. Mit einer Seife (zusätzlich mit ein bisschen Zahncreme) wurde die ganze Kreation, inklusive Jankovics, eingerieben.

Schließlich wurde die Installation sowie Jankovics mit einer großen Menge von Federn bedeckt, die Spitze der so entstandenen Skulptur zierten Altorjay und Szentjóby mit dem Huhn. Einen bedeutenden Teil der Federn warfen sie dem Publikum zu, die das Ganze an die Akteure zurückschleuderte. Letztere warfen die Feder erneut dem Publikum zu. In einem nächsten Schritt kamen Fliegenpapiere zum Einsatz die sie in die Luft warfen. In der Zwischenzeit versuchten die in den letzten Reihen Sitzenden etwas anzuzünden, doch Altorjay konnte es verhindern. Szentjóby fertigte Gips an welche er mit roter und blauer Farbe mischte. Mit dem Gips wurde Jankovics erneut eingeschmiert, beworfen. Beworfen wurden darüber hinaus die Wand ferner das Publikum. Der Raum war bis zum Knöchel mit roter Feder bedeckt. Die Akteure haben eine rosafarbene Gipsmasse gemischt, füllten sie in ein Kondom, wodurch der Gummi sich stark dehnte. Zeitgleich erklang mit einer unfassbaren Lautstärke die *Freudenode* aus Beethovens IX. Symphonie. Das Kondom banden sie in einen großen Ring, unten machte man eine brennende Kerze an. Die ganze sich drehende Konstruktion wurde dann an der Decke festgemacht. Die letzte viertel Stunde des Happenings war nach Altorjay äußerst ekstatisch konnte zudem kaum rekonstruiert werden.<sup>951</sup>

In der finalen Phase hat Szentjóby diverse Objekte an die Decke, an die Wand, an den Rahmen, ferner an Jankovics gefestigt. Jankovics bekam eine große Menge vom Gipspulver ab, wurde von Altorjay noch enger an den Rahmen gebunden. Szentjóby riss den an die Wand gefestigten schimmeligen Stuhl von der Wand. Die beiden

---

<sup>950</sup> Vgl. Ebda. S.43

<sup>951</sup> Vgl. Ebda. S.44

Protagonisten unternahmen den Versuch alles mit allem, jeden mit jedem durch Seile zu verbinden. Dieser äußerst intensive Handlungsablauf endete dann damit, dass Szenjóby die Glühbirne zerbrach, der Keller verdunkelte sich komplett. Die Akteure warteten. Langsam begannen sich die Teilnehmenden zu bewegen verließen sich säubernd den barrikadierten Keller.

In einer Unterhaltung mit Gábor Altorjay stellte Emese Kürti fest, dass das erste ungarische Happening einen *Paradigmenwechsel* in der bildenden sowohl performativen Kunst darstellte.<sup>952</sup> Dieser Paradigmenwechsel zeigte sich einerseits darin, dass die Intermedialisierung sowie die Transformation der Kunst zum Prozess einen klar markierbaren Meilenstein erhielt, andererseits, dass der dem Happening innewohnende Chaos eine regelrechte Schockwirkung auslöste – sowohl im konkreten als auch im übertragenen Sinne. Die *choreographierte* Aktionsabfolge schuf eine Ordnung ohne wirkliche Ordnung (mit einem offenen Ende) die bei den Teilnehmenden zur Verunsicherung, zur Erschütterung führen konnte. Obwohl das Happening keine logisch nachvollziehbaren Kausalbeziehungen als „Ordnung“ vorweisen konnte, kann man in *Ebéd* eine gewisse Zyklik erkennen, die sich bspw. an der Rahmung des Happenings feststellen lässt (am Anfang zudem am Ende der Aktion stand der Zustand der Dunkelheit). Die Struktur des Happenings widersetzte sich den Strukturen eines autoritären Systems dennoch ist es skurril, dass *Ebéd* im offiziellen Format der Einladung angekündigt wurde darüber hinaus zur verpflichtenden Teilnahme aufrief. Die Erwartungshaltung gegenüber einer solchen formellen Einladung ist grundlegend anders, als die „Logik“ des Happenings diktiert – dadurch wurde Altorjays und Szentjóbys Initiative zu einem subversiven Akt.

Ohne die komplexen semantischen Konstruktionselemente von *Ebéd* auf minimalistische Symbole einschränken zu wollen, seien hier einige interpretierenden Feststellungen angeführt, welche die Entschlüsselung des Happenings unterstützen. Es ist kaum zu verkennen, dass Altorjay und Szentjóby den Fokus ihrer Arbeit auf *Kontrast* gelegt haben. Ganz an der Hand legen solche wie Licht/Dunkelheit oder Stille/Lautheit. Eines der bedeutendsten Gegensätze war die von künstlichen (vom Menschen produzierten) ferner organischen/natürlichen Materialien sowie Gegenständen. Objekte, die an die Wand montiert waren oder solche die verwendet wurden kollidierten einerseits mit Korrosion, *Verrottung*, andererseits mit Naturkräften wie Feuer, tierischen „Requisiten“ (Huhn, Mäuse), der Geste des Essens zugleich des Erbrechens<sup>953</sup>. Dass Verzehren des Mittagessens verblieb nicht nur auf der Ebene des alltäglichen, essentiellen Handelns, sondern wurde dadurch, dass es im Mittelpunkt des Happenings stand zum Ritual erhoben. Aus der Perspektive des Rituals wird verständlich, dass Altorjay eine Extase, ein Delirium beschrieb wenn die Handlungsabfolge dem Höhepunkt entgegensteuerte. Die Verrottung (bspw. die schimmeligen Stühle) stand ebenfalls einigermaßen im Zentrum des Geschehens, beinhaltete Anspielungen auf den Zustand des Vergehens, der Flüchtigkeit, sogar der (militärischen) Vernichtung. Die bereits angesprochene Schockwirkung war durch das Spiel mit der Extreme vertieft. *Ebéd* ist von zwei Akteuren dominiert (Altojay und

---

<sup>952</sup> Vgl. *Altorjay Gáborral beszélget Kürti Emese*. Kecské utcai Múteremház, Budapest. 24. Februar 2015. Eine Begleitveranstaltung der Ausstellung *Altorjay Gábor a német avantgárdban – 1967-1970*. DVD. Quelle: Artpool Art Research Center.

<sup>953</sup> Vgl. „Interview with Tamás St.Auby.“ *The Lunch (In memoriam Batu Khan)*. S.53

Szentjóby) gewesen, weil Jankovics eher als eine statische, fast ohnmächtige Figur in die Aktion eingebunden war und sich die anderen Teilnehmenden weiterhin als Publikum verstanden, dadurch eine einseitige Kommunikation am Leben erhalten wollten. Die beschränkte Partizipation am Happening ließ eine gewisse Verweigerung gegenüber der Immersion erahnen. Das Gesehene mag für die Teilnehmenden äußerst befremdlich vorgekommen sein.

Die performative Räumlichkeit von *Ebéd* war vom Anfang des Happenings an gegeben. Der Garten als ein *Einführungsraum*, als ein offener Raum war der Vorort des „Abstiegs“ in den Untergrund. Der Keller als *Untergrund* könnte als direktes Synonym für die zweite Öffentlichkeit gestanden sein. Den Übergang zwischen dem offenen und dem geschlossenen Raum markierte der halb in die Erde eingegrabener Szentjóby: die Schreibmaschine war die Metapher sowohl für das Samisdát-Sein in der Parallelkultur als auch für die Prozession der beiden Hauptakteure von *Ebéd* von der Dichtung zu einer ereignisbasierten Kunst. Besonders dominant war die Schaffung eines *Klangraumes*, welche die Thesen von Emese Kürti untermauert, dass der musikalische Einfluss vom ersten ungarischen Happening nicht zu trennen ist. Sowohl die extreme Lautstärke, als auch der gezielte Einsatz von experimenteller zugleich klassischer Musik verschoben die Bedeutung der visuellen Wahrnehmung auf die eines unkonventionellen Audioerlebnisses. Das Spiel mit der Extreme kam ebenfalls hier zum Vorschein.

Dasselbe gilt für die Konstitution von Raum durch Sichtbarmachung (Licht) und Verbergen (Dunkelheit). Die trotztige Verweigerung des Publikums, eine (inter)aktivere Rolle in der Beeinflussung des Geschehens einnehmen zu wollen, löste eine räumliche Spannung aus, die die beiden Akteure aber nicht daran hinderte ihre Vorstellungen durchzuführen. In einem Interview aus dem Jahr 1971 mit László Beke sprach Szentjóby von dem Raum, der Architektur des Raumes, der das Happening fundamental bestimmt hat. Szentjóby meinte, dass der Keller durch die Jugendorganisationen und diversen Klubs kompromittiert wurde. Der Keller von *Ebéd* konnte nur als ein historisches Objekt aus der Zeit der Tataren-Belagerung entschärft werden. Die Grundsituation war an diesen Ort, an die Gegenstände im Ort, an die Aktivität von Szentjóby und Altorjay gebunden.<sup>954</sup> Im *Ebéd* wurde der Raum des Kellers durch diese Faktoren, durch die anderen Handlungsabläufe fortwährend verändert sowie zum Ort des *Erbauens*. Altorjay und Szentjóby fassten die Atmosphäre als „construction site“ auf, als einen Raum der flexibel war, der durch das Happening erst geschaffen werden kann/sollte. Die Technik der Collage sowie der Montage fand eine ständige Anwendung indem die Gegenstände, Personen im Raum bewegt, festgenagelt, aneinander gefestigt ferner gebunden waren. Im letzten Drittel von *Ebéd* wurde es klar, dass der Keller zum Terrain eines *Installationsbaus* wurde: in der finalen Phase kulminiert das Happening im *Akt des Verbindens*. Die auseinanderklaffenden Segmente wurden nun von Schnüren, Seilen zu einem organischen-globalen Ganzen festgehalten. Eine Auflösung der spannungsgeladenen Situation konnte man allerdings nicht erwarten, denn sowohl Publikum als auch die Akteure waren an ihre physisch-psychischen Grenzen gegangen.

---

<sup>954</sup> Vgl. „Beszélgetés Szentjóby Tamással. Hangszalagra vette Beke László, 1971. március 11-én.“ *Jelenlét*. Nr. 1-2. 1989. S. 252-262, hier S.256

Das erste ungarische Happening war deswegen ein Paradigmenwechsel, weil er sich in das behutsame Klima des damaligen Ungarns einschlich, es an sensitiven, fast tabuisierten Themen, wie die selbstverständliche Existenz des real-existierenden Sozialismus, „nagte“.<sup>955</sup>

[...] Szentjóby was interested in what he called `a kind of parallel process`. The Happening seemed to provide a zone of freedom, avoiding compromised official circuits and flying in the face of the rituals of official culture and the forms of artist/spectator relations they demanded. Szentjóby argued that `at the edge of convention, the individual recognizes his own position between the absurdity of the historical past and the possible happening-future. He recognizes, in other words, the autonomy of the individual.<sup>956</sup>

Klara Kemp-Welch formulierte an dieser Stelle grundlegende Überlegungen die Szentjóby an dem Format des Happenings gereizt haben dürfen. Einerseits war das Happening die *Möglichkeit der freien, autonomen Handlung*, die *rebellierende Negation von Ordnungsmechanismen* des Staates. Andererseits lag der Reiz in der strikten sowie selbstverständlichen *Trennung zwischen Kunst-Schaffenden und – Betrachtenden*. Alle drei Impulse waren als Strategien der zweiten Öffentlichkeit ausschlaggebend, sie charakterisierten die Tätigkeit von Szentjóby von Anfang an. Die Person und der Auftritt von Szentjóby waren ebenfalls gegen jegliche Form von Kontrolle, Ordnung gerichtet zudem glichen sie, sogar bei der Bestellung im Restaurant, einer aussagekräftigen Performance.<sup>957</sup> Im Verständnis von Szentjóby hob das Happening *hierarchische Strukturen, konventionelle Dichotomien* auf, es begünstigte eine *direkte, persönliche sowie demokratische Kontaktaufnahme*. Ihm zufolge ist das Ziel des Happenings, dies wird ferner in der Collage sichtbar, die Elemente neu zu ordnen.<sup>958</sup> Diese Neuordnung der Dinge weitete sich auf räumliche Strukturen aus, denn nicht nur die Collage sondern auch die Partizipation wirkten auf die Produktion der Umwelt ein, sie produzierten eine „active environment“. Szentjóby sah im Happening eine Handlungsabfolge die weniger künstlerische Ansprüche verfolgt, vielmehr mit dem Leben selber zusammenfließt.<sup>959</sup> Kemp-Welch machte bereits darauf aufmerksam, dass die Parallele im Mittelpunkt der Happening-Definition von Szentjóby steht: „The parallel-situation is the complete and simultaneous presence of physical, transcendent and metaphysical realities. It is the consciousness of change – in accordance with each participant’s individual standard of freedom.“<sup>960</sup>

Die offizielle Meinung über *Ebéd* skandalisierte das erste ungarische Happening. Die kulturpolitischen Parteiorgane versuchten performative Werke mit einem ähnlichen Charakter wie das Happening zu verbannen. Péter Sinkovits wurde vom Herausgeber vom Magazin *Tükör [Spiegel]* gebeten, über *Ebéd* zu schreiben, der Artikel wurde aber

---

<sup>955</sup> Vgl. Kemp-Welch. *Antipolitics in Central European Art*. S.106

<sup>956</sup> Ebd. S.110

<sup>957</sup> Vgl. „Oral History Kürti Emesének“ *Wordcitizen’s Virtual Home*.

<sup>958</sup> Vgl. Hegyi, Dóra/Zsuzsa László. „Interview with Tamás St.Auby.“ *Az ebéd (In memoriam Batu Kán)*. S. 51-55, hier S.54

<sup>959</sup> Vgl. Szentjóby, Tamás. „On the Happening. (excerpts)“ Ebd. S. 45-49, hier S.46f.

<sup>960</sup> Ebd. S.47

ohne Wissen des Autors überarbeitet sowie mit einem verzerrten Argument unter dem Namen von Sinkovits publiziert.<sup>961</sup> Das Happening als Genre war in der offiziellen Presse wegen seiner *Irrationalität* als gefährlich dargestellt. Nach Mária Ember sei es körperlos, undefinierbar, der Ausdruck einer deformierten Rebellion. Es löse nur Skandal aus zudem beruhe sie auf falschen Instinkten.<sup>962</sup> Das Auftauchen des Happening-Phänomens sorgte für Besorgnis, dass die Jugendlichen mit schädlichen philosophischen, ideologischen Ansätzen in Berührung kommen könnten. Béla Pomogáts meinte, dass es falsch sei, dass junge Leute diese Art von Kunst als solche anerkennen. In einem fast propagandistischen Ton merkte Pomogáts des Weiteren an, dass der Dienst der sozialistischen Kultur viel wichtiger wäre als das Praktizieren, Verfolgen von wirren Hobbies.<sup>963</sup> Ein ähnlich pejoratives Szenario zugleich Interpretation finden wir in den Akten der Geheimpolizei. Kata Krasznahorkai schilderte in ihrem Vortrag „Codname Schwitters: The First Hungarian Happening in a Secret Agent’s Report“ (2009) wie diese Form der radikalen Kunstauffassung sowie – Praxis von Staatsangestellten der Dämonisierung ausgesetzt war:

So one of them with the Codename „Mészáros“ defined the philosophical dimensions in this report two weeks after „The Lunch“ as „*nihilistic, bound to darkness and irrational* suggesting that their religion is *violence and hysteria*. The text turnst o be almost hysterical itself when it describes the dangers of these developments what already happened in the United States: „*in ist final stadium it led to a flood of violent excesses, abuse of drugs in huge crowds and open confrontations with the police.*“<sup>964</sup>

Neben dem Tonfall des Berichts wird hier detailliert dargestellt, was in der Vorbereitungsphase zudem während *Ebéd* geschehen ist (oft im Gegensatz zu dem was Altorjay in seinem Rückblick erwähnt), wer genau daran teilgenommen hat, wie das Happening auf die Teilnehmenden wirkte. Mészáros gab in der zweiten Hälfte des Berichts Anweisungen wie man der jugendschädlichen, politisch, moralisch destabilisierenden Wirkung hätte vorbeugen können: einerseits auf offiziellem Wege durch das Setzen von bürokratische Hürden, andererseits durch das Integrieren von parteigetreuen „Zellen“ in den innersten Kreis von Künstlern wie Szentjóby oder Tibor Hajas.<sup>965</sup>

Wenngleich hier eine explizite Kluft der Normen der ersten Öffentlichkeit gegenüber der Radikalität der zweiten Öffentlichkeit markiert wurde, ist die Feststellung von Altorjay nicht unbedeutend, dass *Ebéd* ein „[...] cooperative project between them, the artists, and the Secret Service without which they would have never been desparate, eager and radical enough to organize this event if they hadn’t been under such a strong surveillance and control.“<sup>966</sup> Das Verhalten sowie die Maßnahmen der ungarischen Kulturpolitik von damals zwangen Szentjóby und Altorjay in eine Ecke des rebellierenden, provozierenden, unkonventionellen Handelns und Schaffens.

---

<sup>961</sup> Vgl. Sinkovits. „Chronology.“ *IPARTERV 68-70*. S.7

<sup>962</sup> Vgl. Ember, Mária. „Happening és antihappening.“ *Film Színház Muzsika*. 13. Mai 1966. S. 18

<sup>963</sup> Vgl. Pomogáts, Béla. „Happening.“ *Magyar Ifjúság*. 6. Mai 1967. o.S.

<sup>964</sup> Krasznahorkai, Kata. „Codname Schwitters: The First Hungarian Happening in a Secret Agent’s Report.“ *Social Art Seminar on Art and Espionage*. Vortrag. 27. Februar 2009. Courauld Institute, London.

<sup>965</sup> Vgl. Ebda.

<sup>966</sup> Ebda.

Das erste ungarische Happening war auf verschiedene Weisen mit dem globalen Trend verbunden, hat aber zudem Spezifika aufgewiesen die nur in dem sozio-politischen Klima des posttotalitären Zustandes vorzufinden sind. Mit einem Eingriff in die Realität, sogar in das Leben war die Transformation einer bestehenden Kondition gegeben. *Ebéd* rüttelte an konventionellen Erwartungen gegenüber dem sozialistischen Kunstwerk, es reagierte auf die gesellschaftlichen, kulturellen, politischen Umstände der späten sechziger Jahre mit einem chaotisch-schockierenden Ereignis. Mit der Ankündigung von *Ebéd* sowie mit der Struktur des Happenings war sie auf der einen Seite dem Ritual ähnlich, auf der anderen Seite konnte sie mit ihrer Spontaneität und Zufälligkeit kaum vom Leben getrennt werden. *Ebéd* realisierte ein intermedialisiertes, vernetztes Denken, es war an der Neu-Ordnung der Dinge interessiert. Diese Neu-Ordnung ferner Intermedialität bildete sich im performativen Bezug zum Raum ab, in dem die Montage, Collage, die Ereignishaftigkeit, Flüchtigkeit, der Akt der Transformation eine zentrale Rolle spielten. Das erste ungarische Happening schuf eine Sphäre des freien autonomen, gar unabhängigen Handelns, es richtete sich gegen jegliche Vorgabe der rigiden Ordnung. Somit entsprach sie der Logik von zweiter Öffentlichkeit vollkommen. Die Irrationalität, Unberechenbarkeit lösten in den offiziellen Organen der ersten Öffentlichkeit eine fast hysterische Reaktion aus, sie führten zur Konfrontation der beiden semantischen Ausdrucksregime.

#### VI.6.2. Die Kapelle – György Galántais Studiokapelle in Balatonboglár

It was György Galántai's first art space or 'alternative institute' project, and was housed in a chapel rented as a studio on the shores of Lake Balaton. The aim was to create an art venue open to various media, but free from group interests and economic or political concerns; to provide an up-to-date and valid presentation of the then-current developments of Hungarian and international art; and to foster artistic communication independent of the politically-defined world and is indeterminately real and, therefore, liberated. [...] all the new, experimental forms of art [...] appeared in a very intense way during the four years of the Studio's existence.<sup>967</sup>

Die Studiokapelle von Balatonboglár (1970-1973) war eines der wichtigsten künstlerischen Projekte der zweiten Öffentlichkeit in Ungarn. Sie ist nur als Teil des Lebens- sowie Gesamtkunstwerks von György Galántai zu denken, sie gehörte eindeutig zu den Meilensteinen der räumlichen Manifestation von Parallelkultur. Edit Sasvári zufolge konnte man die Kapelle als Medium auffassen, welches als Übermittler der Perspektivierung, der ästhetischen Stellungnahme der Künstler untereinander gedient hat zudem gegen die Einschränkungen des Regimes gerichtet war.<sup>968</sup> Selbstverständlich kann man die Aktivitäten, die an diesen ganz spezifischen Ort gebunden waren, weder von dem *Mikrokosmos* der zweiten Öffentlichkeit, noch von dem ihn umgebenden sozio-historischen Kontext trennen. Die Wechselbeziehungen zwischen Innen und Außen, worauf der Terminus des „Mediums“ anspielt,

---

<sup>967</sup> Gabriele Detterer und Maurizio Nannucci zitiert nach Galántai, György/Júlia Klaniczay (Hg.) *ARTPOOL. The Experimental Art Archive of East-Central Europe*. Budapest: Artpool, 2013. S.23

<sup>968</sup> Vgl. Sasvári. „A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere.“ *Törvénytelen avantgárd*. S.37

bestimmten die künstlerischen, „lebensformatischen“<sup>969</sup> Abläufe in zugleich um die Kapelle. Obwohl die Kulturpolitik schlussendlich das letzte Wort im Zulassen oder Einstellen der Tätigkeit von Galántai in Balatonboglár hatte, ist zu betonen, dass *nicht* jedes Kunstwerk *in Reaktion* auf Unterdrückungsversuche entstanden ist. Mit ähnlichen vorsichtigen Gedankengängen stellte sich József Havasréti ebenfalls auf die Seite dieser Argumentation: Auf Vilém Flusser beziehungsweise verwies er auf eine aufeinander abgestimmte Konstellation von Wissenschaft, Kunst, Politik die zum (*Re-*)*Agieren* zwingt.<sup>970</sup> Anderswo tauchte bei ihm der Zwiespalt auf, ob man die Geschehnisse in der Studiokapelle als eindeutige Kritik am System betrachten kann/sollte oder man diese (angeblich) rebellischen Verhaltensweisen des klandestinen Raumes ausschließlich im gegebenen Kontext als solche wahrnehmen kann bzw. konnte?<sup>971</sup>

Losgelöst vom Kontext und den kulturellen Vorgaben des Spätsozialismus schwebten Galántai *übergreifende Weltanschauungen* vor, mit welchen sein eigenes, damals noch sehr junges<sup>972</sup>, künstlerisches Schaffen korrespondierte. Rückblickend versuchte Galántai, Zusammenhänge zwischen der Gründung des Artpool Art Research Centers sowie der der Studiokapelle herzustellen, denn er erachtete beide Projekte als die Fortsetzung desselben globalen Vorhabens. Jasmina Tumbas teilte ebenfalls diese Feststellung, wenn sie schrieb: „At the same time, he [Galántai] viewed his early Balatonboglár Chapel Studio activities and his subsequent work with Artpool as ‚a unique Fluxus Product‘, namely the recognition of art as ‚an institution-work.‘“<sup>973</sup> An Robert Filliou anlehnend teilte Galántai die Meinung des französischen Künstlers über das permanente Werk, das ewige Netzwerk und die permanente Feier.<sup>974</sup> Ein *Projekt-im-Werden*, *vernetztes Denken* dominierten die geistige Atmosphäre von Balatonboglár. Für Galántai war die Kapelle Information, der Modus von Informationsübermittlung, dadurch ein Medium – nicht ganz im Sinne von Sasvári, sondern in Anlehnung an Miklós Erdély und Gábor Attalai.<sup>975</sup> Es wäre nicht übertrieben zu behaupten, dass die Untersuchungsaspekte der vorliegenden Arbeit – (Inter-)Medialität, Kommunikation, Handlung, Performativität – die mit den einzelnen Raumkategorien verknüpft sind, waren in zudem durch die Aktivitäten der Studiokapelle allesamt vertreten. Dies betrifft nicht nur die Kunstereignisse, – Gegenstände, sondern darüber hinaus die zentralen Persönlichkeiten der ungarischen Neo-Avantgarde. Balatonboglár bat in den Sommern von 1970 bis 1973 ein Zuhause u.a. für abstrakte Malerei, Bildhauerei, Happening, experimentelles Theater, Fotografie, Aktionen, Land Art, Konzeptkunst und für viele andere Aktivitäten die zwischen den einzelnen Kunstgattungen angesiedelt waren. Die Studiokapelle war ein Ort, an dem sich, Havasréti zufolge, Privatleben mit Öffentlichkeit verflochten hat, an

---

<sup>969</sup> Erneut Anspielung auf den von József Havasréti verwendeten Terminus. Vgl. Havasréti. *Alternatív regiszterek*. S.97

<sup>970</sup> Vgl. Havasréti. *Széteső dichotómiák*. S.79

<sup>971</sup> Vgl. Ebda. S.88

<sup>972</sup> Vgl. Sasvári. „A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere.“ *Törvénytelen avantgárd*. S.20

<sup>973</sup> Tumbas, Jasmina. „‚International Hungary!‘ György Galántai’s Networking Strategies.“ *ARTmargins*. 1:2-3. 2013. S. 87-115, hier S.102

<sup>974</sup> Vgl. Galántai. „Hogyan tudott a művészet az életben elkezdődni?“ *Törvénytelen avantgárd*. S.54

<sup>975</sup> Interview mit György Galántai.

dem Lebenswelten ästhetisiert und die „soziale Sphäre als Feld des Experimentierens“ registriert wurde.<sup>976</sup> Kunst und Lebenspraxis flossen ineinander, genauso wie die Flüchtigkeit, Spontaneität, das Erhalten von künstlerischen Artefakten ferner Ereignisse, welche das dokumentarische Verfahren von Galántai für die Zukunft festhielt. In diesem Unterkapitel möchte ich im Folgenden auf zwei Hauptmerkmale im Zusammenhang mit der Studiokapelle eingehen: auf die Relation von Performativität und Räumlichkeit, auf deren Bezug zur Konstitution einer zweiten Öffentlichkeit. In beiden Untersuchungsmerkmalen wird auf den scheinbaren Gegensatzpaar von *Transitorik* sowohl *Stillstand* Bezug genommen.

Balatonboglár war ein Ort, in dem Galántai zufolge grundsätzliche *Maßstäbe* jenseits von erlauben/verbieten *verhandelt* wurden, dadurch dass verschiedene Positionen miteinander *in Kommunikation* traten. In dieser Grundsituation war zu klären in welcher exakten Lebenssituation, in welchem Kontext sich die Individuen befanden um aus dieser fast analytischen Situation Schlüsse zu ziehen auf deren Basis Kunstprodukte entstehen können. Ebenfalls aus diesem Grund ist neben der Wahl des Ortes die Präsenz, Selektion von Personen eine wesentliche. Galántai meinte, dass die Wahl des Ortes im Falle von Balatonboglár zufällig war, denn er wollte ursprünglich eine Mühle für Kunstzwecke in Anspruch nehmen. Im Gegensatz dazu war die Kapelle ein sehr kleiner Raum, der sich *am Rande des intimen Raumes* befand. Als Gebäude empfand Galántai (wie er meinte, zudem andere die die Kapelle betreten haben) diesen als sakral – nachdem er nicht mehr für den Gottesdienst oder ähnliche Aktivitäten der katholischen Kirche genutzt wurde. Die Kapelle war ein Raum, der dazu geeignet war, dass sich Personen zusammentreffen und miteinander *kommunizieren* – solche Räume sind im Verständnis von Galántai „*überflüssige Räume*“<sup>977</sup>. Diese sind im physikalischen Sinne nicht notwendig, wir verspüren ein *geistiges* Bedürfnis solche Räume zu entdecken, zu produzieren, zu bewahren. Überflüssige Räume werden gebraucht damit wir keinen Druck, keine Beklemmung verspüren. Das Bewusstsein über diese räumliche, seelisch-geistige Situation schafft eine freie Selbstwahrnehmung des Individuums. Wenn sich mehrere Individuen mit dieser Selbstwahrnehmung zusammentreffen, sie eine (Kommunikations-)Gemeinschaft bilden, ist dies nach Galántai für die gesamte Gesellschaft von großer Bedeutung.<sup>978</sup> Das Konzept des überflüssigen Raumes ist solchen sozio-kulturellen Orten sehr ähnlich, welche Michel Foucault als Heterotopien<sup>979</sup> beschrieben hat:

Es gibt [...] - und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen

---

<sup>976</sup> Vgl. Vgl. Havasréti. *Széteső dichotómiák*. S.82

<sup>977</sup> Der Begriff stammt von Miklós Erdély, dessen ursprüngliche Ausbildung Architekt war. Vgl. Sebők, Zoltán. „Erdély Miklós-anekdóták.“ Präsentation an der Universität der Bildenden Künste in Budapest. 5. Juni 2008. <http://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=4&lang=EN>. Letzter Zugriff: 27. Mai 2015

<sup>978</sup> Vgl. Interview mit György Galántai.

<sup>979</sup> Im Zusammenhang mit den Räumen der zweiten Öffentlichkeit ist diese Begrifflichkeit bereits oft gefallen, u.a. bei Bódi. „Művészeti és közösségi élet Petrigalla Pál szalonjában 1959-1970.“ *Új Forrás*; Nader, Luiza. „Heterotopien.“ *Fluxus East*. S.111-124; Jarzębska, Aneta. „Transgressing the Borders of Gallery Space. Heterotopian Practices of ‚Alternative‘ Art Galleries in Poland and East Germany of the 1970s“. II. Internationaler Doktorandenforum *Kunstgeschichte des Östlichen Europas*. Vortrag. Humboldt Universität zu Berlin. 30. April 2015.

Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Ort ganz *andere* sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die *Heterotopien*.<sup>980</sup>

Foucaults Spiegel-Metapher gilt ebenfalls für den Raum der Studiokapelle: Die künstlerischen Aktionen haben die Teilnehmer\_innen, Initiator\_innen als wirklich, als notwendig wahrgenommen, sie waren sich aber offensichtlich bewusst, dass der *künstliche Zustand von Autonomie* nur für eine gewisse Zeit zudem als eine parallele Welt existieren konnte. Ein solcher Raum wie Balatonboglár war tatsächlich, einer, in dem ungeahnte Kreativität sich entwickeln, sich entfalten konnte, im Gegensatz zu den großteils überwachten kulturellen Raumstrukturen der ungarischen Hauptstadt. Wie der überflüssige Raum als theoretisches Konzept besagt, war die Existenz von Räumen wie die Studiokapelle eine intellektuelle Notwendigkeit.

Die Initiative von Galántai sowie die eben genannte Notwendigkeit haben Balatonboglár als einen Raum der imaginierten künstlerischen *Unabhängigkeit* ins Leben gerufen. Das Phänomen von zweiter Öffentlichkeit war ebenfalls eine Sphäre, welche versuchte sich von Kontrollmechanismen zu lösen, zugleich aber nur im Rahmen eines autoritären Systems entstehen, „wirken“ konnte. Ivan M. Jirous schwebte eine kreative Kultur vor, die „[...] not dependent on official channels of communications [war], or on the hierarchy of values of the establishment.“<sup>981</sup> Obwohl Jirous eine utopische Idee beschreibt, die auf die Zukunft ausgerichtet ist, sind in diesem kurzen Zitat grundlegende Handlungsmodi der zweiten Öffentlichkeit enthalten: unabhängige, eigene Kommunikationsstrukturen sowie die Entkoppelung von hierarchisierten (vielleicht sogar hegemonialen) Werte.

Als György Galántai mit dem Studiokapellen-Projekt begann, hatte er ähnliche Gedanken im Kopf. Václav Benda verbindet die Argumente von Jirous mit einer räumlichen, territorialen Dimension im übertragenen Sinne: „[...] taking over for the use of the parallel polis every space that state power has temporarily abandoned or which it has never occurred to it to occupy in the first place [...] The mission of the parallel polis is constantly to conquer new territory, to make its parallelness constantly more substantial and more present.“<sup>982</sup> Wenn man die Politizität von Bendas Worten entlädt, gelangt man erneut zum Gedanken, dass die „Belagerung“, die Schaffung von Räumen für die zweite Öffentlichkeit von großer Bedeutung ist. Sie sollte dazu dienen „[t]o tear down or corrode these miniature iron curtains [...]“<sup>983</sup> die in den Individuen des Spätsozialismus existierten. Räume wie die Studiokapelle von Balatonboglár waren als „islands of plurality“<sup>984</sup> anzusehen, die einerseits eine Perspektive

---

<sup>980</sup> Foucault, Michel. „Andere Räume.“ *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Hg. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam, 1993. S. 34-46, hier S.39

<sup>981</sup> Ivan M. Jirous zitiert nach Skilling, H. Gordon. „Parallel Polis, or An Independent Society in Central and Eastern Europe: An Inquiry.“ *Social Research*. Jahrgang 55. Nr. 1-2. Frühling/Sommer 1988. S. 211-246, hier S.212

<sup>982</sup> Benda, Václav. Ebda. S.218f.

<sup>983</sup> Ebda. S. 218

<sup>984</sup> Šimečka, Milan. Ebda. S.225

relativieren die *aus* dem gegebenen Regime hinausreicht, andererseits nur unter den gegebenen sozio-kulturellen Umständen entstehen konnte<sup>985</sup>.

Zweite Öffentlichkeit, Räumlichkeit und Performativität besitzen viele gemeinsame Charakteristiken Die meisten performativen Aktionen der Studiokapelle waren spontan<sup>986</sup>, dynamisch, spielerisch, experimentierend und lagen (für einige Zeit) „[...] outside the action radius of the organizational principles of the first society [...]“<sup>987</sup>. In ihnen finden wir wiederkehrende Attribute der zweiten Öffentlichkeit vor. Der geographische Ort, darüber hinaus die Räumlichkeit der Kapelle zeigten wie sehr sie an diese alternative Kultur gebunden waren. Ein prominentes Beispiel dafür, wie genau diese durch Balatonboglár vertretene zweite Öffentlichkeit zu „lokalisieren“ war ferner sichtbar gemacht wurde ist Folgendes: Auf einem kleinem Programmheft von 1973 das die Veranstaltungen des Sommers ankündigte, brachte Galántai zwei Pläne an aus denen ersichtlich wurde, wo sich die Kapelle sowohl zur Relation des Sees Balaton als auch zu Budapest befindet.<sup>988</sup>

Júlia Klaniczay zufolge überschritt Galántai mit diesem gedruckten Flyer eine sensible, dünne Grenze zum offiziellen Handlungsbereich der Kulturpolitik des damaligen Ungarns.<sup>989</sup> Durch dieses Stück Papier erhielt die *orale, transitorische Existenz* der zweiten Öffentlichkeit einen *greifbaren, materiellen Beweis*, sie kratzte an den Grenzen des Duldbaren.<sup>990</sup> Ein anderes Beispiel für die *öffentliche Sichtbarmachung* der Studiokapelle waren räumlich-körperliche Aktionen in denen Galántai bekannte Tourenwegmarkierungen etwa auf den Turm der Kapelle gemalt hat (16. Juli 1971; 15-16. Juli 1972) und auf den Produktions-, Vertriebsverbot von Werbematerialien die Besucher\_innen mit der Anfertigung von zweisprachigen Reklame-T-Shirts reagiert haben. Treffender Weise werden diese ephemeren Ereignisse von 1971 auf der Artpool Art Research Center Website als *Re-Aktionen* beschrieben<sup>991</sup>. Diese Beschreibung verweist auf einen sozio-kulturellen Zustand der die Künstler\_innen in eine *antwortende, kommentierende Rolle* zwang. In solchen Fällen war der Spalt zwischen dem Kunstwerk und der politischen/politisierten Realität überhaupt nicht weit und tief, der Künstler verweilte nicht mehr in seinem „Elfenbeinturm“.

Performative Aktionen in Balatonboglár nutzten den physischen Raum der Kapelle intensiv, sie schufen aber zudem neue, weitere räumliche Dimensionen. Ähnlich wie beim Heterotopie-Konzept von Foucault stellte nicht nur die Studiokapelle an sich

---

<sup>985</sup> „[...] in the modern world – and especially under a totalitarian system, of course – no one is, nor can they be, completely or absolutely independent of the state.“ Hável, Václav. Ebd. S.233

<sup>986</sup> Auch angelehnt an Šimečkas Verwendung des Terminus von Spontaneität. Vgl. Šimečka. Ebd. S.225

<sup>987</sup> Hankiss, Elemér. „The ‚Second Society‘: Is There an Alternative Social Model Emerging in Contemporary Hungary?“ Ebd. S. 13-42, hier S.37

<sup>988</sup> Vgl. *Balatonboglári Kápolnaműterem*. <http://www.artpool.hu/boglar/1973/730520p.html>. Letzter Zugriff: 29. Mai 2015

<sup>989</sup> Vgl. Gespräch mit Júlia Klaniczay im September 2012.

<sup>990</sup> Edit Sasvári weist in ihren Reflexionen auf die eigene Forschung in den Archiven des Geheimdienstes, dass die Schließung der Studiokapelle wahrscheinlich nichts mit Galántais Werbeaktion zu tun hatte und sich in Wirklichkeit Galántai durch die Einladung des *Kassák Ház Stúdiós* nach Balatonboglár kompromittierte bzw. dass die offizielle Propaganda gegen die Kapelle wirkliche politische Machtspiele verdecken sollte. Vgl. Szőnyei. „Amire allergiás volt a belügy“ (Sasvári Edit művészettörténész.) *Magyar Narancs.*; Sasvári. „Miért éppen Pór?“ *Országos Széchenyi Könyvtár*.

<sup>991</sup> Vgl. *Balatonboglári Kápolnaműterem*. <http://www.artpool.hu/boglar/1972/720715.html> und <http://www.artpool.hu/boglar/1971/710715k.html#16>. Letzter Zugriff: 29. Mai 2015

einen Ort dar wo „[...] die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen“, wo „[...] das Flüchtigste, [...] das Vorübergehendste, [...] das Präkerste der Zeit“ präsent ist und wo Illusion<sup>992</sup> ebenfalls keine Unwahrscheinlichkeit war. Ohne Foucaults Text als analytische Vorlage auf die Studiokapelle zwingend anwenden zu wollen, waren eigentlich alle drei Merkmale der Heterotopien gleichzeitig in Performances und in Funktionsmechanismen, Parametern von zweiter Öffentlichkeit wiederzufinden. Des Weiteren interessiert mich von diesen Merkmalen hauptsächlich die Flüchtigkeit, die sowohl mit dem scheinbaren Paradox von Stillstand, als auch mit den Erscheinungen von Räumlichkeit ferner Parallelkultur kontrastiert wird.

Die ersten Aktionen zudem das erste Happening der Studiokapelle fanden am 2. Juli 1972 statt. Gyula Gulyás' *Irányjelző akció* [*Richtungsweisende Aktion*]<sup>993</sup> wurde für die Fotokamera performt, thematisierte die Relation des menschlichen Körpers zum geometrischen Zeichen (oder zur abstrakt-geometrischen Malerei). Drei Fotografien zeigen wie sich Gulyás bzw. vier weitere Personen zu einem auf den Eingangsboden außerhalb der Kapelle gemalten „L“-förmigen weißen Streifen positionierten. Auf dem ersten Foto sieht man den liegenden Gulyás, wie er sich mit seinem Körper an die geometrische Form anpasste. Das zweite zeigt den Künstler der auf dem Streifen steht mit dem Blick nach oben gerichtet. Beide Fotografien waren von oben (voraussichtlich vom Turm der Kapelle) abgelichtet worden. Auf dem dritten Bild sind Gulyás und vier weitere Männer zu sehen, wie sie am äußeren Rand des Streifens stehen, in die Richtung der Kamera blicken. In diesem Fall befand sich der Fotograf neben der Kapelle, in Augenhöhe der Partizipierenden der Aktion. Es ist nicht zu verkennen, dass alle drei Teile der Aktion für die Kamera in Szene gesetzt worden sind. Die minimalistische Natur von *Irányjelző akció* – die sich mit der Beziehung von geometrischer Abstraktion sowie organischem Sein auseinandersetzte – beruhte statt der Dynamik auf dem Stillstand. Momente des *Innehaltens*, des zeitlichen Bruchs dominierten die Aktionsabfolge, das fotografische Medium überliefert nur einen stillstehenden Augenblick.

Die zweite Aktion, die am denselben Tag stattgefunden hat, wurde von Gyula Pauer initiiert, sie erhielt den Titel *Röpcédula-akció* [*Flugzettel-Aktion*]. Der Pseudo-Künstler erinnerte sich folgenderweise an seine damalige Initiative:

Damals habe ich Flugzettel angefertigt. Der Minirock war in Mode und ein junges Mädchen bückte sich und hob einen Flugzettel vom Boden. Sie wurde von hinten fotografiert, und man konnte ihr Hintern im Höschen sehen, wie sie den Flugzettel aufnimmt, sie konnte ihn aber nicht aufheben, weil er auf den Boden geklebt war. Also waren diese in Wirklichkeit keine Flugzettel, sondern Zettel die auf den Bürgersteig bzw. auf die Straße geklebt worden waren. Die Leute waren besonders tüchtig im Aufkratzen von den Zetteln, obwohl sie überhaupt nichts dargestellt haben.<sup>994</sup>

Pauers Aktion, wie viele seiner Pseudo-Arbeiten, basierte auf dem Hauptmotiv von *Täuschung*, sie transformierte eine alltägliche Handlung in ein künstlerisches Narrativ. Flugzettel sind eines der wirksamsten Wege für die Vervielfältigung und Distribution

---

<sup>992</sup> Vgl. Foucault. „Andere Räume.“ S.43ff.

<sup>993</sup> Vgl. *Balatonboglári Kápolnaműterem*. [http://www.artpool.hu/boglar/1971/710702\\_g.html](http://www.artpool.hu/boglar/1971/710702_g.html) und <http://www.artpool.hu/boglar/1971/kronologia71.html>. Letzter Zugriff: 30. Mai 2015

<sup>994</sup> Gyula Pauer zitiert nach *Balatonboglári Kápolnaműterem*. [http://www.artpool.hu/boglar/1971/710702\\_p.html](http://www.artpool.hu/boglar/1971/710702_p.html). Letzter Zugriff: 30. Mai 2015

von derselben Information, sie werden sowohl für Werbe- als auch für Propagandazwecke verwendet. Auf den Flugzetteln der *Röpcédula-akció* war am unteren Rand des weißen Papiers ein vektor-formatiges kleines Selbstbildnis von Pauer zu erkennen sowie folgende Aufschrift: „PAUER:PSZEUDO 1971,BOGLÀR“.<sup>995</sup> Diese Informationen waren sehr minimalistisch angelegt, beinhalteten dennoch wesentliche Anspielungen auf die Deutung des Events wieder: Ort und Zeit der Aktion, den Initiator sowie das künstlerische Konzept, in welches das Werk eingebettet war. Die Flüchtigkeit, ferner der gleichzeitige Stillstand der performativen Aktion waren in der eben erwähnten Täuschung gar *Manipulation* zu erkennen. PSEUDO war ein theoretischer Rahmen, ein umfassendes künstlerisches Projekt, in dem sowohl die verfälschte Wirklichkeit einer durchpolitisierten Realität als auch die Manipuliertheit des Individuums relativiert waren.

Mit *Röpcédula-akció* rief Pauer gleichzeitig den Zustand der Verfälschung sowie den der Manipulierung hervor: Die Passanten vermuteten im auf dem Boden liegenden Zettel etwas ganz anderes als es tatsächlich war, sie fühlten sich zum Handeln angeregt, versuchten das Blatt Papier vom Boden aufzuheben. In dem Moment, in dem sie feststellten dass der Zettel auf den Boden geklebt war, sie die Aufschrift lasen leuchtete ihnen die tatsächliche Intention des ganzen Szenarios ein. Der Augenblick der Erkenntnis war der des Stillstands. Genauso wie bei der Aktion von Gulyás war zudem in diesem Fall das Fotografische der Vorbereitungsarbeiten, das des konzeptuellen Werks ein bedeutender Bestandteil des performativen Dokumentation.

In der Fotoaktion *Egyszer elmentünk [Einmal sind wir gegangen]* stand der Raum, die Umgebung der Kapelle im Vordergrund, die Frage wie man diese spatialen Bedingungen produktiv ausnutzen kann.<sup>996</sup> Anknüpfungspunkte zu den vorherigen beiden Beispielen gab es durch die körperlichen Positionierungen im Raum, durch die Verwendung des fotografischen Mediums, durch optische Manipulation. Die spontane Ereignisreihe im Mai 1972 war ein kollaboratives Vorhaben von Miklós Erdély, Tibor Gáyor, György Jovánovics, Dóra Maurer und Tamás Szentjóby, die in Begleitung einer Fotokamera von Budapest nach Balatonboglár gereist sind, dort insgesamt 36 Bilder<sup>997</sup> angefertigt haben. Die Fotografien wie die Erinnerungen der Initiatoren lassen darauf schließen, dass diese Aktion einen *nicht geplanten, spielerischen, tatsächlich spontanen* Impetus hatte. Körper, die Mitten in der Bewegung, fast in der Luft schwebend abgelichtet waren, Künstler, die in der Natur oder in der Kapelle posierten sowie Gegenstände, die ihrer eigentlichen Funktion beraubt in Nutzung waren – all dies können wir den Bildern entnehmen.<sup>998</sup> Neben Ikonographien der katholischen Kirche (wie Madonna und die sie umgebenden Heiligen, verkörpert von Maurer sowie Jovánovics, Gáyor, Szentjóby) wurden die von Marx, Engels, Lenin und Stalin (Jovánovics, Gáyor, Erdély, Szentjóby) in ironischen Settings nachgestellt, parodiert. Man spielte darüber hinaus mit den Regeln der

---

<sup>995</sup> Vgl. Ebda.

<sup>996</sup> Vgl. *Balatonboglári Kápolnamúterem*. [http://www.artpool.hu/boglar/1972/7205\\_m.html](http://www.artpool.hu/boglar/1972/7205_m.html). Letzter Zugriff: 31. Mai 2015.

<sup>997</sup> In einem Katalog über die Arbeit von Dóra Maurer wird angegeben, dass insgesamt 25 Fotografien entstanden sind. Dies ist wahrscheinlich falsch, weil ich im Artpool Art Research Center Scans von insgesamt 29 Fotografien gemacht habe.

<sup>998</sup> Vgl. *Balatonboglári Kápolnamúterem*. [http://www.artpool.hu/boglar/1972/7205\\_m.html](http://www.artpool.hu/boglar/1972/7205_m.html).

Schwerkraft, die mit Hilfe des Reproduktions-, Fiktionalisierungsmediums Fotografie hervorgerufen wurden.

Eine emblematische Abbildung aus der Geschichte der Studiokapelle zeigt Jovánovics, Erdély, Gáyor, Szentjóby in Posen, die den Gesetzen der Physik widersprachen: Jovánovics, Erdély, Gáyor scheinen neben, an der senkrechten Wand der Kapelle zu stehen, wobei die Position von Szentjóby glauben lässt, dass er auf einem Busch stehend ein Buch liest.<sup>999</sup> An all den Aufnahmen, Aktivitäten, die in *Egyszer elmentünk* fotografisch festgehalten waren, ist nicht nur der künstlerische „Wert“ ausschlaggebend, sondern die *informelle*, spontane Natur der Aktion. Spontaneität war für die Existenz der zweiten Öffentlichkeit deshalb wesentlich, weil sie sich explizit von einer rigiden kulturellen, politischen, sozialen Ordnung distanzierte. Spontaneität war ein produktiver Faktor, welcher sich nicht oder nur schwer kontrollieren ließ. Im spätsozialistischen Ungarn bildete sich oft ein *Raum-Vakuum*, der entweder strategisch eingesetzt war (wie z.B. das *FMK*) oder, der zufällig entstand. Für letzteres Phänomen ist die Studiokapelle von Balatonboglár sowie die Aktionen, die dort stattgefunden haben ein ideales Beispiel.

Einer der Hauptinitiatoren bzw. –organisatoren des *DIREKT HÉT [DIREKTE WOCHEN]* (6-9. Juli 1972), Tamás Szentjóby, erinnerte sich an die Vorbereitungsarbeiten wie folgt:

Mit diesem [K. Cs.-V.: dem Terminus des *DIREKT HÉT*] wollten wir sofort zum Ausdruck bringen, dass wir nicht eine indirekte Beziehung zwischen dem Publikum und dem Werk aufbauen möchten, sondern dass sich eine unmittelbare Relation entwickeln muss. Darunter verstanden wir – in diesem bildzerstörenden Kreis lebend –, damit wollten wir erreichen, dass das Werk vom Publikum nicht isoliert wird und dass nicht eine kontemplative, also mittelbare Beziehung entsteht, sondern alles was sich in diesem Rahmen befindet sollte sich zu einem organischen Ganzen zusammenschließen. So haben wir den Grundgedanken kurz zusammengefasst und mit Hilfe einer Schreibmaschine vervielfältigt, dann haben wir sie an diejenigen geschickt, von denen wir glaubten, dass sie sich in irgendeiner Weise an der direkten Mission beteiligen können.<sup>1000</sup>

Außer den beiden Initiatoren fanden wir unter den teilnehmenden Künstlern bspw. László Beke, Miklós Erdély, Péter Legédy, Endre Tót.

An den diversen Programmpunkten war die Kombination von konzeptueller, performativer Kunst beeindruckend, sowie die aus der traditionellen, offiziellen Kunstszene fehlende *Unmittelbarkeit*. Pauer und Szentjóby haben Direktheit bewusst als Grundprinzip der Veranstaltungsreihe gewählt, weil sie, in den Worten von Pauer, die „[...] verkrampte, in-sich-gekehrte Denkweise ein bisschen provozieren wollten“<sup>1001</sup>. Unmittelbarkeit und dessen Konsequenzen waren höchstwahrscheinlich die Faktoren, die die Autoritäten im Zusammenhang mit der avantgardistischen Kunst am meisten verunsicherte Das *In-Berührung-Kommen* mit einer für sie nicht oder kaum dekodierbaren Kunst war ein großer Risikofaktor für einen möglichen Kontrollverlust. Unmittelbarkeit war eine Wirkung, die am leichtesten durch (performative) Aktionen ausgelöst werden konnte, denn die Erfahrung des

---

<sup>999</sup> Vgl. Ebda.

<sup>1000</sup> Tamás Szentjóby zitiert nach *Balatonboglári Kápolnaműterem*. <http://www.artpool.hu/boglari/1972/720706.html>. Letzter Zugriff: 1. Juni 2015

<sup>1001</sup> Gyula Pauer zitiert nach Ebda.

Rezipienten war viel intensiver, wenn er/sie selbst in der Kunstproduktion teilnehmen, oft selber agieren musste.

Eines der unmittelbarsten Erfahrungen im Rahmen des *DIREKT HÉT* war der Kontakt mit der Körperlichkeit. Dies manifestierte sich in der Body Art-Aktion von Gyula Gulyás (8. Juli 1972) am eindeutigsten. *Body Traces* war ein sehr persönlicher Zugang des Künstlers zum Body Art-Experiment. Gulyás wollte an seinem eigenen Leib erfahren, wie viel körperlichen Leid er ertragen kann. Für dieses Vorhaben schien ihm die Situation in Balatonboglár ideal zu sein. Die kollektive ferner kollaborative Natur der Aktion bestand darin, dass er Wäscheklammern an seinem nackten Oberkörper gemeinsam mit anderen Teilnehmenden angebracht hat. Rückblickend beschrieb Gulyás, wie diszipliniert er sich ansah, wie er in einen meditativen Zustand fiel. Am Abend von *Body Traces* entfernte dann Gulyás die Klammern und stellte fest, dass sich auf seinem Körper kleine lila-farbige Quadrate gebildet haben. Der Künstler interpretierte dieses Resultat als eine Rückkehr zu seiner minimalistischen Kunst<sup>1002</sup> - allerdings mit Hilfe eines anderen Mediums. Besonders interessant war hier der vergängliche Moment indem sich die Haut zu einer *Leinwand* verwandelte worauf sich konstruktivistische Formen (ab)bildeten. Die Flüchtigkeit der Aktion war u.a. durch das fotografische, filmische Medium<sup>1003</sup> festgehalten darüber hinaus sorgte es für das Weiterleben des Augenblicks.

*Body Traces* war als performatives Event auf das darstellende, leidende Individuum gerichtet, sie setzte sich nicht explizit mit der Räumlichkeit der Kapelle auseinander, sondern nutzte nur die Atmosphäre des Raumes einer zweiten Öffentlichkeit, die Gulyás' Aktion erst möglich machte.

Erwähnt seien hier noch zwei auf Zeichennutzung beruhende performative Interventionen (beide vom 15. August 1972), die sich mit der Studiokapelle, seiner Umgebung auseinandersetzen. György Galántais *Jel akció* [*Zeichen Aktion*] ist in zwei Fotografien erhalten, in welchen Galántai jeweils eine Pose (den Stillstand) verkörperte. Ähnlich wie beim *Irányjelző akció* waren die beiden Posen von Galántai an ein Zeichen auf dem Boden des Innenraumes der Kapelle gebunden.

In der ersten fotografischen Sequenz kauerte der Künstler mitten in der weißen quadratischen Form, seine Arme umschlossen seine Beine. Das zweite Bild zeigte Galántai auf dem Boden liegend: Seine Beine, sein Oberkörper waren gerade, mit seinen Armen formte er eine waagerechte Linie zu seinem Körper. Galántais Kopf war in dieser Pose an einem Eck des weißen Quadrats platziert.<sup>1004</sup> Die erste Pose zeigt eine ge- bzw. verschlossene Körperhaltung, symbolisierte so ein in sich vertieftes Individuum (in Anlehnung an die Kirchen-Situation). Galántai drückte durch das Kauern Einsamkeit, Verlassenheit ferner Ausgeliefertsein aus, so spielte er auf ein soziales Empfinden der Kádár-Ära an. Die zweite Pose hingegen war eine offene, in der sich mit der Geste der geöffneten Arme der Künstler der Kamera ganz entblößte. Es mag keine versehentliche Anspielung gewesen sein, dass die Körperhaltung, die Positionierung des Kopfes beim Viereck an die eingepprägten christlichen Bilder des

---

<sup>1002</sup> Vgl. Gyula Gulyás zitiert nach *Balatonboglári Kápolnaműterem*. [http://www.artpool.hu/boglar/1972/720708\\_ggy.html](http://www.artpool.hu/boglar/1972/720708_ggy.html). Letzter Zugriff: 3. Juni 2015

<sup>1003</sup> Gulyás meint, dass ein Besucher auch einen 8 mm Film von der Aktion gedreht hat. Vgl. Ebda.

<sup>1004</sup> *Balatonboglári Kápolnaműterem*. [http://www.artpool.hu/boglar/1972/720815\\_g.html](http://www.artpool.hu/boglar/1972/720815_g.html). Letzter Zugriff: 3. Juni 2015

gekreuzigten Jesus erinnerten. Das Quadrat worauf Galántai sein Kopf gelegt hat, war möglicher Weise eine Andeutung der Glorie in der christlichen Symbolik von Heiligen. Wenn hier aber tatsächlich ein Verweis auf den gekreuzigten Jesus vorliegt, können wir ebenfalls Zeichen des Ausgeliefertseins, des Leidens erkennen. *Jel akció* war ein spannender Versuch, die ursprüngliche Funktion der Kapelle von Balatonboglár mit der Aktionskunst der Neo-Avantgarde in Verbindung zu bringen. Die symbolischen Posen von Galántai waren hingegen nur *räumliche Zitate* aus der katholischen Mythologie, sie wollten die Kapelle nicht als religiösen Ort wiedererfinden. *Jel akció* folgte wahrscheinlich dem Ziel eine Parallele zwischen der so oft ausgelieferten Kunst der zweiten Öffentlichkeit sowie dem ebenfalls eingeschränkten Handlungsspielraum der Kirche herzustellen. Paradoxer Weise konnte diese Verknüpfung erst im „unabhängigen“ Raum der Parallelkultur hergestellt werden.

Im Mittelpunkt von *Kérdőjeles kísérletek [Fragezeichen Experimente]* stand die räumliche Komponente zudem das Zeichen. Péter Türk fertigte weiße Blätter an, auf die rote Fragezeichen gezeichnet/gedruckt waren, er verteilte diese Blätter auf dem ganzen Gelände der Kapelle. Gemeinsam mit Galántai fotografierte er die Fragezeichen, die auf dem Boden, auf der Boden liegenden Person, auf dem Kreuz, auf einem umgestürzten Grabstein, auf der Wölbung der Kapelle von links nach rechts gefestigt waren oder in den Büschen lagen.<sup>1005</sup> Zu jener Zeit beschäftigte sich Türk mit konzeptuellen Arbeiten in denen er sich mit visuellen semantisch-logischen Untersuchungen auseinandersetzte. Genau in diesem Jahr entstanden Arbeiten von Július Koller (wie die Fotoaktion *Universal Futurological Question Mark a-d (U.F.O.)*), die ebenfalls den Raum zugleich das Fragezeichen in den Zentrum stellten: „[it] actually asks generally not only about man’s relationship with the cosmos, which I then used under the name U.F.O.-naut, but also about the individual’s relationship to the collective, or the social situation. I made the question mark as a symbol in various ways, putting it on various materials and at various places: in the countryside, in the urban spaces of towns, even all around the part of the world that could still get to at that time.“<sup>1006</sup> Die Verwendung des Fragezeichens sowie seine Platzierung im Raum (oft mit der Anwesenheit des Autors) waren sowohl in Kollers als auch in Türks Aktionen einander äußerst ähnlich. Ohne konkrete, eindeutige Symbole verwenden zu wollen, schafften beide Künstler, dass jenseits der abgelichteten Situation umfassendere Kontexte in Frage gestellt wurden.

Bei *Kérdőjeles kísérletek* war der Rezipient herausgefordert, zudem in die Lage versetzt sich nicht nur zu fragen worauf die Fragezeichen abzielen sondern auch das Konzept dahinter zu erkunden: Wie viele unbeantwortete Fragen wirft meine eigene soziale, politische und kulturelle Existenz auf? Im Falle der Kapellenaktion war es für Türk und Galántai ein wesentlicher Teil des Werkes den Produktionsprozess, nicht nur das Endergebnis zu zeigen. In diesem Sinne war der Körper von Türk nicht vom Kunstwerk zu trennen: Man erkennt ihn bei der Montage der Flugblätter, er zugleich sein Körper verwandelten sich in ein Zeichen, zum Zeichenträger (in der Szene wo er mit Fragezeichen bedeckt auf dem Boden lag). Die Räumlichkeiten der Kapelle, ihre

---

<sup>1005</sup> Vgl. *Balatonboglári Kápolnaműterem*. [http://www.artpool.hu/boglár/1972/720815\\_tk.html](http://www.artpool.hu/boglár/1972/720815_tk.html).  
Letzter Zugriff: 4. Juni 2015

<sup>1006</sup> Július Koller zitiert nach Rhomberg, Kathrin/Roman Ondák (Hg.) *Julius Koller: Univerzálne Futurologické Operácie*. Köln: König, 2003. S.136f.

Umgebung wurden regelrecht von Fragezeichen belagert, die in eine Richtung zu weisen schienen. Doch einer Spur zu folgen, die aus lauten Fragen bestand darüber hinaus keine Lösung bot, war ein riskantes Unterfangen. Höchstwahrscheinlich wollte Türk suggerieren, dass die Frage für viele Situationen einer hegemonialisierten Kultur die ideale Antwort sei. Das Fragezeichen war demnach ein mögliches künstlerisches Produkt der Überwachungsgesellschaft des Kádár-Regimes gewesen.

Die Studiokapelle von Balatonboglár war ein Ort des Austausches, der physischen sowie intellektuellen Berührungen. Als notwendiger zugleich überflüssiger Raum schuf die dort entstandene Sphäre der zweiten Öffentlichkeit eine aktive Produktionsstätte, die trotz fortwährender Besuche und das Insultieren der Geheimpolizei eine relative Unabhängigkeit sicherte. Die vorhin diskutierten Aktionen manifestierten grundlegende Merkmale der Parallelkultur, wie Minimalismus, Täuschung, Manipulation, In-Frage-Stellen, Interaktion, Spontaneität, Spiel ferner Ohnmacht. Balatonboglár stellte nicht nur einen zeitlichen, sondern auch einen räumlichen Bruch in einem System, welches Homogenisierung anstrebte. Die Flüchtigkeit von ereignisbasierter Kunst wurde im Falle der Studiokapelle durch das dokumentarische Verfahren von Galántai kontrastiert. In einer Gemeinschaft, in der Kunst als Lebensform seinen Ausdruck fand, wo das Transitorische einen Hauptbestandteil der künstlerischen sowie der Überlebensstrategie war, galten fotografische Abbildungen von Aktionen (die systematisch angefertigt wurden) als ein Bruch mit dieser Praxis. Durch das Foto-Dokument schlich sich in jede performative Geste der Moment des Stillstandes ein. In den Fallbeispielen war sichtbar, dass sie agierend – reagierend – die Potenziale des Raumes der Studiokapelle erforscht haben. Im vorwiegend experimentell, minimalistisch angelegten Aktionen entstand eine Atmosphäre, die nicht nur Galántais Vorstellungen, Erwartungen des Netzwerks ferner der Kommunikation erfüllte, sondern darüber hinaus umfangreiche „Vorgaben“ einer zweiten Öffentlichkeit.

### VI.6.3. Die Wohnung – Das „happening-zimmer-theater“ des Kassák Ház Stúdió

[...] arbeitsabläufe, alltägliche banalhandlungen wurden dargestellt [...] konfrontationsprobleme wurde von situationen abhängig, bewältigung blieb aus, eine demonstration der situationsabhängigkeit. es war kein theater – die distanz zwischen ästhetik und realem vorgang wird unterbrochen, der sinn lag in der erfassung der wirklichkeit, in der erfassung der ungarischen wirklichkeit. [...] es waren konzepte der identifikation. diese wirklichkeit wurde in seiner vulgären und banalen alltäglichkeit in frage gestellt, eine selbstvernichtungsszene schließt das programm ab.[...] zusammengewürfelten belustigungen, die in ihrer neuartigkeit imstande sind, die menschliche empfindsamkeit heiter zu erschüttern. das schrieb der futurist f.t. marinetti in einem 1924 erschienen manifest. jede gestaltung soll eine überraschung sein. die halasz-gruppe führt diese idee fort.<sup>1007</sup>

Mit diesen Worten beschrieb Klaus Groh seine erste Begegnung mit dem *Kassák Ház Stúdió* in der Zweizimmerwohnung<sup>1008</sup> der Gründer Péter Halász und Anna Koós. Groh reflektierte in seinem kurzen Bericht auf einige maßgebliche Eigenschaften der heute bereits als kultisch geltenden alternativen Performance-Gemeinschaft. Die Schaffensperiode im Apartment (Januar 1972-Herbst 1975) kann tatsächlich mit einer dominanten situationistischen Attitüde<sup>1009</sup> beschrieben werden, die aus einer Verflechtung von Leben sowie Kunst resultierte. Da das neo-avantgardistische, lebensform-artige<sup>1010</sup> „Schauspieler“-Kollektiv von den offiziellen Machtorganen systematisch marginalisiert zudem illegalisiert wurde, musste das *Kassák Ház Stúdió* nach dem Bespielen des *Kassák Művelődési Ház* [*Kassák Kulturhaus*] in Budapest nach neuen kreativen Territorien suchen. Vorwiegend war dies der Grund für ihren Rückzug in allem voran als privat verwendeten Räumlichkeiten, wie die Wohnung. Die Intimität, Autonomie – die in einer vorkommunistischen oder Kommunismus-fernen Ära selbstverständlich erscheinen mag – des privaten Raumes geknüpft an die Selbstverständlichkeit des Alltagslebens wurde in den performativen Arbeiten des *Kassák* mit einer radikalen, nonkonformistischen Ästhetik in Beziehung gebracht. Die Spannung oder vielleicht der gleitende Übergang zwischen diesen beiden Sphären schien Klaus Groh erkannt, gespürt haben. Gabriella Schuller, die sich in der Theaterwissenschaft mehrfach mit den Wirkungsmechanismen, Deutungen und verschiedenen Historiographien der Gruppe um Péter Halász auseinandergesetzt hat, vertritt die Position, dass das Wohnungstheater in der Dohány Straße genau die Grenzlinie zwischen dem Alltagsleben ferner dem Theater in Frage gestellt hat.<sup>1011</sup> Die Beziehung zwischen Leben und Kunst ist insofern von performancetheoretischem

---

<sup>1007</sup> Vgl. Ebda. S.40f.

<sup>1008</sup> Vgl. Földeáki, Nóra. „Halász Péter.“ *Critikai lapok. Színház. Világ. Művészet*. Jahrgang XV. Nr. 12. 2006. S. 1-6, hier S.6.

<sup>1009</sup> Vgl. Szőnyei, Tamás. „Kibillenteni. Najmányi László Halász Péterről.“ *Magyar Narancs*. Jahrgang XVII. Nr. 51-52. S. 71-73, hier S.73

<sup>1010</sup> Vgl. Havasréti. *Széteső dichotómiák*. S.113.

<sup>1011</sup> Vgl. Schuller, Gabriella. „Bódy Gábor: Hamlet, 1981. A drámaontológia színházi határa a nyolcvanas évek Magyarországon. Esettanulmány.“ *A színháztudomány az akadémiai diszciplínák rendjében. Bécsy Tamás életművéről*. Hg. Magdolna Jákfalvi/Árpád Kékesi Kun. Paris/Torino/Budapest: L'Harmattan, 2009. S. 83-96.

Interesse, dass – wie Schuller darauf aufmerksam macht – es sich im Falle vom *Kassák* um ein Modell der alternativen, gemeinschaftlichen Lebensführung<sup>1012</sup> handelt, welche sich im Apartment fortwährend mit inszenierten/performativen Vorgängen kreuzte. Anna Koós als zentrales Mitglied des „Ensembles“ ging in ihrer Feststellung sogar so weit, dass das Theater im Falle des *Kassák* die künstlerische Form des Zusammenlebens *per se* darstellte.<sup>1013</sup>

Die grundlegende Idee der historischen Avantgarden, die Kunst im Leben aufzulösen, ist Koós' Ausführungen zufolge gelungen – kein Wunder, dass sowohl der Name<sup>1014</sup> der Performance-Gemeinschaft, wie Grohs Verweis auf den italienischen Futurismus in diesem Kontext Erwähnung fanden. István Bálint – ebenfalls eine bedeutende Persönlichkeit der Halász-Clique – erinnerte sich 1986 mit folgenden Gedanken an die Zeit in der Dohány Straße: „The rules of the theatre were formed and changed by the taste, fantasy and personal relationships of the performers, and by the social and antisocial position of the group itself. Drama was born there from everyday's dramas, and private lives were changed by art. In that place, theatre esthetics was not an illustration of something else, but equal to life.“<sup>1015</sup> Das „wahre“ Leben war die Inspirationsquelle für Produktionen, die immer wieder mit der Realität interagierten, so wurden alle Teilnehmenden Teil der performativen Gemeinschaft<sup>1016</sup>. Der zum Gründungsvater des *Kassák* gekürte Péter Halász betonte allerdings, dass obwohl die eben thematisierten Grenzen zwischen Alltag und Kunst ständig provoziert, überschritten, hinterfragt, ausgespielt wurden, teilte er die eher zugespitzte Meinung von Koós nicht. Seiner Überzeugung nach „[w]ar nie die Rede davon, dass das Theater mit dem Leben gleich sei. Es schöpft daraus Ideen, aber es hat eine selbstständige Existenz.“<sup>1017</sup> Die Überlegungen von Halász leugnen die angesprochenen Interferenzen nicht, deuten jedoch darauf hin, dass das „Spiel“ weiterhin seine Künstlichkeit beibehielt, egal welche avantgardistischen Neuerungen, Innovationen des Theatralen eingesetzt wurden.

Der Umstand der Verquickung von Performance und Alltag resultierte vor allem aus der *kreativen Besetzung*, der *maximalen Ausnutzung* des Wohnungsraumes. Der Rückzug in das Private schien am Anfang für manche Mitglieder eine Zwangslösung<sup>1018</sup> zu sein, rückblickend erachtete Péter Halász hingegen die Entscheidung im Apartment zu performen als einen nächsten notwendigen Schritt, als eine ästhetische Herausforderung.<sup>1019</sup> Bald wuchs das „Ensemble“ mit den potentiellen schöpferischen

---

<sup>1012</sup> Vgl. Ebda.

<sup>1013</sup> Vgl. Koós. *Színházi történetek – szobában, kirakatban*. S.18

<sup>1014</sup> *Kassák Ház Stúdió* verweist einerseits auf den ehemaligen Spielort der Gruppe, andererseits auf den ungarischen Schriftsteller, Poeten, Übersetzer und nicht zuletzt bildenden Künstler, Lajos Kassák (1887-1967).

<sup>1015</sup> Bálint, Stephan. „Squat. Expelled from the Kindergarten.“ *Squat Theatre*. Hg. Eva Buchmüller/Stephan Balint. New York: New Observations 40, 1986. S. 2

<sup>1016</sup> Vgl. Körner, Éva. „Határátlépők.“ *Színház. Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love*. Jahrgang XXIV. Oktober-November 1991. S. 58-64, hier S.60

<sup>1017</sup> „Halász Péter. Két séta a gőzfürdő után.“ Ebda. S. 4-12, hier S.10

<sup>1018</sup> So haben am Anfang auch György Konrád, György Kurtágh, Endre Bálint und Irén Psota ihre Wohnung des *Kassák Ház Stúdió* für Aufführungszwecke zur Verfügung gestellt. Vgl. Anna Koós zitiert nach Földeáki. „Halász Péter.“ *Critikai lapok*. S.3

<sup>1019</sup> Vgl. „Halász Péter.“ *Színház*. S.9

Möglichkeiten der Räumlichkeit zusammen, die mit etlichen Bezeichnungen – wie Zimmertheater, enges Theater, geräumige Wohnung oder Gefängnistheater<sup>1020</sup> – attribuiert wurde sowie gelang es ihnen, tatsächlich die Potenziale der spatialen Umstände zu maximieren, eine *Atmosphäre für nicht-kontrollierte* sowie *nicht-zensierte Kunst* ins Leben zu rufen. Dieser Bereich ist Gabriella Schuller zufolge mit Hakim Bays „temporary autonomous zone“ zu erklären, welche an solchen Orten erscheint, wo der Staat alles kontrollieren und lenken möchte.<sup>1021</sup> Der in der vorliegenden Arbeit verwendete Terminus der zweiten Öffentlichkeit ist (in Verbindung mit dem Raum) mit der Suche nach und mit der temporären Erzeugung von Autonomie<sup>1022</sup>, Unabhängigkeit in Verbindung zu bringen. Der Zustand der Autonomie konnte nur in Verknüpfung mit den räumlichen Gegebenheiten gedacht werden, denn die Mitglieder vom *Kassák* haben immer betont, wie wesentlich für sie der Ort war, wie sehr sie ihn als *Ausgangspunkt* ihrer Tätigkeit angesehen haben. Weil das Theater von ihnen als Teil des Lebens aufgefasst wurde, weil der *Lebensraum* eine entscheidende Inspirationsquelle für das Leben selbst darstellte, hat das „Schauspiel“ in der Wohnung – später dann im Schaufenster – eine signifikante Auswirkung sowohl auf ihren Performancestil sowie –methode gehabt, als auch auf ihre Denkart ferner Lebensführung.<sup>1023</sup> Obwohl Halász akzentuierte, dass sie am Ort, an dem sie performten, immer eine Bühne des „wirklichen“ Theaters festlegten, diese zudem im klassischen Sinne bespielten<sup>1024</sup>, allerdings scheint dem dekonstruktivistischen Stil des *Kassák* nichts ferner gewesen zu sein, als eine Neigung zur institutionell gebundenen Theaterszene. Jede Form der Disziplinierung<sup>1025</sup> – sei dies bspw. im konkreten-physischen Sinne an das Spatiale gebunden – lag fern von den Intentionen der Performance-Gemeinschaft. Das *Kassák Ház Stúdió* stand den Strukturen eines „konsolidierten bürgerlichen Theaters“<sup>1026</sup> kritisch gegenüber, es stand für Authentizität, Unmittelbarkeit fern von der kanonisierten theatralen Kommunikation<sup>1027</sup>. Ihre Kritik gegenüber sämtlichen Disziplinierungsmechanismen, -Maßnahmen sowie Normen manifestierte sich in einer Formen-Radikalität<sup>1028</sup>, die jede wahrgenommene Erscheinung bis ins kleinste Detail dekonstruierte, um ein neues performatives Anti-System zu schaffen. Diese

---

<sup>1020</sup> Vgl. Koós. *Színházi történetek*. S.139f.

<sup>1021</sup> Vgl. Schuller. „Szabadság tér 69-85.“ *alternatív színháztörténetek*. S.223

<sup>1022</sup> Vgl. Ebda. S.224

<sup>1023</sup> Vgl. István Bálint zitiert nach Bérczes, László. „A Squat újta. Hamburgi beszélgetés Bálint Istvánnal.“ *Színház*. November 1989. S. 34-37, hier S.37

<sup>1024</sup> Vgl. „Halász Péter.“ *Színház*. S.12

<sup>1025</sup> Vgl. Halasz, Andras. „Introduction by Andras Halasz.“ *Squat Theatre*. Hg. Eva Buchmuller/Anna Koós. New York: Artists Space, 1996. S. viii-xii, hier S.x

<sup>1026</sup> Pályi, András. „Stúdió. Mindenki csak ül meg áll.“ *Film Színház Muzsika*. Nr. 10. Oktober 1970. S. 22

<sup>1027</sup> Vgl. Jákfalvi. „A Halász Péter Archivum.“ *Színészképzés*. S.18.

<sup>1028</sup> Vgl. Krasznahorkai, Kata. „Erhöhte Alarmbereitschaft – die Kunst des Underground im Visier der Staatssicherheit. Geheimdienstakten als kunsthistorische Quellen zur Erforschung künstlerischer Aktivitäten im Underground der 1960er und 70er Jahre Konferenz *Kunst im kommunistischen Europa 1945-1989. Zu einer transatlantischen Geschichte der Kunst im kommunistischen Europa*. Vortrag. Centre Marc Bloch, Berlin. 19-21. November o.J.

Vorgehensweise hat nach Èva Körner unvorstellbare Perspektiven eröffnet.<sup>1029</sup> Halász und seine Gruppe haben auf diese Weise das Unkonventionelle, oft das gewollt „Falsche“, das „Nicht-Richtige“ ins Zentrum ihrer performativen und raum-betonen Arbeiten gestellt, den Tendenzen der Neo-Avantgarde folgend. Einerseits distanzierte sich das *Kassák* so von Hierarchien des Polizeistaates, markierte Lücken in den bürokratisierten Totalitarismen, kreierte andererseits effektstarke Identifikationsbilder<sup>1030</sup> für die zweite Öffentlichkeit.

Die äußerst verfeinerte Form von *ästhetischer Kritik* kann als Orientierungspunkt gelten den Konflikt zwischen erster und zweiter Öffentlichkeit im Detail darzustellen. Die Konfrontation zwischen der spätsozialistischen Zensurkultur und dem avantgardistischen „Theater“ der Halász-Gruppe fluktuierte zwischen direkter, fast aggressiver Gegenüberstellung sowie einem bürokratisch-administrativen Katz-und-Maus-Spiel. Der bereits genannte Konflikt bestand von Seiten des Regimes im *Nicht-Verstehen*<sup>1031</sup> der visuell-performativen Sprache des *Kassák* (welche wiederum eine Quelle für Gefahr sein konnte), von Seiten der Performance-Gemeinschaft war dieser Widerstreit aus der direkten, aber viel öfter *indirekten Provokation, Rebellion* hervorgegangen.

Die kritische Positionierung des *Kassák* hatte mehrere Quellen, Charakteristiken. Eines der radikalsten Positionen, die das Halász-Ensemble eingenommen hat, war das *gewollte Außer-Acht-Lassen des Regimes*<sup>1032</sup>. Dies findet sich in einer oft zitierten Aussage von Péter Halász: „Wir dachten uns, dass wenn wir ohne Genehmigung, frei machen was wir machen, so ein Statement setzen, dass das existierende Regime nicht existiert.“<sup>1033</sup> In der Geschichtsschreibung sowie der Theoretisierung des *Kassák* wird diese Attitüde als eine grundlegende Strategie der (performativen) Artikulationsformen der zweiten Öffentlichkeit angesehen: Sie unterstreicht ein signifikantes Klandestine-Verhalten, die die parallele Existenz von Subkulturen charakterisiert, die aber erschwert diese visuellen, performativen bzw. intermedialen Ausdrucksweisen als eindeutig politisch abzustempeln. Das Interview, woraus die eben zitierte Passage von Péter Halász stammt, enthält Informationen zum *Einsatz des Skandals* in den *Kassák*-Performances. Halász beschrieb, wie sehr die Mitglieder des „Ensembles“ Ärger machen wollten, wie das Außer-Acht-Lassen des real-existierenden Sozialismus durch Skandaleinlagen verschärft werden konnte: „Die Freiheit ist viel größer, wenn man sich nicht damit beschäftigt, wie bedeutend das Gefangen-Sein ist. Hierfür sollte man aber ein Aufrufzeichen ‚von sich geben‘. Dies konnten wir übrigens sehr gut mit unserem exhibitionistischen Dasein in Einklang bringen.“<sup>1034</sup>

Die oft übertriebene, subversive Gestik ferner Körpersprache des *Kassák Ház Stúdió* provozierte Normen der Ästhetik der ersten Öffentlichkeit. Provokation, Rebellion

---

<sup>1029</sup> Vgl. Körner. „Határátlépők.“ *Színház*. S.62

<sup>1030</sup> Vgl. Schuller, Gabriella. „Kreativitási gyakorlatok.“ *Színészképzés*. S. 37-48, hier S.42

<sup>1031</sup> Vgl. István Bálint zitiert nach Karácsony, Ágner. „Színház, az utolsó forradalom emlékére.“ *Élet és Irodalom*. 28. Mai 1993. S. 5

<sup>1032</sup> Vgl. Veress, Anna. „Halász Péter és a dramaturgia.“ *Színészképzés*. S. 24-30, hier S.30

<sup>1033</sup> „Halász Péter.“ *Színház*. S.8.

<sup>1034</sup> Ebda.

fand ihren Ausdruck in der *sofortigen, unmittelbaren Aktion*<sup>1035</sup>, in der persönlichen *Präsenz*, in der *Intimität*, Nähe<sup>1036</sup> des *kollektiven Zusammenseins*, im *Schock*, im *Unerwarteten*, im *Brutalen*<sup>1037</sup>, im *Unbeendeten*<sup>1038</sup> darüber hinaus in der *Improvisation*. All diese Faktoren, gemeinsam mit ihren Auswirkungen – sowohl die Performer\_innen, als auch die Teilnehmenden betreffend – waren in den Augen der Autoritäten nicht kontrollierbar, ihr Ausgang konnte nicht im Voraus bestimmt werden. Die Kontrolle über den Körper in den Diktaturen ist ein wesentlicher Grundbaustein der Disziplinierung. Eben dieses *Prinzip des Vorgeschriebenen* wurde in den performativen Arbeiten der Halász-Gruppe in Frage gestellt sogar komplett verworfen. Durch das Verschwinden der „Rolle“, ging die physische Distanz zum Darzustellenden/Dargestellten verloren.

Die *körperliche Präsenz* – oft in der Form von Nacktheit, Improvisation – verwarf das klassische (Rollen-)Spiel, tendierte zur *direkten Übermittlung, Interaktion*<sup>1039</sup>. Diese selbst erarbeitete Körpertechnik<sup>1040</sup> des *Kassák* ist Magdolna Jákfalvi zufolge als Alternative zum klassischen Sprachgebrauch wahrzunehmen<sup>1041</sup>. Die Zurückweisung von Disziplinarmaßnahmen spiegelte sich ferner in der Spontaneität der Aktionen, Performances wider, die etwa Péter Donáth als „Herumblödeln“<sup>1042</sup> (Anti-System gegen das Global-System) auffasste.

Durch diese Strategien einer neo-avantgardistischen Performancekunst wurde der Bereich der zweiten Öffentlichkeit als relativ frei, wenn auch nicht unbeobachtet, erachtet<sup>1043</sup>. Parameter des Öffentlichen sowie des Privaten vermischten sich<sup>1044</sup>, wie zudem eindeutige, weniger sichtbare Merkmale des Widerstandes<sup>1045</sup>. Diese führten wiederum zu Reibungspunkten mit den Autoritäten. An diesem Punkt ist es hilfreich, einige konkrete Konfrontationsmomente zwischen dem *Kassák Ház Stúdió* und der paranoiden Kulturpolitik zu untersuchen.

Die „ideologische Kriegsführung“ gegen die Gruppe um Péter Halász erfolgte auf mehreren Fronten: in der Presse zudem in den Berichten des ungarischen Geheimdienstes. Das Zurückweisen des „schauspielerischen Stils“ in Theaterkritiken war nicht immer explizit gegen das *Kassák* gerichtet. Ein Artikel von György Baron aus dem Jahre 1971 z.B. setzte das Werk von Halász & Co. mit dem internationalen Phänomen des Happenings in Verbindung. Baron erkannte Merkmale, wie die befreite, junge Spielweise sowie das Zusammenfließen von Zuschauerraum und Bühne – die alle lineare, stilistische Konsequenzen des Happenings gewesen

---

<sup>1035</sup> Vgl. Jákfalvi. *Avantgárd – színház – politika*. S.109

<sup>1036</sup> Vgl. Koós. *Színházi történetek*. S.299

<sup>1037</sup> Vgl. Ny. Sz. „A Kassák-ház stúdiója az egyetemen. A kegyetlenség színháza és a színház kegyetlensége.“ *Déli Hírlap*. 6. Oktober 1970. o.S.

<sup>1038</sup> Vgl. Ascher, Tamás. „Az önazonosság színháza.“ *Színház*. S. 54-56, hier S.56

<sup>1039</sup> Vgl. Jákfalvi. *Avantgárd – színház – politika*. S.196

<sup>1040</sup> Vgl. Földeáki. „Halász Péter.“ *Criticai lapok*. S.2

<sup>1041</sup> Vgl. Jákfalvi. „A Halász Péter Archivum.“ *Színészképzés*. S.20

<sup>1042</sup> Donáth, Péter. „A másság.“ *Színház*. S. 42-45, hier S.42

<sup>1043</sup> Vgl. Koós. *Színházi történetek*. S.305

<sup>1044</sup> Vgl. Solomon, Alisa. „Caught in the Act.“ *Squat Theatre*. S. ii-vii, hier S.v

<sup>1045</sup> Vgl. Schuller. „Szabadság tér 69-85.“ *alternatív színháztörténetek*. S.224

wären.<sup>1046</sup> Der Ausklang der Kritik zeigte sich dem „Genre“ des Happenings gegenüber sehr skeptisch, sie bezweifelte deren fließende (nützliche?) Einbettung in die ungarische Kunst, Kultur. Denn das Spiel des *Kassák Ház Stúdió* hat gezeigt, dass diese „Tradition“ zu einem sinnlosen Spiel führte, das auf jeglichen dramatischen Höhepunkt verzichtet hat.<sup>1047</sup> Die (eventuell aufgezwungene) Auffassung von Baron deutet darauf hin, dass die *sprachlich-ästhetische Dekonstruktion* des Happenings nicht ins dominante Herrschaftssystem integriert werden konnte bzw. sollte. Die pejorative Konnotation, die angebliche Verwandtschaft der Halász-Gruppe mit dem Happening<sup>1048</sup> war vom Geheimdienst als linguistische Zielscheibe für gezielte Angriffe, für Dämonisierung verwendet. Ohne den Anschein erwecken zu wollen, dass in der Gegenüberstellung vom Theater in der Dohány Straße wie den Autoritäten eine Schwarz-Weiß-Betrachtung der authentische Zugang ist, sei darauf hingewiesen, welche Deutungsvielfalt über das *Kassák* vorherrschte. Obwohl die Ensemblemitglieder ständig unter Beobachtung standen, hatten sie gut funktionierende Informationskanäle,<sup>1049</sup> mit denen sie das aktuell gegebene Risiko abtasten konnten.

Kata Krasznahorkai verwies in ihrem Vortrag „Erhöhte Alarmbereitschaft – die Kunst des Underground im Visier der Staatssicherheit“ (2009) auf die differenzierte Meinungsbildung eines Agenten mit dem Decknamen „Zoltán Pécsi“: „[...] milder[t]e der Agent [...] Vorwürfe eher ab und interpretierte die offensichtlichen Obszönitäten als ‚Spezialeffekte‘, die nur ‚äußerlich‘ angewendet wurden, und nur darauf zielten, die Aufmerksamkeit des Publikums zu erwecken.“<sup>1050</sup> Pécsi – ohne seine Schuld an der Beteiligung in der Beobachtungspolitik mindern zu wollen – hat höchstwahrscheinlich versucht die ideologische Schädlichkeit der Arbeiten der Halász-Gruppe unter den Teppich zu kehren, als reines *l’art pour l’art*-Experiment darzustellen. Doch nicht jeder Doppelagent aus dem inneren Kreis der Neo-Avantgarde war so nachsichtig mit Aktivitäten des Wohnungstheaters, wie Pécsi. Der Filmemacher Gábor Bódy schrieb in einem Essay von 1973, dass die Performances von Halász & Co. „politisch zu beanstanden“ waren zudem „gegen die Gemeinmoral verstoßen“<sup>1051</sup>. Weitere Anklagen aus diversen anderen Quellen reichten vom Schmäh der Toten, von der Entsittlichung der Kinder, sexuellen Übergriffen, Neigung zur Kriminalität<sup>1052</sup> bis zur offenen Obszönität<sup>1053</sup>.

Die oft angesprochene Amoralität des *Kassák* war in Wirklichkeit die *Kritik der Moral* des herrschenden Systems, die in gewisser Hinsicht als Religion zu betrachten war, in der die Ideologie das einzige moralische Prinzip darstellt.<sup>1054</sup> Eine andere Form von Subversion war sicherlich die unmittelbare Umsetzung von Kollektivität, Bruderschaft – Hauptwerte des Kommunismus – im Schaffensprozess, im Lebensstil des *Kassák Ház*

---

<sup>1046</sup> Vgl. Baron, György. „Happening magyar módra.“ *Egyetemi Lapok*. 20. September 1971. o.S.

<sup>1047</sup> Vgl. Ebda.

<sup>1048</sup> Vgl. Krasznahorkai. „Erhöhte Alarmbereitschaft.“

<sup>1049</sup> Vgl. Jákfalvi. „A Halász Péter Archivum.“ *Színészképzés*. S.13

<sup>1050</sup> Krasznahorkai. „Erhöhte Alarmbereitschaft.“

<sup>1051</sup> Gábor Bódy zitiert nach Koós. *Színházi történetek*. S.128

<sup>1052</sup> Vgl. Schuller. „Szabadság tér 69-85.“ *alternatív színháztörténetek*. S.228f.

<sup>1053</sup> Vgl. Halasz. „Introduction by Andras Halasz.“ *Squat Theatre*. S.x.

<sup>1054</sup> Vgl. Eörsi, István. „Emlék és indítvány.“ *Színház*. S. 30

*Stúdió*.<sup>1055</sup> Die dadurch erzeugte Irritation gegenüber offiziellen Normen führte zu einer „erhöhten Alarmbereitschaft“ – um Krasznahorkai zu zitieren – gegenüber dem avantgardistischen Theater. Der erste Schritt ins Exil war das Zurückdrängen der Halász-Gruppe in die verschlossene Sphäre des Wohnungsraumes<sup>1056</sup>, in dem für eine Weile die Möglichkeit bestand die kreativen Kapazitäten des Performativen zu erforschen. Der zweite Schritt ins Exil erfolgte nach dem erfolglosen ideologischen Kampf gegen das *Kassák*, sie manifestierte sich in der Klassifizierung seiner Aktivität als gemeinrechtliche Straftat.<sup>1057</sup> Dieser zweite Schritt führte zur Emigration der Gruppe am 20. Januar 1976.

Trotz der zahlreichen Konfrontationsmomente zwischen der ersten und zweiten Öffentlichkeit, betonten die ehemaligen Mitglieder, die Teilnehmenden des Wohnungstheaters in der Dohány Straße, dass die restriktiven Umstände und Handlungen des Parteiapparats die Intentionen der Gemeinschaft, die „group’s politics or lack thereof“ nicht im geringsten beeinflusst haben. So deutete darüber hinaus István Bálint fortwährend auf die Unabhängigkeit ihres Schaffens im privaten Raum hin.<sup>1058</sup> Tatsächlich scheint es der historischen Realität zu entsprechen, dass das *Kassák Ház Stúdió* sich nicht vom künstlerischen Konzept abbringen ließ, hingegen bin ich der Überzeugung, dass die äußeren sowie inneren Umstände – wie bei fast allen Fallbeispielen der Dissertation – nicht vom Entwicklungsweg der Halász-Gruppe zu trennen sind. Der *Schnittpunkt von dem künstlerischen Anti-System des Kassák und der Rigorosität des Regimes* ist der ausschlaggebendste paradoxe Faktor, der die performative Kunst des Zimmertheaters prägte.

Eine direkte, klare Nachricht war in den „Aufführungen“ nie vermittelt – jedes Spiel beinhaltete eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten, die ebenfalls ein gewisses Risikofaktor in sich trug.<sup>1059</sup> Dieses Risikofaktor bezog sich auf die Möglichkeit, dass die Arbeiten des *Kassák* gelegentlich als politisch, als politisch motiviert gelesen wurden/werden. Aktuelle Auseinandersetzungen, Reflexionen auf die Aktivität im Wohnungstheater weisen explizit darauf hin, dass die Performances sowie Aktionen nie eine direkte politische Artikulation beinhalteten.<sup>1060</sup> Die *Politizität* – wenn man auf dieses Attribut nicht verzichten möchte – hätte man nur im *politisiertem Kontext* lokalisieren können in dem sich die Künstler der Halász-Gemeinschaft bewegten ferner in ihrer *aussagekräftigen Positionierung gegenüber dem Ordnungssystem* des Sozialismus.

---

<sup>1055</sup> Vgl. Selyem, Zusza. „Terek, ahol emberek.” *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgard köréből. Aktuális Avantgárd 3.* Hg. Pál Deréky/András Müllner. Budapest: Ráció Kiadó, 2004. <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/ch12.html>. Letzter Zugriff: 22. September 2015.

<sup>1056</sup> Vgl. Bálint, István. „Maszk a valóságon.” *Színház*. S. 86-93, hier S.90

<sup>1057</sup> Vgl. Unger, Gabriella. „Ellenkultúra és állambiztonság.” *Trezor 3.* S. 165-188. Quelle: Online Datenbank des *Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára*. Ausdruck vom Artpool Art Research Center.

<sup>1058</sup> Vgl. Copeland, Roger. „Squat Theater Explodes Conventions.” *The New York Times*. 17. Oktober 1982. o.S.

<sup>1059</sup> Vgl. Jákfalvi. *Avantgárd – színház – politika*. S.198

<sup>1060</sup> Vgl. Schuller. „Szabadság tér 69-85.” *alternatív színháztörténetek*. S.226; Schuller. „Bódy Gábor: Hamlet, 1981.” *A színháztudomány az akadémiai diszciplínák rendjében*. S.?

Bei der historiographischen Einschätzung des *Kassák* ist nicht nur dieser marginalisierte Status wichtig, sondern auch die Nennung ihrer internationalen Inspirationsquellen. Die Mitglieder des Halász-Ensemble entstammten einer progressiven, intellektuellen Generation die das Kádár-Regime in einer neuen Weise auffasste<sup>1061</sup>, den Kompromiss in der Gesellschaft erkannte, aber nicht begingungslos akzeptierte. Gewisse Personen des *Kassák* entstammten dem Milieu des Universitätstheaters in Budapest, das mit kürzeren-längeren Aussetzern seit den Dreißigern avantgardistische Schauspielkunst generierte.<sup>1062</sup> Bereits seit den Anfängen an der Universitätsbühne, beim ersten Happening wurde ersichtlich mit welchen Fäden das ungarische bewusst nonkonformistische Theater an internationale Tendenzen gebunden war.

Im Falle der Universitätsbühne war der psychologische Realismus<sup>1063</sup> ausschlaggebend, im Falle des Happenings schlichen sich alternative thematische, zeitliche, interpersonelle Beziehungen zudem Wechselspiele<sup>1064</sup> in das theatralische Bewusstsein der späten sechziger Jahre. Daneben, dass sich in den Performances des Wohnungstheaters realistische, neu-naturalistische, avantgardistische Paradigmen mischten, orientierte sich die performative Praxis in erster Linie an Vorbildern wie Antonin Artaud, Jerzy Grotowski ferner das Living Theatre. Péter Halász kam mit dem Living Theatre nur durch Bilder in Berührung, die auf ihn – auf die „Begegnung“ mit Artaud und Grotowski folgend – eine große Wirkung ausgeübt haben.<sup>1065</sup> Für das *Kassák* waren die Ideen einer imaginierten Gleichstellung, Gewaltlosigkeit, das Versprechen, die Verlockung von freien Liebesbeziehungen, die anarchische Struktur der Strukturlosigkeit, sowie das aktivistische, provokative Theater von Bedeutung.<sup>1066</sup> Die Verbindung des *Kassák Ház Stúdió* mit Artaud und Grotowski war jedoch viel organischer. Die Texte, performative Vorbereitungsmethoden dieser beiden Theatermacher wurden in der künstlerischen Praxis des Apartmenttheaters auf individueller Art und Weise aufgearbeitet, adaptiert.

Die Theaterkonzeption von Artaud setzte sich der sozial eingebürgerten Performanz der Sprache, des Wortes, der Logik, der Narration zuwider, sie plädierte für ein Theater welches den Fokus auf die Variabilität des Lichts, des Tons, des Raumes, der Gesten verlegt. Eine solche Kunst des Schauspiels wäre imstande gewesen den Beobachtenden zudem den Gegenstand der Beobachtung miteinander zu verbinden. In diesem Verständnis wird die Bühne aufgehoben, mit der Realität des Geschehens gleichgesetzt – dieser Prozess kann durch den Einsatz des Körpers abgeschlossen/intensiviert werden. Magdolna Jákfalvi setzte einen Akzent auf die Körperlichkeit die symbolischen Prozessen sowie jeglichen Machtbeziehungen, monolithischen Interpretationsstrukturen entgegen will, sie baute hiermit eine theoretisch-historische Brücke zwischen Artaud sowie der Kunstpraxis des *Kassák Ház Stúdiós* auf. Mit Artaud, so meinte Jákfalvi, wird die Performance zu einem wahren

---

<sup>1061</sup> Vgl. Jákfalvi. „A Halász Péter Archivum.“ *Színészképzés*. S.13

<sup>1062</sup> Vgl. Jákfalvi. *Avantgárd – színház – politika*. S.61

<sup>1063</sup> Vgl. Fodor, Géza. „A Halász.“ *Színház*. S. 14-19, hier S.17

<sup>1064</sup> Vgl. Jákfalvi. *Avantgárd – színház – politika*. S.187

<sup>1065</sup> Vgl. „Halász Péter.“ *Színház*. S.7

<sup>1066</sup> Vgl. Koós. *Színházi történetek*. S.47

Schaffensprozess und lehnt die theatralische Repräsentation ab.<sup>1067</sup> Die Konfrontation sowie die Verurteilung der Repräsentation im Theater wurde in den Diskussionen um 1968 verstärkt. Die theoretischen Aufzeichnungen von Artaud gewannen erneut an Relevanz, die Theaterschaffenden forcierten das Niederreißen der traditionellen „Blockaden“ des klassischen Theaters mit der Grausamkeit, Brutalität des Artaudschen Konzepts.<sup>1068</sup>

Halász & Co. schlossen sich ähnlichen Tendenzen an, allerdings ist ihr Produktions-, Inspirationskontext aus den einzelnen Arbeiten nicht wegzudenken. Anna Koós gehörte zu den Mitgliedern, die aufgrund ihrer ausgezeichneten Kenntnisse der französischen Sprache die Texte von Artaud – wie etwa *Le Théâtre et son double* – für die Performance-Gemeinschaft in Wort und Schrift übersetzte.<sup>1069</sup> Die Betrachtung, Meinung, Bedeutung von Artaud für das *Kassák* artikulierte Koós in einem Interview aus dem Jahre 1997:

Antonin Artaud hinterließ in seiner Verletztheit und Poetik, in seiner Enttäuschung in der christlichen Welt, solche Schriften, Zeichnungen, schauspielerische Leistungen in Filmen, die auch 50 Jahre später eine Wirkung hinterlassen. Dies bedeutet aber nicht, dass man das Theater der Grausamkeit verwirklichen sollte. [...] Für mich war die Wut und Empörung wichtig mit denen er vom Christentum bis hin zu den Bindungen der bürgerlichen Gesellschaft seine Position darstellte. [...] Das interessante ist, dass er oft vom Theater und dem Menschen der Straße spricht, die für unsere Situation damals gegolten hat. Weil wir auch Außenseiter waren. [...] in der Physiognomie des Menschen oder im Gehirn des Menschen, dementsprechend gibt es auch in der Gesellschaft solche Bewegungen die man nicht kontrollieren kann. Die nicht bewusst und rationell sind [...].<sup>1070</sup>

In Artaud fand das *Kassák Ház Stúdió* einen *Übertragungskanal*, einen *Raster* durch den es seine Kritik von sozialen, politischen, kulturellen Normen ausdrücken konnte. Inspiriert durch das Werk von Artaud entgegnete die Halász-Gruppe Barrieren des Systems, jedoch nicht in der eins-zu-eins Übersetzung der Richtlinien, sondern in der eigenen Lesart die Grenzen von Ästhetik, Leben thematisierend.

Der dritte bedeutende Bezugspunkt war die relativ frühe Begegnung mit der Formensprache von Jerzy Grotowski. Bereits 1968 adaptierten Péter Halász, Anna Koós und István Bálint (u.a.) die Techniken des Armen Theaters für die Universitätsbühne.<sup>1071</sup> Die genannte Begegnung hatte eine ganz unmittelbare Form, denn das Ensemble besuchte Wrocław, das *Teatr Laboratorium* im Rahmen von Theatertreffen sogar zwei Mal: im Mai 1967 sowie im Herbst 1969.<sup>1072</sup> Halász und Koós konnten sich kurz mit Grotowski unterhalten, bauten gute Beziehungen zu seinen Kollegen auf, sie organisierten noch zusätzliche private Reisen nach Polen. Auf diese Eindrücke folgte die Erkenntnis, dass die schauspielerische Arbeit an der Universitätsbühne in Budapest von der Originalität, den Energien, der Präzision und

---

<sup>1067</sup> Vgl. Jákfalvi. *Avantgárd – színház – politika*. S.98ff.

<sup>1068</sup> Vgl. Jákfalvi. „A Halász Péter Archivum.” *Színészképzés*. S.20f.

<sup>1069</sup> Vgl. Koós. *Színházi történetek*. S.63

<sup>1070</sup> Vgl. „„Mepróbáltuk kitalálni, mit jelenthetett az, amit gondolt...’ Várnagy Tibor beszélgetése Koós Annával.” *Nappali Ház*. Jahrgang 9. Nr. 1. 1997. S. 16-22, hier S.17ff.

<sup>1071</sup> Vgl. Jákfalvi. *Avantgárd – színház – politika*. S.192

<sup>1072</sup> Vgl. Koós. *Színházi történetek*. S.30

Exotik des Grotowski-Theaters weit entfernt war.<sup>1073</sup> Im Mittelpunkt des Konzepts von Grotowski stand der Schauspieler, seine körperlichen-mental Kapazitäten – diese sollen im Rahmen einer Performance im Bewusstsein von Verantwortung eingesetzt werden. Die Entfaltung von physisch-mental Kapazitäten wird Grotowski zufolge nur im Einklang mit dem Zuschauer erreicht.<sup>1074</sup> Die ausgearbeitete Betonung von Körperlichkeit, das *Aufheben der Trennungslinie von Betrachten ferner Betrachtet-Werden* gehörte zu den wesentlichen Schaffensprinzipien des *Kassák*.

Die zeitgenössischen Theaterkritiken erkannten die Verbundenheit der Performance-Gemeinschaft mit Artaud und Grotowski, sie sprachen dies eindeutig an. Tamás Koltai sprach in einem Artikel von 1970 von einem grausamen Theater, welches mit Schockeinlagen, ohne jegliche Kulisse, Requisite agierte. Den Stil charakterisierte er als roh zudem eindrucksstark. Koltai erkannte den Versuch des *Kassák* die Einheit von Publikum zu den Schauspielenden wiederherzustellen, dagegen war er der Überzeugung, dass die überwältigenden Wirkungsmechanismen dem Zweck dienen die ästhetischen Ungereimtheiten, schauspielerische Unreife zu verdecken. Der Theaterkritiker erkannte das Reformbestreben von Halász & Co., bezweifelte aber, dass ein durchdachter Interpretationsprozess bei den Zuschauer\_innen initiiert werden konnte.<sup>1075</sup> In der Reflexion von András Pályi war ebenfalls das Unbehagen, die Verunsicherung des Theaterkritikers klar ersichtlich. Er teilte die Position von Koltai, meinte in einem ablehnenden Ton, dass die Posen in der Aufführung funktionslos gewesen wären, weil keine dramatische Kollision zu erkennen war. Pályi steht dem *Kassák* unzweifelhaft kritischer gegenüber, als Koltai. Er meinte, dass das Studio Grotowski kopiert hatte.<sup>1076</sup> Es ist sehr wahrscheinlich, dass in der Anfangsphase der gemeinsamen Arbeit im Kollektiv die Begeisterung für Grotowski so bedeutend war, dass es eine Weile gedauert hat bis die eigene Methodik, der individuelle Stil sowie die eingeschmolzene Adaption des polnischen „Meisters“ vollzogen wurde. Den zunehmenden Einfluss von Grotowski mag Péter Halász gespürt haben, als er später von der Mitte der siebziger Jahre redete, im Nachhinein die Befreiung der Gruppe aus dem „Gefängnis von Grotowski“<sup>1077</sup> erleichtert begrüßte.

Im zweiten Teil des vorliegenden Unterkapitels werden vier Performances, spontane performative Aktionen sowie bruchstückhafte Aufführungen des Wohnungstheaters in der Dohány Straße untersucht. Der Hauptaugenmerk der Auseinandersetzung wird auf das Räumliche gelegt, auf seine Verbindung mit dem Phänomen der zweiten Öffentlichkeit. Es handelt sich um folgende Werke: *Berznyik meg egy asszony tegnap* [*Breznjik und eine Frau gestern*, Februar 1972], *Felkészülés határozatlan idejű együttlétre* [*Vorbereitung auf ein Beisammensein für unbestimmte Zeit*, September 1972], *Dohány utcai King Kong* [*King Kong in der Dohány Straße*, September 1973] und *Három nővér* [*Drei Schwestern*, ab Mai 1975].

---

<sup>1073</sup> Vgl. Ebda. S.31ff.

<sup>1074</sup> Vgl. Grotowski, Jerzy. „Statement of Principles.“ *Source Material on Jerzy Grotowski. Statement of Principles*. Hg. Owen Daly. <http://owendaly.com/jeff/grotows2.htm>. Letzter Zugriff: 23. September 2015.

<sup>1075</sup> Vgl. Koltai, Tamás. „...aa színházat!“ . *Élet és Irodalom*. 18. April 1970. o.S.

<sup>1076</sup> Vgl. Pályi. „Stúdió.“ *Film Színház Muzsika*. S. 22

<sup>1077</sup> Vgl. „Halász Péter.“ *Színház*. S.7

Die Performance *Breznyik meg egy asszony tegnap* war das erste „Schauspiel“ welches für das Wohnungstheater adaptiert wurde.<sup>1078</sup> Péter Breznyik entwickelte diese sehr personenbezogene, intime Handlungsabfolge alleine, so wird diese Performance zum Beweis seiner Obsession mit sich selbst, mit seiner egozentrischen Einstellung als Akteur. Die Aktion handelte von der persönlichen, künstlerischen Vergangenheit von Breznyik mit einem Hauptaugenmerk auf seine Beziehung zu Frauen. *Breznyik meg egy asszony tegnap* brach mit der tradierten schauspielerischen Praxis des „Schreiben-Regie-Spielen“ zudem wendete sie sich dem Prozess von „Leben-Denken-Theater-Leben“ zu. Der Gegenstand des Spiels war das getrennte zugleich gemeinsame Leben von Mann und Frau das in seiner spannungsgeladenen Unmöglichkeit dargestellt wurde. Zuerst spielte die Performance mit der Teilnahme von Breznyik und Ágnes Laurenczi, später hat Anna Koós die Rolle von Laurenczi übernommen.<sup>1079</sup> Als Koós schwanger geworden ist, wurden die beiden Charaktere alleine von Breznyik verkörpert. Die Angaben zur Dauer der Handlungsabfolge sind in den Quellen äußerst unterschiedlich, mal ist die Rede von drei<sup>1080</sup>, mal von fünf bis sieben Stunden<sup>1081</sup>.

As the audience enters the apartment, Breznyik is „living“ under a small covered table, enclosed by a paper cloth through which his shadowy silhouette can be seen. He remains under the table for the first one-and-a-half or two hours. He spends the playing hit records of the 1920's and 30's on a gramophone and drinking hard liquor. Sometimes he changes the light source to create a shadow play on the paper covering.

Meanwhile, the woman [...] moves about the dimly lit apartment, wearing a very plain face mask, performing mundane activities. She creates order and disorder. Before a mirror, she makes up a face on the mask. She does kitchen chores, smokes cigarettes, puts on perfume. She does not speak.

Breznyik emerges from under the table, very drunk, also wearing a mask. He attempts to dress himself in a business suit, but is so drunk that his very clumsy. The audience laughs, but also empathizes, anxious for him to succeed.

He begins to approach the woman slowly and intensely. She does not react or respond. He tries to become intimate with her. He takes a big loaf of bread from under the table, and cuts the sign for woman into its center. When he pulls the woman sign out of the center of the loaf, red spills into the opening.

Gradually the man and woman begin to relate to each other. She bathes herself, then undresses the man and bathes him. She puts on a long nightgown. With a hammer and nails he attaches the hem of her gown to the floor. They embrace, dancing. He kneels in front of her, and she folds the nightgown around him. He makes love to her inside the gown, and she faints away or dies, falling to the floor. The man takes the woman's mask and the belt from her gown and puts them on, becoming a woman himself. [...] In the later versions of *Breznyik*, which Peter performed alone, he wore a Russian army coat and read from a book, the kind of social realist textbook that might be used in a communist army cadet school.<sup>1082</sup>

*Breznyik meg egy asszony tegnap* besaß eine ausgeklügelte, klare Struktur, die sich von der spatialen Sphäre des Apartments nicht trennen ließ. Die intimste Seite einer

<sup>1078</sup> Vgl. O'Qinn, Jim. „Squat Theatre Underground, 1972-1976.“ *The Drama Review*. T84. S. 7-26, hier S.10

<sup>1079</sup> Vgl. „Kassák Színház.“ *Artpool Letter*. Nr. 11. Frühling 1985. Nr. 11. S. 41

<sup>1080</sup> Vgl. Ebda.

<sup>1081</sup> Vgl. O'Qinn. „Squat Theatre Underground.“ *The Drama Review*. S.10

<sup>1082</sup> Vgl. Ebda. S.10f.

Beziehung spielt sich nämlich im privaten Raum ab, in dem die Resonanz, Zu- und Abneigung von dem weiblichen sowie männlichen Körper zum Vorschein kommen. Die Spannung der Performance entstand durch die räumliche Positionierung der Individuen, durch die emotionale Verfasstheit der Charaktere. Obwohl einige markante Strukturelemente in *Breznyik meg...* vorhanden waren, handelt es sich um eine Performance/Happening mit dem vertraulichen Format eines offenen Tagebuches<sup>1083</sup>. Ereignisse der Alltäglichkeit (wie Abwaschen oder Trinken), die des Skurrilen (wie Masken- und Symbolgebrauch) mischten sich miteinander. Am Anfang waren wir Augenzeugen wie zwei getrennte Welten/Räume des Maskulinen wie des Femininen sich konturieren. Auf Breznyiks Seite fanden wir einen Zufluchtsraum, der von dem ihn umgebenden Raum hermetisch abgeschlossen war, in dem Alkohol- und Musikrausch dominieren. Auf der Seite von Laurenczi/Koós waren typisch feminine Tätigkeiten in den Raum eingeschrieben – die Identität der Frau schien keine Bedeutung zu haben, weil ihr Gesicht mit einer Maske verborgen war. Die Verschmelzung der beiden Welten war ein spannungsgeladener, kein reibungsloser Prozess. Das Beschneiden des Brotes mit dem Symbol der Weiblichkeit, sowie das fast rituell anmutende Blutvergießen brachen die räumlich-physische Grenze zwischen Mann, Frau. Ebenfalls rituell muteten die Entkleidung ferner das Bad an, durch die sich die beiden Gestalten immer näher kamen. Die Entblößung sowie die Nacktheit befreiten den Körper von jeglicher sozialen, politischen, kulturellen Last. Das Ausziehen der Kleider, die Reinigung der Haut waren die Vorbereitung für die Vereinigung von Mann, Frau. Obwohl die Ohnmacht oder der Tod der Frau als der dominierende Triumph des Mannes gelesen werden könnte, handelte es sich im Gegensatz dazu, um die organische Verflechtung von zwei Wesen deren Geist, physikalische Präsenz eins wurden. Das Spiel mit dem Geschlecht – so die Verwandlung von Breznyik in eine Frau – wiesen auf diese Konklusion hin. Die Unmittelbarkeit, stark betonte Körperlichkeit dominierten den Raum der Wohnung, ließen Grenzlinsen zwischen Rollenbilder wie Zuschauer\_innen, Performer\_innen, Frau und Mann verschwinden. Aus diesem Grund charakterisierte Anna Koós *Breznyik meg...* als meditatives Spiel<sup>1084</sup> zwischen Realität wie Fiktion. Diese Vereinigung, Aufhebung von Genderfestschreibungen wurde in dem Moment der Transformation von einem Zwei-Personen- zu einem Ein-Personen-Stück verwirklicht. In der kleinbürgerlichen Kompromissituation der Kádár-Ära war die Zurückweisung von eingespielten Rollenbildern nicht zugelassen, genauso war jeglicher sozialer, politischer, kultureller Tabubruch unterlassen. Verkörperte Interpretationen von ähnlichen Diskursen konnten meist nur in der zweiten Öffentlichkeit stattfinden. Die fragmentarische, theaterinszenierungs-fremde Konstruktion von Performances setzte sich in *Felkészülés határozatlan idejű együttlétre* fort. In dieser überaus improvisatorischen Aktion wurde die Kapazität des Wohnungsraumes vollkommen ausgeschöpft, die Distanz zwischen Akteur\_innen und Zuschauer\_innen aufgehoben. Die Idee, die Realisierung waren ganz simpel: Mitten im Apartment wurde ein Bettlaken mit 25 kreisförmigen Öffnungen in Hüftenhöhe ausgespannt. Die Teilnehmenden, die gemeinsam mit den Ensemblemitgliedern auf Stühlen saßen,

---

<sup>1083</sup> Vgl. Bérczes. „A Squat útja.” *Színház*. S.37

<sup>1084</sup> Vgl. Koós. *Színházi történetek*. S.79

mussten ihre Köpfe durch die Löcher stecken.<sup>1085</sup> Von Außen sah die Szenerie aus, als würden Köpfe ohne Körper auf einem weißen Textilmeer schwimmen. Das „Kopftheater“<sup>1086</sup> erreichte sein Vorhaben durch die Kommunikation zwischen einem Fragenden (üblicherweise ein Mitglied des Halász-Ensembles) sowie den „ausgelieferten“ Personen: das Ziel war die Teilnehmer\_innen miteinander ins Gespräch zu bringen, mentale Blockaden zu brechen. Obwohl der Ort der Performance eine bestimmende, notwendige Komponente von *Felkészülés...* war, stand die *sprachliche Interaktion* als *Konversationsraum* im Mittelpunkt. Die Körper von den Teilnehmenden waren zwar anwesend, jedoch waren sie unsichtbar, wie gefesselt. Dieses beengende Raumgefühl, die Vorgabe sprechen zu müssen, führte zu einem bedeutenden Unbehagen sich von der eigenen Komfortzone zu verabschieden. Der ungarische Kunsthistoriker László Beke, der diese Situation persönlich miterlebt hat, berichtete von seiner negativen Erfahrung folgendermaßen: „Das Spiel hatte nur zwei Regeln: der/diejenige musste auf die Fragen ehrlich antworten, und die anderen Teilnehmenden konnten sich nicht in das Gespräch einmischen. Damals habe ich mich sehr gefürchtet, dass der/diejenige den du [K. Cs-V.: Péter Halász] vernimmst, sich vor der Öffentlichkeit demütigen muss.“<sup>1087</sup> Für viele Eingeweihten der zweiten Öffentlichkeit mag es schwer gefallen sein, die beschränkte Freiheit der Parallelkultur auszunutzen, ihre inneren Hemmungen abzubauen. Das Theater in der Dohány Straße widersetzte sich soliden Strukturen, Einschränkungen ferner – wie das *Felkészülés...* zeigte – wollte es diese entfesselten Energien weitergeben. In den Erinnerungen von Anna Koós tauchte zu dieser Performance eine interessante Zusatzinformation auf: Zu einem vorgesehenem Zeitpunkt wurde der vorhin gründlich imprägnierte Bettlaken um eines der Mitglieder des *Kassák* angezündet. Diese materielle, gefährliche Intervention erzeugte in den Gästen Verzweiflung, sie wussten nicht was zu tun wäre.<sup>1088</sup> Die Panik-, Schockwirkung war die Intensivierung der Einbindung in eine performative Aktion, eine Weiterführung der einfachen Improvisation. Die Ebene des Gesprächs – als Erprobung der Möglichkeiten eines „conversation-theatre“ – schien nicht ausreichend gewesen zu sein, um das Publikum aufzurütteln, die Teilnehmenden mussten *am eigenen Leib spüren*, wie diese Form von Theater/Performance wirkte, was es/sie genau bezwecken wollte.

Das räumliche Experiment des *Kassák Ház Stúdió* erreichte ihren Höhepunkt in Ungarn mit der Adaptation seiner Version des *King Kong* für die Wohnung, für das Wohnhaus, später für die urbane Sphäre Budapests. Die erste Version vom August 1973 wurde drei Tage lang in der Studiokapelle von Balatonboglár, in ihrer Umgebung gespielt. Die Dauer der ursprünglichen Performance mit der emblematischen sowie gigantischen Affeninstallation wurde auf zwei Tage gekürzt, an den Budapester Lebenskontext des *Kassák* angepasst:

*When we performed King Kong in the apartment, it would change with the seasons. Once there was a feast of flowers in the autumn, with flowers covering all the walls. It was very beautiful. At Christmas the party and feast became a big Christmas celebration. These versions had similar actions to the earlier one, but we used the street instead of the forest,*

<sup>1085</sup> Vgl. O'Qinn. „Squat Theatre Underground.“ *The Drama Review*. S.14

<sup>1086</sup> „Kassák Színház.“ *Artpool Letter*. S.41

<sup>1087</sup> Beke, László. „Levél Halász Péternek.“ *Színház*. S. 82-83, hier S.82

<sup>1088</sup> Vgl. Koós. *Színházi történetek*. S.96

*corridors of the building instead of paths, and so on. Some people in the building mistook the play for a real wedding, asking us, „Who is the bride?“<sup>1089</sup>*

*Dohány utcai King Kong* zählte zu den Versuchen des *Kassák* aus einem geschlossenen Raum auszubrechen, neue Möglichkeiten der Raumerfahrung, der performativen Begegnungen für sich zu erschließen.<sup>1090</sup> Bereits in den Happening-artigen Aktionen des Apartments wurde klar, dass jeder Gegenstand, Ort, jede aktive/inaktive Person zum Teil der spatialen Atmosphäre wie der „Aufführung“ wurde<sup>1091</sup> – *King Kong* versetzte dies auf eine neue Ebene. Die architektonische Denkweise, Atmosphäre der Halász-Gruppe war differenziert, entwickelte zuerst die räumliche Konstellation der „Wohnung in der Wohnung“. Mit dem *King Kong* erreichte dieses Bestreben dann seinen Höhepunkt mit dem Spiel der „Stadt in der Stadt“.<sup>1092</sup> Im urbanen Raum – im Gegensatz zum subkulturellen Kollektiv in Balatonboglár – war das Potenzial der Überlappungen zwischen ephemere-ästhetischer Performanz, Ritual, Alltag viel signifikanter zudem inspirierender.

Im Original des *King Kong* sammelten sich die Zuschauer\_innen um die Kapelle herum während vom Turm Musik erklang. Auf dem Pfad die zur Kapelle führt rollte ein Ball zum Publikum, dann erschien ein Mann der den Weg mit Zucker bestreute. Langsam bewegten sich festlich gekleidete Männer und Frauen in Richtung der Kapelle. Ihnen folgte ein Zwerg (Can Togay) mit einem Rucksack der von Baum zu Baum eilend einen roten Strich hinter sich zog. Das Publikum, die Performer\_innen traten in die Kapelle ein. Der bereits erwähnte, bis zur Decke reichende Affe ragte am einen Ende des Gebäudes über die Teilnehmenden. Gegenüber dem Affen stand ein langer, bedeckter Tisch mit Bechern, Krügen von Kakao sowie Milchbrot. Einige vom Publikum nahmen Platz, einige standen um den Tisch herum, wurden von den feierlich angezogenen Performer\_innen bedient. Nach einer Weile setzten sich zudem die Performer\_innen, sie tranken. Jeder führte eine Unterhaltung, nahm eine Jause ein. Ein Mitglied des *Kassák* las das japanische Märchen des Affenkönigs vor. In der Zwischenzeit bereitete sich ein Mann mit Bart (Péter Breznyik) auf ein Ritual vor. Er zog sein Sakko aus, krepelte seine Hemdärmel, schlitzte mit einer erhitzten Klinge seine Arme auf. Das Blut ließ er in ein Weinglas tropfen, danach wurde seine Wunde von Helfer\_innen verbunden. Breznyik zog sich komplett aus, riss von zwischen seinen Beinen Fleisch raus und zerquetscht Eier – sein Geschlechtsorgan verschwand, nur das Schamhaar blieb sichtbar. Er zog ein Negligee an das einem Kimono ähnelte, setzte sich zurück zum Tisch, rasierte, frisierte sich. Breznyik setzte Makeup auf, zog ein Frauenkleid an, verzierte sich mit Schmuck. Seine Verwandlung zur Frau war vollzogen. Er wendete sich dem Affen zu, trank das Blut aus dem Glas. In diesem Augenblick erschien der gigantische Phallus des Affen in Form eines Mannes (Péter Halász) der eine

---

<sup>1089</sup> O’Qinn. „Squat Theatre Underground.“ *The Drama Review*. S.21

<sup>1090</sup> In Form einer Werbungsaktion für eine Performance zog ein Teil des *Kassák*-Ensembles 1972 mit einem siebenköpfigen Drachen ausgerüstet durch die Straßen Budapests und verteilte Flugblätter an die amüsierten Passanten. Die „PR“-Aktion wurde teilweise zur Flucht vor der Polizei wo die Fußgänger sich als Kollaborateuren erwiesen und den Performern halfen zu entkommen. Vgl. Krasznahorkai. „Erhöhte Alarmbereitschaft.“ *Kunst im kommunistischen Europa 1945-1989*.; Togay, Can. „Naplórészlet.“ *Színház*. S. 32-34, hier S.34

<sup>1091</sup> Vgl. Kazovszkij, El. „Éles Élet.“ *Színház*. S. 36-41, hier S.37

<sup>1092</sup> Vgl. Rajk, László. „Breznyik szeme.“ *Színház*. S. 46-49, hier S.46

Gummikappe trug. Breznyik zog Handschuhe an, trat dem Affen immer näher. So endete der erste Tag.

Am folgenden Tag fand die Fortsetzung ebenfalls in der Kapelle statt. Der Tisch war dieses Mal aber nicht bedeckt, auf ihn lag ungewaschenes Geschirr, darunter aßen Männer und Frauen, sie zappelten, kicherten, knabberten an Erdnüssen, schmissen Müll weg. In der Zwischenzeit spielte die Frau mit dem Affen, sie flörtete mit ihm, streichelte seinen sich nach innen und außen bewegenden Phallus, sprach mit ihm. Der Zwerg tritt von unter dem Tisch heraus, begann den Affen zu beschimpfen. Der Penis antwortete dem Zwerg mit einem Blake-Zitat. Die Frau versuchte weiterhin dem Affen näher zu kommen, mit ihm zu schlafen. Männer die bis zu jenem Zeitpunkt unter dem Tisch gehockt haben, krochen hervor, posierten mit großen Bögen solange ihre Weiber beteten. Die Männer legten die Bögen nieder, zogen sich an, ließen ihre Krawatten aber liegen. Diese wurden von den Frauen eingesammelt und zu einem langen Seil zusammengebunden. Breznyik nahm dieses Seil, band ihn an den Phallus. Die Männer zogen mit dem Seil den Penis des King Kong aus seinem Körper. Der nackte Halász wurde so auf den Boden geschleudert, lag dort, er wurde vom Zwergen mit einem roten Streifen an den Boden geklebt.

Der dritte sowie letzte Tag begann ebenfalls bei Sonnenuntergang. Der in einen weißen Käfig gesperrte Zwerg flechtete einen Schal aus dem Fell des Affen. Viele Zuschauer\_innen reisten mit dem Auto an, sie drückten auf die Hupe, umzingelten den Käfig mit eingeschalteten Scheinwerfern. Alles wurde fotografiert. Breznyik (noch immer als Frau gekleidet) tritt zum Zwerg, riss den Schal aus seinen Händen, worauf sich der Zwerg in die Höhe erhob. Die Frau legte den Schal um ihre Schultern, ging darauf in die Kapelle. Zwei Männer nahmen den Zwerg aus dem Käfig, trugen ihn in die Kapelle, wo Popmusik ertönte. Gleich folgten die Zuschauer\_innen, die sowohl King Kong als auch den herausgerissenen Penis auf dem Boden erblickten. Zuschauer\_innen, Akteur\_innen fingen an zur Musik zu tanzen. Das Fotografieren hörte nicht auf. Die Frau posierte mit diversen Personen, Objekten, wurde dabei abgelichtet. Langsam hörte die Frau auf zu tanzen, die Musik tönte ebenfalls ab. Sie kniete nieder zum Phallus, zog seine Gummikappe aus, setzte diese auf. Bald verschwand Breznyik hinter dem großen Affen und erschien als sein neues Geschlechtsorgan.<sup>1093</sup>

Da aus den mir vorliegenden Quellen nicht wirklich hervorgeht, welche Elemente des *King Kongs* in die Produktion der Dohánystraße eingegliedert, welche gestrichen wurden, ist die Rekonstruktion nicht einfach. Der Korpus der Geschichte, wie die grundlegenden Strukturelemente des Plot blieben höchstwahrscheinlich unangetastet. Die Integration mit den Beobachter\_innen war im Falle des *Dohány utcai King Kong* an einer anderen, weniger intensiven Ebene angesiedelt, wie in *Felkészülés határozatlan idejű együttlétre*. Das gemeinsame Verzehren einer Mahlzeit sowie der kollektive Tanz waren beide rituelle, kanonisierende Prozesse, um eine temporäre Gemeinschaft zu schaffen. Ebenfalls als Ritual ist die Verwandlung von Breznyik zur Frau anzusehen. Das gezielte Einsetzen vom Ritual wurde im historisch-analytischen Zusammenhang des *Kassák Ház Stúdió* oft thematisiert: „The ritual was the intellectual and physical manifestation of spiritualism. The art community took

---

<sup>1093</sup> Vgl. „1973. augusztus 12-18. – Kassák Színház előadásai.” *Balatonboglári Kápolnaműterem*. [http://www.artpool.hu/boglar/1973/730812\\_kingkong.html](http://www.artpool.hu/boglar/1973/730812_kingkong.html). Letzter Zugriff: 24. September 2015.

rituals at Squat performances for granted [...] were very unique and rich, rather entertaining and charming, gradually drifting away from the Christian liturgy toward pagan ‚orgy‘ or house party.“<sup>1094</sup> Neben dem Ritual erhielt die physisch-körperliche Transformation des Geschlechts erneut eine zentrale Bedeutung in der Performance. Der Normen- zudem Tabubruch rückte somit wieder in den Vordergrund der performativen Auseinandersetzungen der Halász-Gruppe. Dieses Mal stand die direkte Sexualität, der angedeutete Geschlechtsverkehr im Zentrum der Aufführung die über Gender-Konventionen hinausgeht. Das Auftauchen des Zwerges, von mythischen Gestalten, wie King Kong, wendete sich mit der *Zelevrität des Abnormalen* (z.B. der poetisch gestimmte Penis des Affen) gegen eine bürokratisierte sozialistische Lebensordnung. Die meisten Teilnehmenden wurden zu Kollaborateuren<sup>1095</sup> in diesem Vorhaben des *Kassák*, weil sie den Theaterleuten ermöglichten ihr Bewusstsein für neue Eindrücke zugänglich zu machen<sup>1096</sup>. Die vielen Posen, symbolgeladenen Aktivitäten waren die einzigen Anknüpfungspunkte an den theatralen Handlungsablauf, doch sowohl der geöffnete zeitliche, als auch der weite räumliche Rahmen wendeten sich gegen die Institution „Theater“.

Wenn man den *Dohány utcai King Kong* in seiner raum-zeitlichen Dimension betrachtet, wird es klar, dass eine Performance, die über zwei Tage hinweg dauert eine ganz andere Deutung verlangt als die Analyse eines „reinen“, disziplinierten ästhetischen Produkts. Das faszinierende an dieser Version des *King Kong* ist, dass es *jegliche räumliche Einschränkung hinter sich lässt*, mit urbanen „Sites“ verschmilzt. Nicht nur der Wohnungsraum wurde bespielt, sondern darüber hinaus die direkte Umgebung der Performance-Gemeinschaft – dies scheint ein nächster notwendiger Schritt gewesen zu sein, um wieder mit den Worten von Péter Halász zu operieren, bevor das *Kassák* seine Bühne in Form eines Schaufensters auf die Straßen New Yorks öffnete. Im Budapester *King Kong* wurde der *Raum* zur fast *immateriellen Komponente* als die Performer\_innen begannen den Innenhof ihres Wohnhauses oder die Straße vor dem Gebäude zu „erobern“. Die (sexuell geladene) Körpernähe der Ensemblemitglieder dominierte den Wohnungsraum während dieser Performance, zur gleichen Zeit verschwand das Gefühl des intimen Beisammenseins als die Charaktere diesen Raum verließen. Das „Haus im Haus“ das einst aus Gegenständen der Wohnung erbaut wurde, für mehrere Monate als Lebens- und Spielraum fungierte sowie die den Zuschauer\_innen einen voyeuristischen Blick durch die „Fenster“ erlaubte, erhielt in der urbanen Ambiente eine zusätzliche, unbekannt Dimension.<sup>1097</sup> Das Spatiale der zweiten Öffentlichkeit öffnete sich für kurze Zeit für die erste Öffentlichkeit, verschwand in ihr aber äußerst rasch.

Schließlich gelangen wir zum letzten Fallbeispiel: zur skurrilen Adaptation von Anton Tschechows *Drei Schwestern*. Die „Inszenierung“ des Dramas hatte einen symbolischen Wert in der Evolution des *Kassák Ház Stúdió*, markierte einen eindeutigen Wendepunkt, das Ende einer Schaffensperiode. Es gab zwei hauptsächliche Analogien zwischen der Geschichte von Tschechow’s Drama sowie dem direkten Kontext der Halász-Clique: die anachronistische Welt der russischen

---

<sup>1094</sup> Halasz. „Introductiony by Andras Halasz.“ *Squat Theatre*. S.xi

<sup>1095</sup> Vgl. Salomon. „Caught in the Act.“ *Squat Theatre*. S.iii

<sup>1096</sup> Vgl. Fodor, Tamás. „Oppozíció vagy autonómia.“ *Színház*. S. 22-25, hier S.22

<sup>1097</sup> Vgl. O’Qinn. „Squat Theatre Underground.“ *The Drama Review*. S.21

Provinz und die aktuelle Situation in Kádárs Ungarn des gesellschaftlichen Sonderfriedens; die Sehnsucht der Schwestern und der Ensemblemitglieder die beide ihre beklemmende Heimat verlassen wollten.<sup>1098</sup> Das *Kassák* war dieses Mal daran interessiert tiefe Emotionen ins Spiel zu bringen<sup>1099</sup>, die konkret-physische Räumlichkeit auf eine metaphysische Schiene zu geleiten. Die drei Schwestern wurden von drei Männern verkörpert, die die meiste Zeit statisch, in einer Pose verweilten. Halász und seine Gruppe waren immer auf Intuition, Improvisation eingestellt, konnten/wollten den Text von Tschechow nicht auswendig lernen. Aus diesem Grund nahm Anna Koós die Rolle des Souffleurs ein: Ihre Position war nicht verdeckt, sie war hörbar zugleich sichtbar. Die *Entfremdung* war durch das mechanische Wiederholen der Phrasen, durch die männliche Repräsentation von Frauen (die sich dieses Mal überhaupt nicht maskierten) garantiert. Die Musik von Chopin dominierte die Atmosphäre.<sup>1100</sup> Die drei rauchenden Männer waren wie *unbewegte Skulpturen* in der Wohnung ausgestellt, genau wie in einer Museumssituation. Die räumliche Nähe schien Intimität zu erzeugen, die Distanz blieb in der Situation des Betrachtens, Betrachtet-Werdens allerdings aufrecht. Wie Géza Fodor treffend ausdrückte schuf das *Kassák* eine *komplett neue Komposition*, die nicht mit einer klassischen Inszenierung gleichzusetzen war. Dadurch, dass sie sich auf den Text – und nicht auf das Dramatische – konzentriert haben, gelangten sie zum Lebens-, Weltgefühl der Kunst Tschechows.<sup>1101</sup> Mit einem Stil das sich grundlegend von den vorherigen Arbeiten unterschied, mit einem Anschluss an die dramatische Weltliteratur verließ das Halász-Theater nicht nur die zweite Öffentlichkeit, sondern darüber hinaus den sozialistischen Einflussbereich.

Dem *Kassák Ház Stúdió* gelang eines der wichtigsten Kriterien von Performanz im Leben/Performance in der Kunst der zweiten Öffentlichkeit zu erfüllen, nämlich in unkonventionellen, theaterfernen Räumlichkeiten die Kriterien für Publizität aufzustellen. Das Fehlen von Freiheit inspirierte Halász & Co. die von der Umstand der Diktatur „*verwundete*“ Sprache ferner den „*verletzten*“ Leib in Kunst und Leben neu zu beleben.<sup>1102</sup> Das Unkonventionelle, die Provokation, die Erschütterung waren oft erforderliche Mittel, um diese „Energetisierung“ der Wahrnehmung, des Raumes erreichen zu können. Die ästhetisch-moralische Kritik des „Anders-Seins“ war Teil einer performativen Strategie des Anti-Systems, welches das Abnormale in den Vordergrund stellte, in ständiger Konfrontation mit dem System die Produktionsprozesse des *Kassák* anregte. Diese Grundeinstellung der Halász-Gruppe blieb nach dem Verlassen Ungarns weiterhin aufrecht – so eignet sich die Analyse des späteren *Squat Theatre* außerhalb der ost-mitteleuropäischen Sphäre Wirkungsmechanismen der zweiten Öffentlichkeit zu untersuchen.

Das Wohnungstheater in der Dohány Straße prägte den Raum maßgeblich in zweifacher Hinsicht: mit *Tun und Nicht-Tun* sowie mit *Nähe und Distanz*. Beide Formen der Raumproduktion erzeugten verschiedene Intensitäten von Spannung. Der

---

<sup>1098</sup> Vgl. Koós. *Színházi történetek*. S.145f.

<sup>1099</sup> Vgl. O’Qinn. „Squat Theatre Underground.“ *The Drama Review*. S.26

<sup>1100</sup> Vgl. Ebda.

<sup>1101</sup> Fodor. „A Halász.“ *Színház*. S.19

<sup>1102</sup> Vgl. Bérczes. „A Squat útja.“ *Színház*. S.35f.

intensive, aktiv agierende Körper (Entfesselung/Immaterialität) sowie der Stillstand (Fesselung/Materialität) dynamisierten den Wohnungsraum in der Performance, sie ließen ihn bewusst als einen entfremdeten Raum wahrnehmen. Mit Nähe und Distanz war eine entsprechende Dichotomie gegeben, jedoch bestimmten diese beiden Faktoren die Beziehung zwischen den Besucher\_innen sowie den Einwohner\_innen der Wohnung. Diese Gegenüberstellungen verloren mit den sich ausweitenden spatialen Dimensionen (wie z.B. ehemaliges Industriegelände, Natur, Stadt) ihre eindeutige Zweiteilung, lösten sich ferner im breit-gefächerten Raum der Möglichkeiten – jedoch weiterhin im Bereich der zweiten Öffentlichkeit – auf.

#### VI.6.4. Das Schaufenster – Das Squat Theatre in New York. Fern von der zweiten Öffentlichkeit?

We learned that it is important to adapt to circumstances. Not to destroy, not to make a functional space, but to create a total theater and drama.<sup>1103</sup>

Nach dem das *Kassák Ház Stúdió* Anfang 1976 Ungarn verlassen hat, folgte eine Zeit der „Wanderung“, der künstlerischen Identitätssuche im westlichen Europa, bevor für die Performance-Gemeinschaft unter dem neuen Namen *Squat Theatre* eine neue Zeitrechnung in New York begann. Diese Wende beeinträchtigte ihr Interesse in der *Erprobung der Potenziale von alternativen Räumen* nicht. Beginnend im Juni 1977 bis in die achtziger Jahre bespielte das *Squat* ein Schaufenster in der New Yorker West 23rd Street. Diese Situation setzte unbekannte Dynamiken in Gange, die den Terminus von zweiter Öffentlichkeit sowie ihre Performativität in einem neuen Licht erscheinen lassen. In diesem Kapitel, welcher deutlich aus dem Konzept der vorliegenden Forschungsarbeit zu fallen scheint, wird thematisiert ob die „Autonomie“ des urbanen Raumes in einer Metropole wie New York die Grenzen von zweiter Öffentlichkeit aufheben konnte und/oder zu neuen Hierarchisierungen des Öffentlichen sowie seiner spatialen Dimensionen der Performativität führte.

Das Mythologisieren, die Popularisierung des *Squat* in der internationalen Theaterszene ist zweifellos an die *Einbettung der Aufführungen in den Hinter- und Vor-Schaufensterbereich* gekoppelt. Das Schaufenster in der West 23rd Street wurde zu einer *Membrane*, die den Charakter jeder Performance mitbestimmte, Realität zudem Fiktion nur bedingt voneinander trennte. Das Schaufenster als Emblem oder *Markenzeichen* der Kunst der *Squat* wird bewusst in den Vordergrund der Debatten über das Schauspielkollektiv gestellt, welches bis jetzt nicht Gegenstand von fokussierten historiographischen Auseinandersetzungen bildete sowie in Theaterkritiken, in der wissenschaftlichen Fachliteratur nur fragmentarische Erwähnung fand. Anna Koós schrieb etwa, dass sie das Schaufenster immer als „Zwischenraum“, als „erweiterte Bühne“<sup>1104</sup> erachtet hat. Die Bezeichnung des Schaufensters als Zwischenraum klingt plausibel, denn sie spielte auf den Umstand hin, dass die Glaswand des New Yorker Gebäudes die Innen- und Außenwelt voneinander trennte ferner der einigermaßen metaphorische Grenzgang von Leben und Kunst, wie sie einst in der Dohány Straße erforscht wurde, nun eine konkret-physische Dimension erhielt. Zu debattieren ist dagegen das Konzept einer „erweiterten Bühne“, worauf Koós in ihrem Buch mehrfach Bezug nahm. An einer anderen Stelle sprach sie von dem selbständigen Leben der Aufführungen die auf dieser verlängerten Manege stattfand.<sup>1105</sup> Péter Halász meinte ebenfalls, dass die Bühne nicht aus den Produktionen wegzudenken war. Doch die Bühne veränderte sich, wurde zu einem sehr *ausgedehnten Schauplatz* der die Funktion einer Guckkastenbühne in vielerlei Hinsicht überschritt, hinter sich ließ: das Geschehen auf der Straße war einerseits vom Publikum das im Gebäude sitzt beobachtet; die Personen im urbanen Lebensraum traten aus der Rolle des Beobachteten heraus und

---

<sup>1103</sup> Gosciak, Josh. „Squat, Space, Life.“ *Weekly Soho News*. Jahrgang 5. Nr. 10. 8-14. Dezember 1977. o.S.

<sup>1104</sup> Koós. *Színházi történetek*. S.103

<sup>1105</sup> Vgl. Ebda. S.307

starrten zurück, objektivierten somit das Publikum, definierten sie als Beobachtungsgegenstand; zuletzt transformierten die Personen auf der Straße ebenfalls zu Akteuren, weil sie von den Akteur\_innen des *Squat* zur Handlung motiviert wurden. Keiner dieser drei Ebenen entspricht unserer aktuellen Konzeption der Bühne als disziplinierte, statische Sphäre des Theaterraumes. Obwohl die Mitglieder des *Squat* als Schauspieler gedacht haben, gehörte zu ihren direkten/indirekten Vorhaben Struktur – dass heisst Starrheit, Norm – durch Anti-Struktur zu ersetzen. Diese Tradition übertrugen sie auf das Schaufenstertheater. Die Obsession mit dem avantgardistischen Ziel Leben und Kunst in sich aufgehen zu lassen, gaben Halász & Co. nicht auf. Éva Buchmüller erinnerte sich folgendermaßen: „[T]he storefront was a situation where fiction and reality could mix because there was real life behind as a background and sometimes real life intervened.“<sup>1106</sup> Die Chance für die Intervention des „realen Lebens“ (aus dem urbanen Raum) in das Geschehen der Performance wurde das erste mal höchstwahrscheinlich in *Dohány utcai King Kong* verinnerlicht, als eine schöpferische Möglichkeit für die Zukunft in Erwägung gezogen. Die Begeisterung mit dem Zufall war ausschlaggebend – wie aus der Schaffensperiode in Budapest uns schon bekannt ist –, die Spannung nahm ständig zu, die *Dynamik des Nicht-Vorhersehbaren* wirkte sich darüber hinaus auf Raumkonstellationen aus, die fast überhaupt nichts mehr mit der Ge-/Verschlossenheit des Apartments zu tun gehabt haben. Der Kritiker des *The New York Times* Roger Copeland brachte diesen Gedanken passend auf den Punkt, wies auf einen grundlegenden Widerspruch hin: „By periodically enlarging the audience’s theatrical frame of reference to include the outside world, Squat manages to incorporate the random, unpredictable ebb and flow of street life into its productions. The unrehearsed reality of the street life into its productions. The unrehearsed reality of the street can thus be juxtaposed against – and contrasted with – highly stylized images [...].“<sup>1107</sup> Diese Tendenz zeugt von einer bewusst eingesetzten Entfremdung, von einem manipulativen Zugang die Wahrnehmung von Teilnehmenden der Performance zu steuern. Obwohl Manipulation im Gegensatz zum Zufall einen Paradox darstellt, arbeitete das *Squat* mit subversiven Methoden gegen die Manipulation des Individuums, gegen die der Gesellschaft.<sup>1108</sup> Aus diesem Grund macht diese Diskrepanz aus Sicht der dekonstruktiven Kunst des Schaufenstertheaters durchaus Sinn.

Der Eingriff in die Realität, in ungewisse Räume der Erfahrung wurde immer radikaler, hemmungsloser wie sich die New Yorker Theaterkritikerin Eileen Blumenthal einst im Zusammenhang mit dem *Squat* geäußert hat: „Squat cannibalizes real life for its theater: a subway strike provided the Brooklyn Bridge footage for this play; a real pregnancy and childbirth became the opportunity for a film sequence.“<sup>1109</sup> Blumenthal suggerierte eine aggressive, berechnende Vorgehensweise vom ehemaligen *Kassák*, die um avantgardistisch zu wirken oder in der höchst kompetitiven Theaterszene eine Stimme für sich zu erhalten jede Extreme in Angriff

---

<sup>1106</sup> Éva Buchmüller zitiert nach Gould, Claudia. „Acknowledgements.“ *Squat Theatre*. S. xiv-xviii, hier S.xiv

<sup>1107</sup> Copeland, Roger. „Squat Theater Explodes Conventions“. *The New York Times*. o.S.

<sup>1108</sup> Vgl. Selyem. „Terek, ahol emberek.“ *Né/ma?*

<sup>1109</sup> Blumenthal, Eileen. „Liberty, or: Death.“ *The Village Voice*. 21-27. Oktober 1981. S. 79-80, hier S.80.

nehmen würde. Doch diese Attitüde des Radikalen, des Rebellierenden war immer schon Bestandteil der performativen Werke dieser Gemeinschaft. Das *Extreme* zu suchen, sich ihr zu stellen ist das Wahrzeichen des *Squat* gewesen. Das wahrscheinlich interessanteste an diesen Theater-/Performanceschaffenden war, wie sie sich während der sozialistischen Diktatur zudem darüber hinaus zu Raum, Zeit verhalten haben: „[...] [they] constantly tested and redefined theatrical space and time.“<sup>1110</sup> Nach einigen Kritiker\_innen war die Beziehung zu Raum und Zeit vor allem dadurch definiert, dass sie im Gebäude des West 23rd Street genauso wie in der Dohány Straße, einen Raum zum Ort ihrer Performances gemacht haben, in dem sie lebten.<sup>1111</sup> Existierende, gefundene Gegenstände<sup>1112</sup>, Orte gehörten immer schon zum künstlerischen Konzept von *Squat*, heizten die Phantasien der Theaterschaffenden immer aufs Neue an. Wie wichtig die Inbesitznahme/Belagerung von vorliegenden Räumlichkeiten für das *Squat* war, zeigt alleine die Neubenennung des *Kassák Ház Stúdiós*.<sup>1113</sup> Die Inbesitznahme sowie Neu/De-Funktionalisierung eines Raumes hatte etwas *Groteskes* an sich, sie führte dazu, dass viele Kritiker\_innen nach Analogien suchten um die performativen Vorgänge des *Squat* zu verstehen. Peter von Becker etwa kamen im Zusammenhang mit der *Squat*-Performance *Andy Warhol's Last Love* (1978) folgende Gedanken in den Sinn: „[...] doch was das *Squat* darüber hinaus [...] (virtuos) vorführt, ist das Kafka-Spiel mit dem Mittelbaren, den Zwischenwänden und den vielfachen, sich unendlich doppelnden Räumen.“<sup>1114</sup> Von Becker fasste das Schaufenster, ihre performative Nutzbarmachung als ein Spiegel auf, dem gegenüber ein anderer Spiegel steht und das Bild/den Gegenstand das/der zwischen den beiden reflektierenden Glasflächen unendlich reproduziert – genauso endlos wie der Leidensweg des Josef K. in Kafkas *Der Prozess* (1925). In dieser Lesart ist der Raum den das Schaufenstertheater eröffnete ein Irrgarten in der Beobachtung wie das Beobachtet-Werden nicht-identifiziert in einer unbegrenzten Schleife eingebunden waren. Die Performance funktionierte auf beiden Enden des Schaufensters: aus der Perspektive der Straße, aus der des Innenraums. István Bálint sah das Schaufenster eher als eine „Maske auf der Wirklichkeit“<sup>1115</sup>, weil das *Squat* nach seiner Meinung den urbanen Raum in die Situation des „Als ob“ versetzte, als „Theaterraum“ verkleidete. Die Analogie von von Becker bleibt dagegen immer noch aussagekräftiger, weil Bálints Erklärung die Perspektive des auf der Straße agierenden Passanten nicht berücksichtigte, sie zum Gegenstand der Beobachtung beengte. Alisa Solomon erkannte die Komplexität der Perspektivierungen:

Squat made spectators regard themselves in the act of spectating, and contemplate the complicity of their imaginations in the construction of fictive events. [...] they didn't seek to make that boundary vanish [...] Instead, they kept rewarding it. Just when you settled

---

<sup>1110</sup> Solomon. „Caught in the Act.“ *Squat Theatre*. S.iii

<sup>1111</sup> Vgl. Hoyt, Nancy. „Squat Theatre.“ Programmheft für das *Explorations III*. Festival (Japan American Theatre, 1986). o.S.

<sup>1112</sup> Vgl. Schuller. „Kreativitási gyakorlatok.“ *Színészképzés*. S.40

<sup>1113</sup> Der Name „Squat“ stammt übrigens von Tamás Szentjóbby. Vgl. Koós. *Színházi történetek*. S.172 und vgl. Copeland. „Squat Theater Explodes Conventions“. *The New York Times*. o.S.

<sup>1114</sup> von Becker, Peter. „Wie kommt Kafka nach Amerika, wie Andy Warhol zu Ulrike Meinhof? Eine Einführung in die nachstehenden Texte.“ *Theater Heute*. Mai 1979. S. 25-32, hier S.25

<sup>1115</sup> Bálint, István. „Maszk a valóságon.“ *Színház*. S.86 u. S.91

into the comfort of knowing what was part of the play and what was not [...] an action would unsettle the system. The result was a series of cognitive doubletakes, each startling and instantaneous, and complicating the one that had come before. [...] Paying spectators typically sat in rows facing the street, and the action was played in the space between the audience and the window – and often beyond the window as well. [...] Caught in the act of spectating, we became part of the spectacle.<sup>1116</sup>

Äußerst interessant ist die Schilderung von Solomon, der zufolge auf den ersten Blick die Positionen der Schauspielenden, der Zuschauer\_innen war beibehalten wurden, sich aber niemand sicher sein konnte wie lange ferner ob diese Rollen tatsächlich bestehen würden. Mit räumlich-physischen und mentalen Grenzüberschreitungen musste man während den Aufführungen des *Squat* jederzeit rechnen. Die Grenzsprünge zwischen Rollenbildern, räumlichen, imaginierten Dimensionen wurde durch eine verstärkte Verwendung von Medien wie Fotografie, Ton oder bewegtem Bild intensiviert. Der Einsatz des Films/Videos war die wahrscheinlich wirkungsmächtigste mediale Neuerung seit dem das *Squat* Ungarn verlassen hat: „[...] film [...] a point of departure from where anything could unfold [...] I would call this tendency *cinamitism* [...] Cinema was the common denominator, or rather the mediator between the audience and *Squat*, *strangers in town*.“<sup>1117</sup> Durch die (Inter-)Medialisierung verschob sich die Räumlichkeit in eine imaginierte, fiktive Dimension, die nicht leicht zu fassen war. Dieser Raum war ein Theater das nicht repräsentierte, keine Mythen reproduzierte oder sich zu verstellen erlaubte – aus diesem Grund plädierte Zsuzsa Selyem für die Definierung des *Squat Theatre* als „Nicht-Ort“<sup>1118</sup>, weil eine Performativität die auf devianter Weise auf den *nicht existierenden Raum von Rebellion, Kritik, Grotteske oder Absurdität* hindeutet nur als Ortlosigkeit bezeichnet werden kann. Hierin setzte sich die Tradition des Wohnungstheaters fort, nämlich die, dass sich Halász & Co. vom *Rationalismus verabschiedet* haben. Stilisierung, das Rituelle, Momente des Surrealen, nicht lineare Metakommunikation, usf. komponierte aus den Fragmenten eine zusammenhängende Performance/Aktion, die aber nicht nach den Regeln des Rationalen spielte.<sup>1119</sup> Diesen Weg gab das einstige *Kassák Ház Stúdió* nicht einmal in den Vereinigten Staaten auf, driftete hier ebenfalls in den Untergrund. Die meisten Charaktereigenschaften des *Squat* haben in der West 23rd Street überdauert. Innovation, A-Linearität,<sup>1120</sup> Traditionsbruch oder die Obsession mit dem (provizierten) Zufall<sup>1121</sup> waren in fast jeder Performance wiederzufinden. Ihre kritische Stellung bewahrten sie ihrer Empfangskultur gegenüber<sup>1122</sup>: „[...] to draw an analogy between Andy Warhol and Ulrike Meinhof, between the spectacle of pop urbanity and the spectacle of terror, they were implicating all of us, our entire political-economic-mass-media-system.“<sup>1123</sup> Die Spannung zwischen Leben und künstlerischer Form

---

<sup>1116</sup> Solomon. „Caught in the Act.“ *Squat Theatre*. S.iii

<sup>1117</sup> Halasz. „Introduction by Andras Halasz.“ Ebda. S.xiii

<sup>1118</sup> Vgl. Selyem. „Terek, ahol emberek.“ *Né/ma?*

<sup>1119</sup> Vgl. Fodor. „A Halász.“ *Színház*. S.18

<sup>1120</sup> Vgl. Solomon. „Caught in the Act.“ *Squat Theatre*. S.iiff.

<sup>1121</sup> Vgl. Helbing, Terry. „Squat`s `Andy Warhol` Exciting and Visual.“ *The Village*. Jahrgang 46. Nr. 25. 22. Juni 1978. o.S. und „Halász Péter.“ *Színház*. S.12

<sup>1122</sup> Vgl. Solomon. „Caught in the Act.“ *Squat Theatre*. S.v

<sup>1123</sup> Vgl. Ebda. S.vi

wurde spielerisch dramatisiert<sup>1124</sup>, Situationen auf der Straße wurden manchmal dem Zufall – dem rohen Schicksal – überlassen, manchmal geschickt gelenkt<sup>1125</sup>. Die innovative Form wie Ästhetik des *Squat* überlagerte man in den Kritiken, Reviews, historiographischen Arbeiten immer aufs Neue mit ihren Migrationshintergrund. Die Verflochtenheit von Kunst und Leben erhält hier eine andere (tragische?) Dimension, weil mit dem Namen des *Squat* ihre Vergangenheit als Dissidenten verbunden blieb. Alisa Solomon hob etwa die „abiding dissident attitude“<sup>1126</sup> der Halász-Gruppe hervor, schrieb des Weiteren: „Most important, Squat’s dissident spirit, as with much Eastern European work of their generation, was infused into its form.“<sup>1127</sup> Diese Feststellung beinhaltete sowohl negative als auch positive Attribute: negativ, weil das *Squat* immer mit diesem Stempel wahrgenommen wurde; und positiv, weil die *Attitüde der ständigen Kritik* aus der rebellischen Positionierung gegenüber dem real existierenden Sozialismus entstammte, sich (theoretisch) gegen jedes Herrschaftssystem aktivieren ließ. Etwas spöttisch schien der Ton einer deutschen Theaterkritik von 1979 gewesen zu sein: „Noch ist das Squat ganz authentisch: ein Theater von Vertriebenen, Halbsozialen, Hausbesetzern, eben ‚Squatters‘.“<sup>1128</sup> Diese Worte klangen als wollten Péter Halász & Co. ihren Status als *Außenseiter* bewusst „vermarkten“, daraus irgendwelche Vorteile knüpfen. Die andere Seite der Medaille war selbstverständlich die Weihräucherung des liberalen Auftretens der USA, als Ort der endlosen Möglichkeiten, der das freie, autonome Kunstschaffen des *Squat* erst überhaupt ermöglichte.<sup>1129</sup> Diese Großzügigkeit änderte nichts daran, dass das Schaufenstertheater seinen „dissident attitude“ beibehielt trotz der zunehmenden Zahl von Spektakel-Produktionen geknüpft an die Bedürfnisse eines Publikums, das durch Shows sozialisiert wurde.<sup>1130</sup> Obwohl das New Yorker Underground sich gänzlich von der künstlerischen Parallelkultur des ungarischen Spätsozialismus unterschied, hat Miklós Jancsó richtig erkannt, dass die Performance-Gemeinschaft um Halász nie integriert werden konnte, sie immer *marginal* geblieben waren.<sup>1131</sup> Selbstverständlich hat diese Ausgrenzung – oder besser noch, Nicht-Integration – praktische Gründe, die aus der unglaublichen Konkurrenzsituation auf dem Markt der alternativen Theaterszene in der amerikanischen Metropole hervorging, wogegen einige Performances mit Anspielung auf die Budapester Vergangenheit – z.B. auf die Abschiedsperformance der *Drei Schwestern*, die auch in der West 23rd Street gezeigt

---

<sup>1124</sup> Vgl. Copeland. „Squat Theater Explodes Conventions.“ *The New York Times*.

<sup>1125</sup> Vgl. Schechner, Richard. „Egy színház, ahol nem próbálnak. Látogatóban a Squatnál.“ *Színház*. S. 78-79, hier S.78

<sup>1126</sup> Solomon. „Caught in the Act.“ *Squat Theatre*. S.ii

<sup>1127</sup> Ebda. S.vi

<sup>1128</sup> „Theater der Nationen in Hamburg: Mehr als ein Festival – ein Fest. Any Warhols letzte Liebe.“ *Die Zeit*. Nr. 21. 25. Mai 1979. o.S..

<sup>1129</sup> Siehe Titel von Artikeln wie „Reborn in the U.S.A.“. Vgl. Hoberman, J. „Reborn in the U.S.A.“ *The Village Voice*. 25. März 1985. o.S.

<sup>1130</sup> Vgl. Solomon. „Caught in the Act.“ *Squat Theatre*. S.vii

<sup>1131</sup> Vgl. Jancsó, Miklós. „Avantgárd gének.“ *Színház*. S. 57. Auch folgendes Zitat bekräftigt diese Aussage: „Despite the undisputed emotional power of some of these scenes, the major problem with this show [K. Cs-V.: *Pig, Child, Fire!*] is that what may have been exciting and brave and innovative in Communist Hungary, is here merely passé.“ Frank, Leah D. „PIG, CHILD, FIRE! at Soho Books.“ *New York THEATRE Review*. Dezember 1977, S. 41.

wurde – wirkungslos, unverstanden blieben.<sup>1132</sup> Jancsó fügte noch eine brisante Schlussfolgerung zu seinen Gedanken hinzu: „Der Avantgardismus von Peter und seinen Kameraden war nur interessant, weil er sich gegen das Regime richtete.“<sup>1133</sup> Diese Aussage verlockt einen dazu sich die fundamentale Frage zu stellen, was denn die Kunst der zweiten Öffentlichkeit so interessant und diskutabel macht? Weil diese Fragestellung die gesamte Forschungsarbeit betrifft, werde ich an dieser Stelle nur auf eine Deutung im Bezug auf das *Squat Theatre* eingehen. Im Statement von Jancsó verbirgt sich die Behauptung, dass sich das einstige *Kassák Ház Stúdió* mit einer klaren, wahrscheinlich politischen Artikulation *gegen* das Kádársche System wandte. Weder die Mitglieder des *Squat* noch viele Theaterwissenschaftler\_innen würden die vereinfachende Meinung von Jancsó teilen, denn die meisten Performances, Aktionen, Aufführungen – sowohl in Budapest, als auch in New York – enthielten keine politische Stellungnahme im traditionellen Sinne, sie widersetzten sich jeder möglichen Norm, Hierarchie, Struktur die künstlerische Autonomie eingrenzen wollte. Diese Haltung konnte bei jeder geregelten sozio-kulturellen Situation eingesetzt werden. Im Folgenden soll untersucht werden, wie die Adaptation dieses Prinzips in den Schaufenster-Arbeiten des *Squat* Eingang gefunden hat, wie die Beziehung von Raum und zweiter Öffentlichkeit weiterhin relativiert werden kann. Ich beschränke mich auf die Analyse von zwei Performances: *Pig, Child, Fire!* (1977) und *Andy Warhol's Last Love* (1978).

*Pig, Child, Fire!* behielt die fragmentarische Struktur der Budapester Stücke, sie entstand aus der Zusammensetzung von mehreren Ideen, die als Puzzle-Stücke zu vier Hauptteilen zusammengefügt wurden: „I. Stavrogin's Confessions. Haunted house of Dostoevsky's *Possessed*. II. Nous Sommes les Mannequins. Hard core burlesque in the store of the smoking gun. III. Dinner with a stranger. It started like a dinner at home, and then... IV. Glass Cutters. Divide the End.“<sup>1134</sup> Einen narrativen sowie logisch-kausalen Zusammenhang zwischen diesen Bruchstücken zu suchen hätte wahrscheinlich keinen Sinn. Mit dieser Erkenntnis wird klar, dass der Normenbruch erneut eines der Hauptrollen in der Produktion spielt. Das Rezitieren, Adaptieren von Artaud und Dostojewskij dominieren die textuelle, sprachliche Ebene. Sonst war *Pig, Child, Fire!* ein Gemisch aus Szenen wie: eine große Puppe die auf ihrem Kopf stand, zudem aus deren Anus ein aufgehängter Mann erschien; eine abgetrennte Hand; eine lebendige Ziege (als Ersatz für das Schwein welches im Titel erscheint); Mutter, vier Kinder saßen beim Abendtisch worauf sich ein Fernseher befand, die Live-Aufnahme des Publikums zeigte<sup>1135</sup>; ein Mann interagierend vor dem Schaufenster; eine Frau (Anna Koós) dokumentierte die Bewegungen ihres Geschlechtsorgans durch eine

---

<sup>1132</sup> Obwohl die meisten New Yorker Kritiken sich zur Performance eher zurückhalten positiv äußerten. Z.B. Vgl. Gerard, Jeremy. „Method in Madness.“ *Drama Reviews*. o.S. Weniger positiv liest sich ein Artikel aus *The Village Voice*: „The effect is to distance us so extremely that the familiar words become a meditation on a dead society, on dead forms of theatre, on paralytic self-pity, on exile, and on these elegaic thoughts themselves.“ Munk, Erika. *The Village Voice*. Jahrgang 25. Nr. 42. 22-28. Oktober 1980. o.S.

<sup>1133</sup> Ebda.

<sup>1134</sup> Informationsblatt. Quelle: Fales Library & Special Collections. New York University, New York.

<sup>1135</sup> Vgl. Gussow, Mel. „Stage: Squat Abuses West 23rd Street.“ *The New York Times*. 17. November 1977. <http://squattheatre.com/press1>. Letzter Zugriff: 29. September 2015.

Kamera die unter ihren Rock geschoben war<sup>1136</sup>. Diese Ausschnitte aus der skurrilen Performance übermittelten den Eindruck eines „terrible tale“ sowie einer „black comedy“<sup>1137</sup>. Der Kritiker David Cregan hat dem Anschein nach die im/durch die „Aufführung“ erzeugte räumliche, psychische Atmosphäre treffend in Worte übersetzen können. Er meinte in *Pig, Child, Fire!* zwei Haupttendenzen des performativen Ausdrucks erkannt zu haben: die Wut des anti-autoritären Verhaltens, die Verweigerung des ästhetischen Ausdrucks durch Symbole – beide führte er auf eine Begegnung mit Artaud zurück.<sup>1138</sup> Hinter diesem Verhalten versteckten sich viel komplexere Dynamiken. *Pig, Child, Fire!* war nach Péter Halász der explosive, extreme, groteske Ausdruck der Gründe weshalb das *Squat* Ungarn verlassen hat. Das Schaufenster ermöglichte den Ensemblemitgliedern endlich *die ganze Stadt an sich zu reißen, sich bekannt zu machen, akzeptiert zu werden*.<sup>1139</sup> Denn durch das Membran eines zerbrechlichen Fensters öffnete sich der Raum, er konnte mit jeglichen vorstellbaren Theatermitteln „erobert“ werden. Das Bindeglied zwischen den einzelnen Szenen sowie die Attraktion stellte dieser erste Einsatz des Schaufensters dar<sup>1140</sup> – der Raum war ausschlaggebend. Dies beweist zudem folgende Reflexion auf die Kernszene:

The street is an essential part of the performance. At approximately 9:30 pm a taxicab pulls up outside, a bearded man gets out, and points a gun across 23rd street. The man on the other side of the road points a gun at him. Inside the theatre a woman has her first man in her gunsight. My shock was deepened by the fact that the street scene was uninterrupted by passers by – although later a police officer checked a lock on the theatre’s door, was he an actor? Are drawn weapons a common occurrence on West 23rd street? Or did people think that a movie was being filmed. Throughout the show, the street is filled with disturbing episodes. At one point the bearded man walks past the window with an arm completely enveloped in flames.<sup>1141</sup>

Die Verschiebung der Aufmerksamkeit auf das fiktionale Geschehen außerhalb des Gebäudes der West 23rd Street war in der Duell-Szene eindeutig. Nicht nur die Grenze

<sup>1136</sup> Vgl. Selyem. „Terek, ahol emberek.” *Né/ma?*

<sup>1137</sup> „The play is in five parts, and starts with a reading and re-reading of Stavrogin’s Confessions from Dostojevsky’s *The Devils*. On the ash-covered stage hangs a vast, inverted plastic body, itself later removed to reveal an ejaculating corpse which during a strange love dance removes its mask (...) to reveal itself human and alive. Outside, ordinary people pause, look in, puzzled, as they pass in the street or in trams. Among them is one of the company’s own actors who appears and re-appears with acute problems of his own – savage dog, a burning man. Inside, the terrible tale goes relentlessly on, now read by a woman from pieces of paper strewn on the floor, now by a disembodied voice while the woman cuts slices in complete and revealed artifice from a living goat. Ultimately, the actor outside is driven to protest that what he sees is too horrible, and after a moment alarmed an alarming exposure, dashes in to draw the curtains.

In the second play, a duel is fought in the street outside the shop, which the audience can see both through the window and on a video machine. The public, sometimes including police and tram loads of people, become involved and are drawn on to the stage with a variety of reactions, where the whole black comedy ends in a horrible anal suicide, committed, Stan Laurel-like, with a hitherto faulty gun”. Cregan, David. „Squat Theatre.” *Plays & Players*. Juni 1977. S. 33.

<sup>1138</sup> Vgl. Ebda.

<sup>1139</sup> Vgl. Halász, Péter. „Nem érdekel, hogy mi lesz holnap!” *Színház*. S. 95-96, hier S.96

<sup>1140</sup> Vgl. Koós. *Színházi történetek*. S.189

<sup>1141</sup> Gussow. „Stage: Squat Abuses West 23rd Street.” *The New York Times*.

zwischen Innen und Außen wurden aufgehoben, sondern auch die zwischen Realität und Fiktion. Die Ignoranz, die Beobachtung so zudem die potentielle Chance des Eingriffs bestimmten den Raum der Performanz, dessen rationale Erschließung fast unmöglich war. Solange sich das Publikum im Gebäude aufhielt war seine Position „sicher“, denn die Männer auf der anderen Seite der „Glaswand“ bewahrten eine akzeptable Distanz zu ihren komfortablen Zonen des Zuschauens. Durch Video-Übertragungen die in *Pig, Child, Fire!* integriert waren, war der Blick des Publikums gesteuert, die ihre eigene Raumwahrnehmung beeinflusste. Eines der wirksamsten Konfrontationsmomente mit dem eigenen Status der Beobachter\_innen war die geschickt verwendete Spiegelfunktion der filmischen Aufnahme: Nicht nur die vorbeispazierenden Passanten, die sich am Abend spiegelnden Glasflächen des Schaufensters objektivierte die Zuschauer\_innen, sondern darüber hinaus die live abgespielte Videoaufnahme die sich das Publikum ansah. Solche Grenzsprünge dominierten das *Switchen zwischen verschiedenen Raumebenen* auf einer Art und Weise die in der Budapester Wohnung nicht zu denken war.

Die Intermedialisierung der räumlichen Wahrnehmung, Erfahrung setzte sich in *Andy Warhol's Last Love* ebenfalls um, sie wurde auf eine neue Ebene gehoben, die der gerafften Zeit-, Raumerfahrung der amerikanischen Metropole entsprechen konnte. Der Plot enthielt im Gegensatz zu *Pig, Child, Fire!* eine deutlichere Kohärenz, blieb aber weiterhin relativ absurd.

„Andy Warhol's Last Love“ occurs in three parts. The first, „Alien's on the second floor,“ takes place on the second floor of Squat's building, in a long regular room that looks like an enormous prop closet and gets various pop music stations and a message from outer space. In a startling image, the woman gets up from her seat, puts on a long gown, which is nailed to the floor. A man kneels in front of her and is sewn into the garment with her. The man escapes by shooting the woman in the vagina. The second and third sections, „An Imperial Message“ and „Interview with the Dead“ include a film of „Andy Warhol“ riding a horse through the streets of New York, a filmed sequence in which he and a cloak figure walk to the Squat theatre, and then enter the space in person. The cloaked figure is a witch, who disrobes and performs rites in the space before being interviewed by the „Warhol“ figure. Warhol's voice is taped – the performer wearing the Warhol mask mimes the use of a microphone, but the witch answers questions about herself by using the live mike.<sup>1142</sup>

Hier endete die Geschichte allerdings nicht. Nach einiger Zeit tritt Ulrike Meinhof von der Straße in den Schaufensterraum, grüßte Warhol – ein Gespräch entwickelte sich zwischen ihr, Warhol und Kathleen, der Hexe.<sup>1143</sup> Eine magische Verbindung zwischen Ulrike sowie Warhol war wahrzunehmen, die aus ihrer Begegnung mit dem Tod (Selbstmord/Mordversuch) resultierte. Das Ritual der Hexe, die Kontaktaufnahme mit dem All spielte auf den Beziehungsaufbau zwischen der Welt der Lebenden ferner der Verstorbenen an – beide Szenen bereiteten die Schlüsselszene zwischen Meinhof und Warhol vor. „[...] wenn Ulrike nun den Ballermann zieht und Andy umnietet, so tut sie es, weil ihr galaktisches Revolutionskomitee Warhol dazu begnadigt hat, ‚für seine Verdienste erschossen zu werden‘. Zur Ballmusik aus Mozarts „Don Giovanni“ stirbt

---

<sup>1142</sup> Helbing. „Squat's 'Andy Warhol' Exciting and Visual.“ *The Villager*.

<sup>1143</sup> Vgl. „Andy Warhol's Last Love“. Eine Produktion des Squat Theatre New York. Aufgezeichnet von Adele Edling Shank und Theodore Shank.“ o.T. o.J. S. 26-?, hier S.31

Andy einen Liebestod – schon nimmt ein engelisches [sic!] Wesen Platz auf seinem Schoß, sie trägt einen silbergleißenden Mantel und auf der Stirn einen Phallos. Und ‚Andy Warhol’s Last Love‘ heißt das ‚Stück‘, das damit zu Ende ist.“<sup>1144</sup> Dass dieses Mal die Geschichte eine Form von Narrativ erhielt, wurde u.a. dadurch klar, dass das einführende Bild mit der Nachricht aus dem Weltraum eine Widerspiegelung in der Figur des Aliens/Engels fand. Sexuelle, emotionale Spannungen wurden ebenfalls konsequent aufgebaut, wofür man wiederum Analogien in der ersten wie letzten Szene findet. Was in der Wohnung der Dohány Straße als Experimentalthheater<sup>1145</sup> oder als rebellische Performance verstanden werden konnte, *institutionalisierte*, *professionalisierte* sich langsam im Schaufenster des West 23rd Street. Wenn man alleine die Themenwahl von *Andy Warhol’s Last Love* betrachtet, wird klar, dass die Titelfigur die Nachricht der Annäherung an die amerikanische Kultur in sich trug. Die Gestalt von Ulrike Meinhof war ein Bruchstück der Vergangenheit, erinnerte einigermaßen an die einstige ästhetisch-revoltierende Attitüde des *Kassák Ház Stúdió*. Obwohl die aufrüttelnden, grotesken, verwirrenden „Effekte“ in der Aufführung im Vergleich zu denen in *Pig, Child, Fire!* mild erschienen, waren nicht alle New Yorker Kritiker begeistert von dem, was sie im nicht konventionellen Theater gesehen haben. Richard Eder von der *New York Times* erachtete *Andy Warhol’s Last Love* als chaotisch, sinnlos sogar schockierend. Ihm zufolge mögen theatrale Strukturelemente wie diese in Europa wirksam sein, in ihm erweckte es nur den Drang auf die Straße fliehen zu wollen<sup>1146</sup> - eine Position die das *Squat* ins Underground der New Yorker Theaterszene abschob.

Im Bezug auf den Raum war *Andy Warhol’s Last Love* in dreifacher Hinsicht interessant: erstens wurde durch das Bespielen des zweiten Stockes (Schlafzimmer von den Ensemblemitgliedern) die Atmosphäre des einstigen Wohnungstheater wieder belebt; zweitens wurde das Schaufenster als Offstage-Bereich (Tür auf die Bühne) verwendet, aber ebenfalls als ein weiterer Spielort mit den Passanten die den tanzenden Breznyik beobachteten/anfeuerten, die Anna Koós während der Aufführung interviewte; und drittens erweiterte man der immaterielle Bereich des Raumes durch einen zunehmenden Einsatz von Ton- wie audiovisuellen Geräten: „A group member operates the live video camera and microphone to show the spectators the performers moving about outside and some objects placed in a dumpster in front of the building. Spectators see and hear the reactions of passersby, who unwittingly become principal actors in the piece. Their responses and questions [...] become the dialog.“<sup>1147</sup> Grenzgänge, wie bei *Pig, Child, Fire!* waren durch die intermediale Nutzung des Raumes erneut sichtbar. Der virtuelle Ort weitete sich durch die filmische Einlage, durch die Radio-Kontaktaufnahme mit den außerirdischen Wesen eindeutig aus. Diese Öffnung des Raumes scheint darüber hinaus darauf hinzuweisen, dass der physisch einengende Bereich der Privatwohnung in Budapest der Vergangenheit angehört, sich für das *Squat* (theoretisch) unbekannte Ausblicke

<sup>1144</sup> Hensel, Georg. „Fluchtwege des Theaters aus der Sprache. Beobachtungen beim „Theater der Nationen“ in Hamburg.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Nr.110. 12. Mai 1979. o.S.

<sup>1145</sup> Obwohl sich Anna Koós diesem Terminus sehr eindeutig widersetzt. Vgl. Földeáki. „Halász Péter.“ *Critikai lapok*. S.4

<sup>1146</sup> Vgl. Eder, Richard. „‚Andy Warhol’s Last Love‘ Presented by the Squat Theater Troupe.“ *The New York Times*. 1. Juli 1978. o.S.

<sup>1147</sup> Helbing. „Squat’s ‚Andy Warhol` Exciting and Visual.“ *The Village*.

eröffnet haben. Doch so schön diese Metapher klingen mag, bei folgender Äußerung von András Halász verspürt man den Drang für einen Moment innezuhalten: „Our work during [the] years (1969-1976) in Budapest was more experimental and more productive than it would become in the West.“<sup>1148</sup> Nostalgisch mutet der Gedanke an, dass die Schaffensfreiheit der zweiten Öffentlichkeit im Kádárschen Ungarn größer war als die in der amerikanischen Metropole zudem dass der Druck der Autoritäten sich inspirativ auf die Performances/Aktionen des *Kassák* auswirkte. Ein weiterer ausschlaggebender Paradox der die Theoretisierung, Historiographie der zweiten Öffentlichkeit kennzeichnete.

Als ein Ausblick aus dem östlichen Europa des real existierenden Sozialismus war es interessant zu sehen ob eine avantgardistische Performance-Gemeinschaft Transformationen an den verschiedenen geo-politischen, -kulturellen Schwellen von Öffentlichkeit erlebt hat. Das *Squat Theatre* hat darauf hingedeutet, dass die Hierarchien von Öffentlichkeit dominante Strukturen sind sowie in jeder ästhetischen, sozialen Sphäre Undergrounds existieren. Die fortgesetzte Marginalisierung von *Squat* in den USA hatte einerseits praktische Gründe, andererseits lässt sie sich daraus ableiten, dass sie weiterhin mit dem Formenbruch engagiert waren, sie einen *Ort des Abnormalen* geschaffen haben der an der Peripherie zudem jenseits von sozio-kulturellen Normen stand. *Squat* war an den räumlichen, metaphysischen Grenzbereichen interessiert, an dem Erproben, ob und inwieweit sich Grenzen, egal welcher Natur, überhaupt aufheben, dekonstruieren lassen. Das Symbol dieser Grenze war das Schaufenster sowie ihre performative Nutzbarmachung.

---

<sup>1148</sup> Halasz. „Introduction by Andras Halasz.“ *Squat Theatre*. S.viii

## VII. Zum theater- und medienwissenschaftlichen Verständnis von zweiter Öffentlichkeit

Im Jahre 1980 endete die neueste Periode der ungarischen Avantgarde: die sexuelle Revolution der Kunst. Die wichtigsten Charakteristiken dieser Perioden war das Erscheinen von einigen neuen, seduktiven Genres bzw. Medien, deren Eindringen in andere Genres, das offene Zusammenfließen von Genre-Medien, oder die aggressiv-perverse [...] Befruchtung. Einige Beispiele aus den illegalen Beziehungen oder für die durch Eigenzeugung entstandene Medium-Individuen: das Pseudo (Gyula Pauer), die Indigo-Zeichnung (Miklós Erdély), die Verschiebung (Dóra Maurer), das Ames-Zimmer und das anti-Ames-Zimmer in der umgekehrten Camera Obscura als scheinographische entmaterialisierte Skulptur (György Jovánovics), das Environment-ähnliche Zimmertheater (Péter Halász und das Kassák Ház Stúdió)... Anhand dessen verwirklichte sich die Befreiung der Genres und der Medien, es entwickelte sich eine gesunde Abwechslung der Partner\_innen im Geschlechtsverkehr. Bis 1980 haben wir erreichen können das jedes Genre/Medium mit jedem Genre/Medium kopulieren kann.<sup>1149</sup>

Mit diesen Worten markierte László Beke die zeitliche Grenze eines Paradimenwechsels, nämlich die einer *Epoche der Intermedialität und Performativität*. Die Künstler der Neo-Avantgarde schlossen sich der globalen Begeisterung für Grenzüberschreitungen an, allerdings in einem sehr speziellen sozio-kulturellen Umfeld welches ihren experimentellen Vorhaben den Rahmen setzte. Die von Beke beschriebene *freie* sowie *zwanglose* Entfaltung des (inter)medialen und performativen Umbruchs ist teilweise als Triumph der zweiten Öffentlichkeit zu verbuchen. Das vernetzte Agieren ferner Produzieren war dennoch ein globales Anliegen in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren: diverse Foren wurden geschaffen, um die grenzenlose Zirkulation von Gegenständen, Ideen und zwischenmenschlichen Beziehungen anzutreiben.<sup>1150</sup> Die zusätzliche Herausforderung für avantgardistische Künstler\_innen, die im Kádár Regime aktiv waren, war dieses Anliegen unter den Umständen eines autoritären Systems zu verwirklichen, dessen Funktionslogik sehr oft dem der Neo-Avantgarde konträr entgegengesetzt war. Es scheint allerdings ein grundlegendes Paradox der Selbstbestimmung dieser Künstlergeneration gewesen zu sein sich einmal den internationalen Kunsttendenzen zugehörend, vom eigenen Umfeld unabhängig zu beschreiben, ein anderes mal aber die heroische Stellung einer Avantgarde- wie Opferfigur einzunehmen. Der in dieser Forschungsarbeit so oft hervorgehobene Basis-Paradox der spätsozialistischen Nachkriegsavantgarde schrieb sich darüber hinaus in den Terminus der zweiten Öffentlichkeit ein. Sie spiegelte sich bspw. in Statements des für internationale Distribution bestimmte Heft des *Hungarian SCHMUCK* (1973) wider: „Considering our special circumstances under we [...] live & work as well as our experiences we have gained about the prohibiting measures taken by the supervisory authorities in our firm belief only in lack of understanding declare hereby that we do not assent to the publikation [sic!] & distribution of the hungarian SCHMUCK.“<sup>1151</sup>

---

<sup>1149</sup> László Beke zitiert nach György. *A hatalom képzelete*. S.49

<sup>1150</sup> Vgl. Turner. *From Counterculture to Cyberculture*. S.72

<sup>1151</sup> Attalai/Bak/Bálint (u.a.) zitiert nach Ehrenberg, Felipe/ Terry Wright/David Mayor (Hg.). *HUNGARIAN SCHMUCK*. März/April 1973. o.S.

Beke schrieb des Weiteren über die in der Publikation veröffentlichten konzeptuellen Werke wie folgt: „Everything that is done by us and declared as ‚not-typical‘ or ‚it-could-have-been-created-anywhere-in-the-world‘ may carry some special meaning. we neither intend to do ‚particularly‘ Hungarian art not to be ‚characteristic‘. [...] appearing as an international language for us we should like to give informations about our particular problems and results, generally speaking about our special situation.“<sup>1152</sup> Sowohl Beke als auch das Kollektiv der Künstler\_innen kamen auf die kennzeichnenden Produktions-, Vernetzungsmöglichkeiten zu sprechen, wollten aber zeitgleich eine rechtmäßige Position im globalen Kunstgefüge einnehmen. Generell ist festzuhalten, dass das Fehlen eines konstruktiven Diskurses über die avantgardistische Kunst in der ersten Öffentlichkeit in der Diskursivierung ihrer eigenen Position und Funktion<sup>1153</sup> - wenn sie zudem paradox war – in der zweiten Öffentlichkeit resultierte.

Das vernetzte Denken, die Mechanismen der Intermedialität und Performativität in der zweiten Öffentlichkeiten weitete sich auf die Raumauffassung ebenfalls aus. Genau wie das 1976 nach Budapest gebrachte POIPOIDROM-Projekt von Robert Filliou ist der in der Dissertation behandelte Raum ein „Raum des kontinuierlichen Schaffens“. Das Spatiale überschritt bei fast jedem Fallbeispiel den konkret-physischen Raum, es wurde zum Gegenstand des Medialen, Kommunikativen sowie prekär Performativen in der Sphäre der zweiten Öffentlichkeit. Bereits nach dem Verfassen der Dissertation wie dem Aufstellen ihrer zentralen Hypothese erkannte Klara Kemp-Welch ebenso, dass der Raum ein ideales, grenzüberschreitendes Untersuchungsraaster der experimentellen Kunst im östlichen Europa des Spätsozialismus bilden kann: „[...] the problem of space itself may provide a productive lens for comparative analysis. An examination of artists‘ fascination with space and ways of occupy it recasts the question of formal and geographical frameworks from the ground up. [...] Experimental artists demonstrated far more consistent interest in micro- rather than macro-spaces - bottom up registers of space, such as fields, squares, streets, windows, or networks.“<sup>1154</sup> Die Wohnung, das Atelier, die Ausstellung, der Keller, das Schaufenster, der urbane Raum, der Klub u.a. schienen alle autonome/halb-autonome Räume gewesen zu sein wo das Potenzial – oder nur die Illusion der Möglichkeit – bestand frei, unabhängig zu agieren. Solche Räume ins Leben gerufen zu haben war dagegen mit dem inneren Drang verbunden nach sie zu suchen, sie zu belagern, neu zu erfinden. So sah es auch Kemp-Welch, wenn sie schrieb: „‚Freedom is not something that anybody can be given; freedom is something people take and are as free as they want to be.‘ Space is no more a given than freedom; it too has to be taken and occupied.“<sup>1155</sup> In diesem Zusammenhang ist es

---

<sup>1152</sup> Beke, László. „‚CONCEPT ART‘ AS THE POSSIBILITY OF YOUNG HUNGARIAN ARTISTS.“ Ebda. o.S.

<sup>1153</sup> Vgl. Asztalos, Anik Cs. „No Isms in Hungary.“ *Studio International*. März 1974. S. 105-111, hier S.107.

<sup>1154</sup> Kemp-Welch, Klara. „Species of Spaces in Eastern European and Latin American Experimental Art.“ *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980. Museum of Modern Art New York*. S. 1-7, hier S.1 [http://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTUvMTIvMDgvNmE5enJmNXImMF9tcDAxOTA2M19ra3dfZmluYWxfMi5wZGYiXV0/mp019063\\_kkw\\_final\\_2.pdf?sha=e9b1b4d750988e5a](http://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTUvMTIvMDgvNmE5enJmNXImMF9tcDAxOTA2M19ra3dfZmluYWxfMi5wZGYiXV0/mp019063_kkw_final_2.pdf?sha=e9b1b4d750988e5a). Letzter Zugriff: 2. Januar 2016.

<sup>1155</sup> James Baldwin zitiert nach ebda. S.5

nicht uninteressant zu erwähnen wie die Freiheit, Autonomie aus der Perspektive des in Ungarn in den frühen Siebzigern reifenden Neomarxismus gedeutet wurde. Ágnes Heller meinte, dass das Individuum nur durch die komplette Veränderung der Gesellschaft frei werden kann, diese Transformation sollte aber in der unmittelbaren alltäglichen Umgebung des Gewohnten ansetzen. Die Autonomie bedeutete nach Heller die Veränderbarkeit der direkten ferner indirekten sozialen Umgebung des Menschen. Die Leugnung der *status quo* Situation sollte zum Teil des sozialen Habitus werden: Nur so kann die totale Autonomie erzielt, erreicht werden. Die neomarxistische Perspektive Hellers besagte, dass die relative Autonomie eine Attitüde des Individuums bedeutete sein/ihr eigenes Schicksal zu transformieren und dabei den Sinn sowie das Ziel seines Seins in Visier zu behalten.<sup>1156</sup> Obwohl das avantgardistische Bestreben nach Autonomie nur bedingt mit der neomarxistischen Definition derselben identifiziert werden kann, ist letzteres Verständnis von Autonomie mit der Ausweitung der gegebenen Möglichkeiten, der Möglichkeitsräume gleichzusetzen, jedoch überschritten die intermedialen und performativen Räume der zweiten Öffentlichkeit nie diese Dimension der neomarxistischen Utopie. Ob der politische, soziale Umbruch um 1989/1990 der Autonomievorstellung Hellers in der „progressiven“ Kunst gerecht wurde, wird im folgenden Kapitel untersucht.

Als Zwischenbilanz ist es wichtig hervorzuheben, wieso die Theater- und Medienwissenschaft ein fruchtbares diskursives Feld ist die performativen und intermedialen Künste in der zweiten Öffentlichkeit als grundlegend zusammenhängend zu bezeichnen. Wir sollten auf das einleitende Zitat von Beke zurückkommen. Während der Detailanalyse der Fallbeispiele wurde es klar, dass unabhängig vom jeweiligen Raumtypus sowohl performative als auch intermediale Merkmale zu erkennen waren, die oft kaum von einander zu trennen waren. In einem gewissen Sinne ist das Intermediale eine Matrix, die nicht nur die Grenzüberschreitung, Verflechtung von Medien einverleibt, sondern darüber hinaus die Qualitäten des Performativen (u.a. den Akt, das fortwährende Verhandeln von Darstellungs- und Rezeptionsfunktion, und Einverleibungen). Bruce Barton schrieb 2008, dass die einzelnen Medien „[...] engaged, lived, embodied, and naturalized“<sup>1157</sup> sind. Über die performative Dimension der Intermedialität meint Barton noch folgendes: Sie ist „[...] established through a physical force of intention enacted as a claim ‚in-between‘ established, conventional uses and understandings of space, time, and attention.“<sup>1158</sup> Dies bedeutet, dass Intermedialität in der Kunst sowohl eine physische als auch eine immaterielle Ausdehnung hat und genau in diesem Bereich des Zwischen-Drin zu lokalisieren ist. Intermedialität ist ein Raum der ständigen Bewegung, des fortwährenden Flusses<sup>1159</sup>, worin ihr Charme für die Nachkriegsavantgarde Ungarns bestand. Intermedial (sowie performativ) definierte Räume waren ideale, vernetzte Orte, an denen Foren der zweiten Öffentlichkeit entstanden sind sowie die festgenagelten Grenzen zwischen dem West- und Ostblock,

---

<sup>1156</sup> Vgl. Ágnes Heller zitiert nach Vázsonyi. „Neomarxiste ellenzékiek társadalomfilozófiai nézetei a „hosszú hatvanas években“ (1963-1974). S.40f.

<sup>1157</sup> Barton, Bruce. „Subjectivity<>Culture<>Communications<>Intermedia: a meditation on the ‚impure interactions‘ of performance and the ‚in-between‘ space of intimacy in a wired world.“ *TRiC/RTaC*. Jahrgang 29. Nr. 1. 2008. S. 51-92, hier S.80

<sup>1158</sup> Ebda.

<sup>1159</sup> Vgl. Ebda.

dem offiziellen und inoffiziellen innerstaatlichen Bereich zudem die Blockaden innerhalb zugleich außerhalb der Individuen herausgefordert, teilweise aufgelockert haben.

## VIII. Die Nachgeschichte der zweiten Öffentlichkeit

In der Bestimmung der zweiten Öffentlichkeit des posttotalitären Zustands scheint in letzter Zeit die politische Philosophie an Bedeutung gewonnen zu haben. Popularität errang Chantal Mouffes dünnes Buch *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion* (2005) sowohl in der Performancetheorie (Khalid Amine, Pia Wiegink) als auch in der Kunstgeschichte von verschiedenen Parallelkulturen (Piotr Piotrowski). Mouffe meinte, dass die Basis jeder politischen Sphäre eine Wir-Sie-Unterscheidung, wie etwa beim polnischen *Solidarność*, ist. Grundsätzlich ist Antagonismus – „[...] eine Wir-Sie-Unterscheidung [...] in der sich Feinde ohne irgendeine gemeinsame Basis gegenüberstehen [...]“<sup>1160</sup> – konstanter Bestandteil des Politischen, sollte aber in einer demokratischen Grundsituation in Agonismus transformiert werden.

Im agonistischen Kampf [...] steht die Konfiguration der Machtverhältnisse selbst auf dem Spiel, um welche herum die Gesellschaft strukturiert ist: Es ist ein Kampf zwischen unvereinbaren hegemonialen Projekten, die niemals rational miteinander versöhnt werden können. Die antagonistische Dimension ist dabei immer gegenwärtig, es ist eine reale Konfrontation, die allerdings durch eine Reihe demokratischer, von den jeweiligen Gegnern akzeptierten Verfahrensweisen reguliert wird.<sup>1161</sup>

Mouffes Modell einer „politischen Öffentlichkeit“, immerhin anders wie bspw. bei Fraser, beinhaltet eine utopische Komponente. In den Ländern des real existierenden Sozialismus war zwar die Konfliktsituation zwischen erster und zweiter Öffentlichkeit gegeben, hingegen die beschriebene agonistische Auseinandersetzung zwischen den „Parteien“ war von einer Umsetzung weit entfernt. Wenn Piotr Piotrowski auf Mouffes Theorie zu sprechen kam, tat er das aus einer gewissen Distanz sowie aus einer rückblickenden Perspektive des 21. Jahrhunderts auf die Situation nach 1989 hindeutend. Piotrowski sah in der „Ära“ des Post-Kommunismus eine Möglichkeit des Dialogs zwischen der entstehenden Zivilgesellschaft sowie einer kritischen Avantgarde. Um diese sozialen, kulturellen Transformationen erfassen zu können, führte er den Begriff des „agoraphilia“ ein.

[...] agoraphilic, a practice predicated on transgression of barriers separating cultural sphere and civil initiative, one grounded in the critique of the status quo undertaken with the goal of reshaping the social organism. [...] agoraphilia represents both a critical

---

<sup>1160</sup> Mouffe, Chantal. *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007. S.30

<sup>1161</sup> Ebd. S.31

attitude directed against those types of efforts aimed at limiting free speech, as well as a call for realization of the creative and civic freedoms.<sup>1162</sup>

Piotrowski leugnete nicht, dass die Vergangenheit des Sozialismus noch weiterhin auf den Staaten des ehemaligen Ostblocks lastet<sup>1163</sup>, er suchte aber nach Alternativen, die erlauben die historische Erfahrung, die „neue“ Situation produktiv auf einander auswirken zu lassen. So war er der Überzeugung, dass Chantal Mouffes Konzept der agonistischen Demokratie für das Verständnis, für die Erweiterung der „agoraphilia“ von Nutzen wäre<sup>1164</sup>: „In order to create a democratic system, it is absolutely necessary to define the agonistic character of the public space by removing its ‚deliberating‘ neutrality and maintaining its potential as a site of conflict.“<sup>1165</sup>

Die optimistische Betrachtung von Piotrowski kann mit Jürgen Habermas' kritischer Stellungnahme zu 1989 kontrastiert werden. Letzterer traf eine fast pessimistische Aussage was die Revolutionsabläufe von Mittel- und Süd-Osteuropa der späten Achtziger betraf: Habermas meinte, dass die revoltierenden Zirkel die Rückkehr zum demokratischen Rechtsstaat, die Anbindung an den kapitalistischen, entwickelten Westen innovativ-perspektivischen Ideen vorangezogen hätten.<sup>1166</sup> Beide Theoretiker beschrieben den Übergang der zweiten Öffentlichkeit in die erste aus diametral entgegengesetzten Positionen. Während Piotrowski den reformierenden Einfluss einer künstlerischen Opposition ferner die Berücksichtigung des speziellen historischen Kontexts in Ostmitteleuropa nicht außer Acht ließ, vermindert Habermas die „Kreativität“ der verschiedenen Reformansätze der demokratischen Oppositionsbewegungen. Die postsozialistische Periode durch das Vergrößerungsglas des Agonismus zu betrachten kann zu einem deformierten Bild führen, aus diesem Grund kann Mouffes Konzept nur als Orientierung gelten wie sich im Idealfall die Beziehung von erster und zweiter Öffentlichkeit entwickeln sollte. Bis dato verwirklichte sich nirgendwo im kapitalisierten Postsozialismus das Ideal einer radikalen, agonistischen Demokratie indem der Konflikt der Öffentlichkeiten sich hätte friedlich institutionalisieren können.

Zu einer performace- sowie medienhistorischen Betrachtung der zweiten Öffentlichkeit gehört zudem die Untersuchung ihrer Nachgeschichte. Diese Analyse beinhaltet die Reflexion auf veränderte Umstände, unter denen das Phänomen der Parallelkultur theoretisch obsolet wäre (wie etwa aus der Perspektive des vorherrschenden Kompromisszwangs in westlichen Demokratien – so Mouffe), dennoch finden wir stets Überbleibsel einer spätsozialistischen avantgardistischen Attitüde. Die sozialen, politischen, kulturellen Transformationen, die am Anfang der achtziger Jahre begonnen hatten, kulminierten in der 1989er Wende. Der Zustand der

---

<sup>1162</sup> Piotrowski, Piotr. *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London: reaction books, 2012. S.7f.

<sup>1163</sup> Vgl. Ebda. S.11

<sup>1164</sup> Vgl. Ebda. S.12

<sup>1165</sup> Ebda. S.63

<sup>1166</sup> Vgl. Jürgen Habermas zitiert nach Pithart. „'68 álmától '89 valóságáig.“ *Dimenziók éve – 1968*. S.24; „Das, was die Revolution eigentlich will und was ihren Charakter bestimmt, ist nicht anderes, als ‚verfassungspolitisch das Erbe der bürgerlichen Revolutionen und gesellschaftspolitisch an die Verkehrs- und Lebensformen des entwickelten Kapitalismus, insbesondere an die Europäische Gemeinschaft, Anschluß [sic!] zu finden.“ Buden. *Zone des Übergangs*. S.52

viralen Veränderungen wirkte sich zudem auf die Öffentlichkeitsstrukturen des ehemaligen Kádárschen Ungarn aus. Die „Demokratisierung“ der Ostblockstaaten hatte zur Folge, dass sich die gegebenen Öffentlichkeitsschichten neu mischten, die alternativen Räume ihre ursprüngliche Bedeutung verloren haben, die Obsession mit kreativen Netzwerken aus den späten sechziger, frühen siebziger Jahren sich langsam in die digitale, virtuelle Welt der neuen Medien verlagerte ferner sich das öffentliche/halb-öffentliche Gespräch über die Neo- später Trans-Avantgarde in eine historische Diskursivierung verlagerte – um nur einige Aspekte des Umbruchs zu nennen.

Im folgenden letzten Teil der Doktorarbeit möchte ich genau diese drei Ebenen des post-sozialistischen Zustands von Ungarn untersuchen. Mich interessiert, ob der öffentlich-urbane Raum tatsächlich seine Funktion als Propagandafeld der ersten Öffentlichkeit verloren hat darüber hinaus ob es für Zwecke der Politisierung zu einer Auflösung der avantgardistischen Einheit von Kunst und Leben kam. In diesem Zusammenhang ist es interessant die Anfänge einer offen politischen sowie sozio-kritischen Kunst zu betrachten. Des Weiteren möchte ich einige Relationen zwischen dem vernetzten Denken und Schaffen der Nachkriegsavantgarde und dem Potenzial des Internet aufzeigen. Strategien der Medien der zweiten Öffentlichkeit – wie der unabgeschlossene Produktionsprozess, Instabilität, Hypertextualität, Multi- bzw. Intermedialität, Subversion, usf. – lassen sich in einem digitalen Zeitalter ebenfalls wiederfinden. Und zuletzt wende ich mich dem Phänomen des Archives zu, wo die einstige Selbsthistorisierung, das Schaffen von alternativen Historiographien durch die Künstler selbst zur Produktion eines vernetzten, immateriellen, intermedialen zugleich performativen Dokumentationsstätten geführt haben.

## VIII.1. Die Eroberung des öffentlichen Raums? – Poliphony, 1993

Dieses Kapitel stellt sich die Frage, ob es einen radikalen Umbruch in Osteuropas avantgardistischer Kunstszene gab, nachdem sie eine Chance erhielt, aus der zweiten Öffentlichkeit hervorzutreten und in der ersten Öffentlichkeit performativ zu intervenieren. Wie wurden diese Interventionen vollzogen? Welchen Einfluss hatten sie auf ihr Publikum? Das Fallbeispiel welches hier untersucht wird, fand in Ungarn kurz nach dem Zusammenbruch der sozialistischen Staatsordnung statt. Es handelt sich um das interaktive Ausstellungsprojekt *Polyphony*, das 1993 mit der finanziellen Unterstützung der Soros Foundation organisiert wurde. *Polyphony* stellte Fragen, bietet mögliche Antworten zu den Beziehungen von Gesellschaft, Identität. Das Projekt beschäftigte sich ferner mit Formen politischer Artikulation in einer engen Verbindung zur Performativität und Intermedialität.

Obwohl sich die kreative Aktivität in diesem räumlichen Bereich ab ca. 1980 zweifellos vermehrte, war Kunst im urbanen öffentlichen Raum kein Verdienst der soziopolitischen Umbrüche im östlichen Europa am Ende der achtziger Jahre. Wie wir etwa beim *Dohány utcai King Kong* festgestellt haben, gab es in Ungarn bereits vor 1989 einige Manifestationen der Aktionskunst jenseits von isolierten, intimen Orten. Neben dem relativ frühen *Kafka-Event* von Dr. László Végh<sup>1167</sup> könnte man noch im ungarischen Zusammenhang bspw. zwei von Piotr Piotrowski hervorgehobene

---

<sup>1167</sup> Die Deutung von Dr. László Véghs *Kafka-Event (Gregor Samsa)* ist indirekt politisch. Die Aktion ist aus zweifacher Hinsicht von Relevanz: die ambivalente Person Dr. Véghs bzw. die Form der Performance betreffend. Dr. Végh war ab 1958 bis Ende der 1960er Jahre ein aktiver Organisator der Undergroundkultur, denn er veranstaltete zahlreiche Ereignisse in seiner Privatwohnung und in Wohnungen seiner Freunde. Er verkörperte den Netzwerkgedanken der osteuropäischen künstlerischen Subkultur, denn – wie Brigitta Iványi-Bitter schreibt – war Dr. Végh (vom Beruf her Röntgenarzt) ein „Informationszentrum“ der zwischen zahlreichen und sehr verschiedenen Personen vermittelt hat. Er gehörte zu den Organisatoren dieser Ära, die die „Kartographie der illegalen Kultur“ erstellt und geformt haben. Die Wohnung als Ort von Diskussionen, Ausstellungen, Performances war eine Hybride aus diesen kulturellen Ereignissen. Im Apartment von Dr. Végh fanden Bohème-Bälle und House-Partys statt, die Gelegenheit für politisches Gespött boten und die Absurdität des Systems karikierten. Absurd genug war noch dazu, dass der „Networker“ Dr. Végh im Auftrag des ungarischen Geheimdienstes regelmäßige Berichte von diesen Veranstaltungen verfasste. Die eindeutige, objektive Beurteilung der sog. Spitzel ist keine leichte Aufgabe, denn – wie Dr. László Végh – trugen sie dazu bei wichtige kulturelle Events und Aktionen der Neo-Avantgarde ins Leben zu rufen, zu archivieren, auf der anderen Seite aber von ihren Zeitgenossen als Verräter gebrandmarkt wurden.

Eine mögliche Interpretation des *Kafka-Event* läuft auch auf die Janusgesichter von Dr. Végh hinaus. Einige Jahre vor dem ungarischen Durchbruch des Happening (1966) und Aktionismus setzt Dr. Végh die Verwandlung des Gregor Samsa in ein Ungeziefer in Szene – auf der Budapester Ringstraße, mit dem Panzer einer Schildkröte kostümiert. Gregor Samsas Transformation ist die absurde, fast surreale Geschichte eines Individuums der sich sein ganzes Leben lang als ein „Wurm“ verhalten hat, deshalb auch die physische Form dieser Kreatur aufnahm. Es ist hier eine Metapher zu erkennen, die sowohl für den vernachlässigten und gedemütigten Menschen des real-existierenden Sozialismus steht, als auch die „Agentenvergangenheit“ von Dr. László Végh anspricht. In den Augen vieler seiner Zeitgenossen war er wahrscheinlich nichts weiter als ein humanes Ungeziefer. Vgl. Iványi-Bitter, Brigitta. *Kovácsnai*. Budapest: Vince, 2010. S.83, 86, 87. und Kürti, Emese. „Látszik rajta. Baksa-Soós János és Csákány István a Laborban.“ *Magyar Narancs*. Nr. 5. 2013. 31. Januar 2013. <http://magyarnarancs.hu/kepzumuveszet/latszik-rajta-83433#>. Letzter Zugriff: 30. Juni 2013

Beispiele nennen: Tamás Szentjóbys Aktion *Sit out* aus dem Jahre 1972<sup>1168</sup> und Gyula Pauer's Installation *Büntetőtábla erdő* [*Wald aus Aushängeschildern*] 1978. Szentjóby „[...] placed a black bandage in his mouth and tied himself to a chair in front of the Hotel Intercontinental in Budapest“<sup>1169</sup> im Rahmen einer Solidaritätsdemonstration, wobei Pauer mysteriöse, enigmatische und absurde Texte auf eine Vielzahl von Tafeln schrieb und diese im Nagyatád Park platzierte<sup>1170</sup>. Dass beide Kunstwerke der Parallelkultur angehörten, zeigt zudem der prognostizierte sowie tatsächlich eingetretene Polizeieingriff – die Autoritäten verstanden, oder viel eher missverstanden, die Intention der Aktionen als politisch. Aus subversiv-performativer Hinsicht lag eine zusätzliche Bedeutung der Aktionen darin, dass die Intervention eines Staatsorgans Teil der Kunstwerke wurde.<sup>1171</sup>

Eine weitere provokativ-subversive Aktion im urbanen Raum folgt dem formalen Muster der *Prozession*, wie sie etwa vom *Muskátli Kör* [*Geranie Kreis*] des Dr. Végh im Stil des *Auf zu Petrigalla!* praktiziert wurde. Bálint Szombathy beschrieb seine Interaktion wie folgt:

1972 realisiere ich meine Aktion namens *Lenin in Budapest*. In deren Rahmen gehe ich mit einem Lenin-Portrait-Poster durch die Straßen der ungarischen Hauptstadt, wobei ich das Portrait in die verschiedensten – wahrscheinlich kompromittierenden – Kontexte von ikonischen Bedeutungen setze: vor Hauswände wo man noch die Rückstände des 1956er Kugelregens erkennt, dann in einer Tordurchfahrt, wo geschrieben steht, dass betteln und hausieren verboten ist, usw.<sup>1172</sup>

Die politische Symbolik in Szombathys Aktion ist historisch betrachtet kaum zu verkennen. Obwohl sie auf die Sichtbarkeit eines abweichenden Arguments subversiv verwies, verwundert es nicht, dass es wegen der Komplexität seines Zugangs in diesem

---

<sup>1168</sup> Im Oktober 1972 hat Tamás Szentjóby sein Mund mit einer schwarzen Bandage versiegelt und sich an einen Stuhl vor dem Hotel Intercontinental (Budapest) gefesselt. Nach nur einigen Minuten kam die Polizei und hat ihn entfernt bzw. verhaftet. Wie Piotr Piotrowski beschreibt, war die Performance Bobby Seale, dem Gründer der American Black Panther Party gewidmet, der durch die Anweisung des Richters einer seiner Gerichtsverfahren gefesselt und verstummt wurde. Vgl. Piotrowski. *In the Shadows of Yalta*. S.276. Im Interview mit Szentjóby hat sich herausgestellt, dass es zu dem von Piotrowski beschriebenen Polizeieingriff nicht kam. Szentjóby meinte, dass es tatsächlich vorgesehen war, dass die Polizei interveniert, jedoch er die Aktion frühzeitig abgebrochen hat, bevor es überhaupt zur Festnahme hätte kommen können. Vgl. Interview mit Tamás Szentjóby.

<sup>1169</sup> Ebd. S.276

<sup>1170</sup> Vgl. Ebd. S.278; Über die 131 verschiedene Aufschriften auf den Schildern sowie ihre fast unmögliche Rekonstruktion im Nachhinein schrieb Annamária Szőke, dass es sich um eine statische Installation von einer Massendemonstration handelte. Die Installation stellte eine Subversion der Propagandamittel der ersten Öffentlichkeit dar: die Idee wie man in einer Diktatur doch zur freien Meinungsäußerung kommen kann. Sowohl die Mitarbeiter\_innen des Künstlerlagers als auch die Polizei waren im Abbau der Aushängeschilder beteiligt. Dieser Akt der offiziellen Dekonstruktion, war Szőke zufolge, eine Demonstration dessen, dass im damaligen Ungarn keine Freiheit existieren konnte. Daneben, dass die Installation eine performative Erschließung förderte, wies es auch auf einen am Ende der Siebziger noch immer existierenden sozialen Konflikt hin. Vgl. Szőke, Annamária. „(Tüntető)Táblaerdő. Pauer Gyula művének részleges rekonstrukciós kísérlete.“ *Aktuális Levél*. Nr. 8. Februar 1984. S. 45.

<sup>1171</sup> Vgl. Bishop. *Artificial Hells*. S.129 u. 161

<sup>1172</sup> Szombathy. „Akcióművészet a volt Jugoszláviában és utódállamaiban 1969 és 1999 között.“ *Balkon*. S.9

Fall zu keiner Polizeiintervention kam. Wie wichtig die öffentliche Sichtbarkeit, der ikonographische Zugang im Werk des ungarisch-jugoslawischen Künstler war, zeigen andere performative Arbeiten ebenfalls.<sup>1173</sup> Wie Dietmar Unterkofler hervorhebt folgte „[d]er Aktivismus von Szombathy [...] einer spezifischen konzeptuellen Strategie: der Dekonstruktion komplexer politischer, gesellschaftlicher und kultureller Bereiche innerhalb des spezifischen Umfeldes des Spät- und Postsozialismus und der Herstellung neuer semantischer Beziehungen zwischen ihnen [...]“<sup>1174</sup> und diesem Zusammenhang stellte *Lenin in Budapest* eine „[...] ambivalente Geste, eine Verschiebung innerhalb der Semantik des sozialistischen Bilderhaushaltes, eine Strategie [...]“<sup>1175</sup> dar.

Tibor Várnagy – der zur Theoretisierung von *Polyphony* maßgeblich beigetragen hat – hat weitere Beispiele von performativen Events in öffentlichen urbanen Räumen Ungarns aufgelistet: „[...] Miklós Erdély's ‚Money with no guard‘ in '56, János Major's one-person demonstration at the opening of Vasarely's exhibition in the Múcsarnok in '69, Hajas' dedication action or radio performance, in the later years Gábor Tóth's food-vending machine action at Moszkva tér or the stickers made and circulated by him and the Inconnu Group, László Lugosi Lugo's banned project at Majakovszkij Street the action of elek [...] between '86-'89 [...]“<sup>1176</sup>. Diese Werke betrachtend kann festgehalten werden, dass sie die marginale, allerdings hoch-relevante Stellung der Nachkriegsavantgarde wie des Formexperiments hervorhoben, *sichtbar* machten, gewollt oder ungewollt ein politisches Zeichen setzten. Um 1989 entstand eine Grundsituation, in der die komplexe Verwendung von Zeichen sowie der Einsatz von subversiven Akten scheinbar keine Bedeutung mehr hatte, der öffentliche Raum zum freien Gestaltungsfeld der Trans-, Post-Avantgarde wurde.

1989 wird in der ostmitteleuropäischen Geschichtsschreibung als eine Grenzlinie meist nicht hinterfragt, obwohl viele Zeitgenossen diese eindeutige Zäsur ablehnen. Júlia Klaniczay meinte z.B., dass die wirkliche kulturelle, künstlerische Wende um 1983 stattgefunden hat. András Székely stellte ebenfalls fest, dass die Kunstkritik in der ersten Hälfte der achtziger eine neue Blüte erlebte, die Nennung von diskutablen Künstlern keine Retorsionen nach sich zog.<sup>1177</sup> Es gibt darüber hinaus weitere Theoretiker\_innen, Historiker\_innen die den Zusammenbruch des Kádár Regimes auf vor 1989 verlegen. Für Péter György war das Jahr der Wende 1980, denn ab diesem Zeitpunkt verlor die MSZMP die Kontrolle über die homogene Kultur, der Sozialismus in Ungarn existierte statt dem Zukunftsversprechen des Kommunismus nur mehr als

---

<sup>1173</sup> „In another work, *Body signalization* (1973) the body is used as the space of the individual – the artist is shown with a stamp on his body – but the body becomes here also a means for socialization since the photograph of the signalized body is not taken in the studio, but shows the artist in the streets.“ Pejić. „Body-based Art: Serbia and Montenegro.“ *Body and the East*. S.73f.

<sup>1174</sup> Unterkofler. „Randphänomene: Die Bosch + Bosch-Gruppe als Brücke zwischen der jugoslawischen und der ungarischen Neoavantgarde.“ S.392

<sup>1175</sup> Ebda. S.393.

<sup>1176</sup> Várnagy, Tibor. „Remarks on the Evaluation of POLYPHONY.“ *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. 1993. november 1 – 30. Hely-specifikus művek és installációk. / Polyphony. Social Commentary in Contemporary Hungarian Art. November 1 – 30, 1993. Site-specific works and installations.* Hg. Suzanne Mészöly/ Barnabás Bencsik. Budapest, 1993. S. 87-90, hier S.88

<sup>1177</sup> Vgl. Székely, András. „Lépcsőházi gondolatok.“ *Új Tükör*. Jahrgang 30. Nr. 30. 24. Juli 1983. S. 5

Präsenz.<sup>1178</sup> Ervin Csizmadia beschrieb die achtziger Jahre mit dem Terminus der „diskursiven Diktatur“ in der die ungarische intellektuelle Elite die Basis für eine westliche Adaptation schuf.<sup>1179</sup> Auf der Grundlage dieser historiographischen Positionen ist es naheliegend 1989 als eine Transformation im *Fluss* zu verstehen, nicht als einen unerwarteten, radikalen Einschnitt in das Bewusstsein der sozialistischen Staaten. Vor diesem Hintergrund ist die Bedeutung von *Polyphony*, dass sie eine gewisse *Feinfühligkeit* für diese Veränderungen aufwies sowie unter den „neuen“ Umständen zeigte was im Spektrum des Spatialen geschieht, wenn sich die Öffentlichkeitsebenen neu mischen.

*Polyphony* war ein Ausstellungsprojekt, dessen Initiative von dem Soros Center for Contemporary Arts Budapest ausging, d.h. durch die Soros Foundation finanziert wurde. Die Stiftung sah es als ihre Aufgabe an der Demokratisierung sowie Reformierung von zeitgenössischer Kunst in den sog. Transformationsländern beizutragen. Eine der Hauptorganisator\_innen Suzanne Mészöly meinte, dass ein Hauptziel des Projekts war „[...] to provide contemporary Hungarian artists a forum to express their broadest social commentaries.“<sup>1180</sup> Sie schrieb des Weiteren, dass „the exhibition planned to confront the public in a number of public spaces in the capital of Hungary.“<sup>1181</sup> Der Aufruf um Entwürfe für das interaktive Ausstellungsprojekt einzureichen hat zudem nach Werken verlangt die mit gesellschaftlicher und politischer<sup>1182</sup> Provokation, Bewusstsein die „Stille“ der osteuropäischen Zivilgesellschaft nach 1989 zu brechen beabsichtigten<sup>1183</sup>, somit Sichtbarkeit für die Transformation, Vermischung von Öffentlichkeiten hätten verschaffen können. András Szántó, genau wie László Beke<sup>1184</sup>, bezog sich auf den Begriff der „Stille“, verwies aber auf die Vorgänger der zeitgenössischen experimentellen Kunst im Staatssozialismus: „Lacking the option to show political works, artists lived their political art. [...] they occupied spaces in society and behaved in certain ways which made it clear that their creations, no matter how abstract or devoid of innuendo, were metaphors of their dissident views.“<sup>1185</sup> Im Ungarn der sechziger bis achtziger Jahre war die Underground-Kunstszene durch das *Zusammenschmelzen* von Kunst und Leben charakterisiert. Das ist eines der Gründe, weshalb viele Performances, Intermediawerke in privaten Räumen stattgefunden haben. Diese Feststellung erlaubt eine weitere Hypothese – die auf den Ideen zudem am Beispiel von *Polyphony* beruhte – dass ein Ziel der zeitgenössischen Kunst (in der

---

<sup>1178</sup> Vgl. György. *A hatalom képzelete*. S.11 und 64; Der Philosoph Gáspár Miklós Tamás meinte dazu in einem Interview aus 2009: „If communism is not future in some sense, then it is nothing. And this is precisely what it had become in the 1970s and 1980s: nothing.“ Gáspár Miklós Tamás zitiert nach Szeman, Imre. „The Left and Marxism In Eastern Europe: An Interview with Gáspár Miklós Tamás.“ *Mediations*. Jahrgang 24. Nr. 2. Frühling 2009. S. 12-35, hier S.18

<sup>1179</sup> Vgl. Pap, Milán. „Az irracionális forradalom? A neokonzervatív-neoliberális fordulat ideológiai recepciója a szocialista Magyarországon.“ Manuskript. Quelle: academia.edu-Profil. S. 1-17, hier S.13f.

<sup>1180</sup> Mészöly, Suzanne. „Foreword“. *Polifónia*. S. 14-16, hier S.14

<sup>1181</sup> Ebda. S.14

<sup>1182</sup> Vgl. Szántó, András. „From Silence to POLYPHONY.“ Ebda. S. 31-38, hier S.34

<sup>1183</sup> Vgl. Miklós Sükösd zitiert nach Mészöly. „Foreword“. Ebda. S.16

<sup>1184</sup> Siehe Beke, László. „POLYPHONY: The Consonance of Politics, Society and Art?“. Ebda. S. 93-94

<sup>1185</sup> Szántó. „From Silence to POLYPHONY.“ Ebda. S.32

Region, aber zumindest in Ungarn) war die Verbindung von Kunst und Leben durch Sichtbarmachung zu *trennen*, durch das Verlegen der Diskursivierung der eigenen avantgardistischen Position in die ehemalige erste Öffentlichkeit, in den urbanen Raum zu verlegen. Kurz auf die Wende folgend bestand die Möglichkeit den fast intimen Raum legitim verlassen zu können um neue Territorien, kreative Handlungsmuster zu erproben, ab und an politisch zu kommentieren. Was *Polyphony* demonstrierte war die *Exposition von politischer sowie sozial(-kritischer) Kunst im Sinne eines neuen (postsozialistischen) gesellschaftlichen Experiments*.

Um die Performativität, Intermedialität, Interaktivität der einzelnen Werke in diesem neuen politischen, sozialkritischen Zusammenhang in Hinblick auf ihre (zweite) Öffentlichkeit darzustellen, möchte ich einige Beispiele herausgreifen. Die drei Werke, die nun kurz untersucht werden intervenieren in zweifacher Hinsicht in/mit dem öffentlichen urbanen Raum: durch *Störung, Manipulation*, die sie in der gegebenen Ordnung einführen und/oder durch die *Aktivierung* des passiven Partizipanten (Passanten), Interpretieren.

Róza El-Hassan's *Boulevard Stroboscope* war eine ortsspezifische Installation, die entlang der Ringstraße von Budapest angebracht wurde. Ihre Grundidee war „[...] that here it is the spectator who moves (namely on tram number 6) while the picture stands still. Its fragments are placed on the advertising pillars of the Boulevard“<sup>1186</sup>. El-Hassan war am Benehmen, an der Reaktion der Rezipient\_innen interessiert, insbesondere daran, ihre Wahrnehmung zu irritieren, ihre Aufmerksamkeit auf die ungewohnte Neuordnung der Zeichen<sup>1187</sup> zu lenken.

Das zweite Werk ist Gyula Július' *Visual Silence – on the 25<sup>th</sup> Anniversary of Marcel Duchamp's Death*. Er wollte, dass alle Ausstellungsräume, Galerien, Museen in für einen ganzen Tag geschlossen bleiben. Sein Vorhaben war nur teilweise erfolgreich, da sich nicht jede Institution beteiligt hat. Die schriftlichen Absagen wurden ebenfalls im Ausstellungskatalog von *Polyphony* veröffentlicht. Das Ziel von Július' Aktion war das Recht dieser Institutionen zu existieren sowie zudem ihre Rolle in der damaligen Lage der Gesellschaft<sup>1188</sup> in Frage zu stellen.

Ein weiteres Beispiel ist die Audioinstallation von Gyula Várnai, welche den Namen *Agitator* trug. Es war ein Kunstwerk, welches sich selbst konstituierte: man platzierte ein Tonbandgerät im Stadtzentrum Budapests an der Ecke von zwei Straßen, an denen es die Straßengeräusche, sonstige tonalen Ereignisse erfasste.<sup>1189</sup> Passanten konnten die Initiative ergreifen am Schaffungsprozess teilzunehmen, indem sie die Initiative ergriffen, ihre eigene Stimme zur Aufnahme freigaben. „The end of the event is indicated by the silencing of the taperecorder, that is, the non-reproducibility of the past and the impossibility to document the future.“<sup>1190</sup> Diese Soundinstallation, die aufgewertete Positionierung der Stimme und der Tonumgebung erinnerten an das

---

<sup>1186</sup> El-Hassan, Róza. „Boulevard Stoboscope. Site-specific installation, video. Advertising pillars along the route of tram number 6, between Oktogon and Blaha Lujza Square, Budapest. November 24, 1993.“ *Polifónia*. S. 115-119, hier S.115

<sup>1187</sup> Vgl. Ebda. S.116

<sup>1188</sup> Vgl. Július, Gyula. „Visual Silence – on the 25<sup>th</sup> Anniversary of Marcel Duchamp's Death“. Ebda. S. 147

<sup>1189</sup> Várnai, Gyula. „Agitator. Acoustic installation. At the corner of Rottenbiller and Damjanich Streets, Budapest. 12-2:30 p.m. November 19, 1993.“ Ebda. S. 272

<sup>1190</sup> Ebda.

bereits behandelte „pataphysische“ Werk von György Jovánovics aus dem Jahre 1970, welches sowohl einen politischen Kommentar hinterließ als auch auf die Manipulierbarkeit des Individuums hinwies.

András Szántó beschrieb in seiner *Polyphony*-Analyse, wie einst in den sechziger und siebziger Jahren alleine die kleinste Nuance ausreichte, eine politische Deutung des Kunstwerks zu evozieren. Anfang der Neunziger aber verloren viele solche Anspielungen ihre ursprüngliche Relevanz sowie Wirkungskraft.<sup>1191</sup> Möglicherweise war das Ausstellungsprojekt eine Initiative, der „neuen“ sozialkritischen, politischen Kunst ein Anschub zu geben. Nicht nur die drei herausgegriffenen performativen, Intermedia-Arbeiten weisen darauf hin, dass Störung, Aktivierung mögliche Werkzeuge sein können um Transformation im Öffentlichkeitsgefüge sichtbar zu machen oder gar voranzutreiben, andere Einreichungen zum *Polyphony*-Call verschärften dieses Ziel: Ilona Kiss arbeitete mit gefälschten Anzeigen in der Zeitschrift *Magyar Narancs (Ungarische Orange)*<sup>1192</sup>; Zsolt Koroknai ließ in einer Telefonzelle Tonnachrichten abspielen sowie fiktive Gespräche führen<sup>1193</sup>; Antal Lakner brachte eine überdimensionale Textinstallation an der Budapester Elisabeth-Brücke an<sup>1194</sup>; János Sugár nutzte die elektronischen Schilder des Blaha Lujza Platzes um verschlüsselte Nachrichten zu kommunizieren<sup>1195</sup>. Interaktiv waren die aufgezählten Arbeiten deshalb, weil sie den Rezipienten ansprechen. Ihre Intermedialität bestand darin, dass sie hybridisiert waren zudem „[...] ineinander überzugehen“<sup>1196</sup> schienen. Am aussagekräftigsten formulierte Theodor W. Adorno Gedanken zu intermedialen Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst in seinem Essay „Die Kunst und die Künste“ aus dem Jahre 1967. Er sieht die rebellische Rolle von Kunstwerken darin, dass sie sich gegen Klassifizierung und Gattungseinordnungen „auflehnen“, dadurch die eigene Medienreflexivität, die Wahrnehmung und Erfahrung des Betrachters debattieren.<sup>1197</sup> Die Teilprojekte von *Polyphony* setzen diese grenzüberschreitende intermediale „Tradition“ der Neo-Avantgarde ebenfalls fort. András Zwickl meinte aber, dass die provokativen, rebellischen Gesten von *Polyphony* ihr Ziel verfehlt haben, zur Karikatur ihrer selbst geworden sind: „But I feel [the works] do not function in the Budapest of here and today as provocations, they do not invoke thoughts but are simply funny in an entertaining way.“<sup>1198</sup>

---

<sup>1191</sup> Szántó. „From Silence to POLYPHONY.“ Ebda. S.34

<sup>1192</sup> Vgl. Kiss, Ilona. „Vacation in Budapest. Advertisement in a newspaper. Magyar Narancs, November 18, 1993. (p.28).“ Ebda. S. 159-160

<sup>1193</sup> Vgl. Koroknai, Zsolt. „Telephone Booth Gallery. Indirect Audio-Mail-Art Action. Public Telephone booths in different locations, Budapest. November 22-30, 1994.“ Ebda. S. 164

<sup>1194</sup> Vgl. Lakner, Antal. „Direction Signs. Text installation on the overhead beams. Elizabeth Bridge, Budapest. November 26 – December 17, 1993.“ Ebda. S. 177

<sup>1195</sup> Vgl. Sugár, János. „Electronic Billboard. Headquarters of Newspaper [sic!] Publishing Company. 3 Blaha Lujza Square, Budapest. Everyday at 5:15 p.m. November 3-30, 1993.“ Ebda. S. 226

<sup>1196</sup> Rebentisch. *Ästhetik der Installation*. S.79

<sup>1197</sup> Vgl. Ebda. S.102ff. und Adorno, Theodor W. „Die Kunst und die Künste.“ *Kulturkritik und Gesellschaft II. Prismen. Ohne Leitbild*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003. S. 432-454

<sup>1198</sup> Zwickl, András. „Incidental Consonance?“ *Polifónia*. S. 79-82, hier S.80

Neben diesem kritischen Aspekt kann ein weiterer Grund dafür gewesen sein, dass *Polyphony* so schnell in Vergessenheit geraten ist<sup>1199</sup>, und zwar das Argument, dass die performative, intermediale „Belagerung“ von öffentlichen urbanen Räumen zu künstlich waren, von top-down Dynamiken determiniert waren. Abgesehen davon, dass der Rahmen für die einzureichenden Werke vorgegeben war, diese darüber hinaus einem Auswahlprozess unterzogen wurden<sup>1200</sup>, waren reale Problematiken, die Teilprojekte von *Polyphony* ansprachen. Obwohl das Forum für öffentliche Äußerungen theoretisch gegeben war, schienen Hierarchien nicht komplett aus dem Weg geräumt. Der Zeitpunkt für kritische, politische Artikulation war wahrscheinlich verfrüht, kam aus den falschen sozio-kulturellen Kreisen. Aktionen sowie Intermedia-Arbeiten von *Polyphony* „belagerten“ öffentliche Räume, die sich noch *nicht vollständig von offiziellen Repräsentationsmechanismen erholt haben*. In gewissem Sinne, obwohl sie vielleicht ihre eigentliche Wirkung verfehlt haben, machten sie gebrauch von Hannah Arendts „space of appearance“, denn sie legten einen Schwerpunkt auf die *Sichtbarkeit von sozialer und politischer Kritik*. *Polyphony* trug Debatten, Formexperimente aus alternativen Räumen in öffentlich-urbane Räume. Sie zeigte Alternativen, wie Öffentlichkeitskonzepte kreativ erweitert werden konnte.

---

<sup>1199</sup> Vgl. die Aussagen von Miklós Peternák im Rahmen der Round-Table-Diskussion „Beszélgetés a Polifóniáról – A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. Helyspecifikus művek és installációk.“ Teilnehmer: Miklós Peternák, Barnabás Bencsik, Balázs Beöthy, János Sugár. In der Centrális Galéri des Open Society Archive. 30. Oktober 2012.

<sup>1200</sup> Und auch abgesehen von den finanziellen Aspekten die mit der Realisierung der einzelnen Werke verbunden waren. Die Teilnehmer der Diskussion sind explizit darauf eingegangen, dass viele Künstler absolut unrealistische Projekte eingereicht haben, in der Hoffnung dass die Soros Stiftung keine finanziellen Grenzen für die Verwirklichung festsetzt.

## VIII.2. Überbleibsel eines alternativen Netzwerks

Die ost-, mittel- und südosteuropäische Nachkriegsavantgarde in der Ära des real existierenden Sozialismus ist als eine vernetzte, mobile Community zu verstehen. In *In the Shadows of Yalta. Art and Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989* lehnte Piotr Piotrowski die These isolierter Kunstgemeinschaften ebenfalls ab: "Everyone sought contacts abroad, trying to ignore the reality of international borders and political divisions. [...] International exchanges, including those limited to the Eastern Bloc, did take place, however, despite difficulties posed by the Communist authorities."<sup>1201</sup> Piotrowski tendierte dazu, eine geographische Terminologie zu verwenden, die diese Netzwerkbeziehungen am deutlichsten in ihrer vollen Komplexität verbildlichen kann. In seinem Buch *Art and Democracy in Post-Communist Europe* spannte er diesen Gedanken in einem eigenen Kapitel<sup>1202</sup> weiter. Die Aussagen von der auf mehrere Teilprojekte aufgespaltene Globalinitiative von Maya und Reuben Fowkes (*SocialEast*, 2006-2010) liefen ebenfalls auf den Netzwerkgedanken hinaus - sowohl in ihrer Funktion als internationaler akademischer Forum, als auch in den verknüpften Inhalten<sup>1203</sup>.

Das Network als Phänomen ist keine Erfindung der Kunstgeschichte Osteuropas im 21. Jahrhundert. Das bekannte „NET“ Manifest/Programm von Andrzej Kostolowski und Jarosław Kozłowski reflektierte auf die Initiative eines kompromisslosen Kunstaustausches ohne institutionelle Bindung.<sup>1204</sup> Die beiden polnischen Künstler arbeiteten mit Adresslisten und „[d]as dadurch konstituierte Austauschforum für Kunstwerke und die schriftlich in Punkte gefaßten [sic!] Spielregeln beinhalteten im Grunde genommen schon all die wichtigen Regeln der späteren Mail Art.“<sup>1205</sup> Guy Schraenen ging sogar so weit, dass er das „NET“ mit dem Konzept des Internets verglich.<sup>1206</sup> In einem bis ins Kleinste durchbürokratisierte System wie der Sozialismus, war das Experiment der Aufhebung von Grenzen eine gewollte/ungewollte rebellische Geste. Der Grenzgang sowie die Grenzspregung im Mittel- und Osteuropa des Spätkommunismus war ein typisches Phänomen der Kunst einer „zweiten Öffentlichkeit“. Diese Form von kreativer Mobilität, die den Rahmen der sozialistischen Autoritäten schleifte, soll nun an ausgesuchten Beispielen des Samizdat und Mail Art untersucht werden.

„This unofficial, parallel cultural sphere also had its own information distribution channels and its own hierarchies of value.“<sup>1207</sup> Ein populärer Datenträger in diesem

---

<sup>1201</sup> Piotrowski. *In the Shadows of Yalta*. S.242.

<sup>1202</sup> Vgl. From Geography to Topography in Piotrowski. *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. S. 55-79.

<sup>1203</sup> Mehr unter [www.socialeast.org](http://www.socialeast.org). (Der Zugriff auf diese Homepage ist nicht mehr möglich.) Zum Inhalt des Projekts: SocialEast war ein akademischer Forum auf die innovativen Rekonstruktion von der Kunstgeschichte Zentral- und Osteuropas ausgerichtet. Während der Laufzeit wurden u.a. fünf Symposien zu folgenden Themen organisiert: Kunst und das Dokumentarische (Budapest, 2006); Das Erbe von 1968 (Krakau, 2008); Ausländische Erfahrung der Kunst nach 1989 (Budapest, 2009); Kunst und Spionage (London, 2009); Netzwerke und das Soziale (London, 2010).

<sup>1204</sup> Vgl. Piotrowski. *In the Shadows of Yalta*. S.300

<sup>1205</sup> Pernecky, Géza: „Es lebe die Kulturtpfuschi!“ *Mail Art*. S.37

<sup>1206</sup> Vgl. Schraenen, Guy. „Empfänger unbekannt.“ *Mail Art*. S. 13-19, hier S.19

<sup>1207</sup> Piotrowski. *In the Shadows of Yalta*. S.248f.

kodierten Zeichensystem war die Selbstverlagspraxis des Samizdat die sich über den gesamten Ostblock verbreitete. Neben illegalen Periodika mit politisch-gesellschaftlichem Inhalt (*Beszélő* oder *Hírmondó*) wurden in Ungarn im Zeitraum von 1964 und 1989 ungefähr dreißig verschiedene künstlerische Samizdats katalogisiert<sup>1208</sup>. *Szétfolyóirat* [Zerfließende Zeitschrift] (1971-1973), *Aktuális Levél* [Aktueller Brief]/*Artpool Letter/AL* (1983-1985), *Sznob Internacional/International* (1981-1984) waren u.a. Zeitschriften der Parallelkultur, die über zeitgenösse, heimische ferner internationale Kunstereignisse, über die Underground Musikszene, Kunst- und Kulturtheorie, Performance, Intermediakunst, Mode, usw. berichteten. Meist Themen, die von offiziellen Medien nicht abgedeckt worden sind. Ohne das Reichtum des Inhalts im Detail zu behandeln soll des Weiteren auf den *unabgeschlossenen Produktionsprozess* und dem *instabilen Charakter* der genannten Samizdats eingegangen werden.

Csilla Bényi merkte in ihrer Arbeit zur historischen Rekonstruktion von *Szétfolyóirat* an: „Nach der Recherche im Archiv war ich bemüht, die persönlichen Erinnerungen derjenigen Personen ausfindig zu machen, die die Zeitschrift herausgegeben und in ihr publiziert haben. Diese Beiträge sind von großer Bedeutung, weil vom *Szétfolyóirat* kaum schriftliche Dokumente übriggeblieben sind.“<sup>1209</sup> Diese Aussage weist darauf hin, dass orale und transkribierte Überlieferung im historiographischen Erfassen von Samizdat eine herausragende Rolle spielt. Die Verflochtenheit von Mündlichkeit sowie Schriftlichkeit ist nicht nur für die geschichtliche Betrachtung des Selbstverlags wesentlich, denn Oralität war immer schon immanenter Teil des Produktionsverfahrens. Welche Wissenproduktion keine greifbaren, materiellen „Beweise“ hervorbrachte blieb weitgehend vor der ersten Öffentlichkeit verschlossen. Eine lebendige Diskussion in László Rajks „Samizdat-Boutique“<sup>1210</sup> könnte vielleicht am besten darstellen, wie der mündliche Informationstransfer den Inhalt, die Form von einzelnen Samizdats (re)produzierte. Der Selbstverlag war ein *multi- zudem intermediärer Informationsträger und Wissenproduzent*.

Die Effektstärke vom Samizdat lag dennoch in ihrer eigenen Ästhetik<sup>1211</sup>, instabilen Textualität<sup>1212</sup>, uneingeschränkter Reproduzierbarkeit die bereits auf eine frühdigitale Denkweise hindeuteten, neue mobile Netzwerke eröffneten. Sabine Hänsgen zeigte am Beispiel des sowjetischen Literatursamizdats, dass die bis dato unbekannte Text-Bild-Kombination den offiziellen ideologischen Zeichen-, Symbol-

---

<sup>1208</sup> Vgl. Bényi, Csilla. „Underground / alternatív / szamizdat irodalmi és képzőművészeti periodikumok bibliográfiája.“ *Né/ma?* S. 348-366; Bényi, Csilla. „Művészeti szamizdatok az Artpool Művészetkutató Központ Archívumában (Válogatás).“ <http://www.artpool.hu/TTT/kiadvanyok.html#fo>. Letzter Zugriff: 14. Juni 2013

<sup>1209</sup> Bényi, Csilla. „Alternatív művészeti források (1960-1980-as évek).“ <http://www.lektoratus.hu/osztondijak/benyi04.html>. Letzter Zugriff: 14. Juni 2013

<sup>1210</sup> Gábor Demszky und László Rajk inspiriert durch die polnische Version des Selbstverlegens, haben um 1980 neue, innovative Methoden der Samizdatdistribution entwickelt und jeden Dienstag im Apartment von Rajk die sog. „Samizdat Boutique“ veranstaltet, wo man die neuesten Angebote an illegalen Publikationen und Periodika erhalten konnte. Vgl. Falk. *The Dilemmas of Dissidence in East-Central Europe*. S.130

<sup>1211</sup> Vgl. Zaslavskaya, Olga. „From Dispersed to Distributed Archives: The Past and the Present of Samizdat Material.“ *Poetics Today*. Jahrgang 29. Nr. 4. Winter 2008. S. 669-712, hier S.683

<sup>1212</sup> Vgl. Komaromi, Ann. „Samizdat as Extra-Gutenberg Phenomenon.“ *Poetics Today*. S. 629-667, hier S.638ff.

und Textuniversum debattierte<sup>1213</sup>, somit eine Parallele zur späteren Hacker-Kultur darstellte. „The samizdat text – epistemically unstable, unfixed – is a text that must travel and which changes form as it is realized in succeeding contexts.“<sup>1214</sup> Wie bereits angedeutet ist der Faktor der Interpretation wahrscheinlich der wichtigste um den Wirkungsmechanismus von Samizdat verstehen zu können. Denn „[...] die Aneignung per se über ein subversives, kritisches Potential [...]“<sup>1215</sup> verfügt, sie noch dazu performativ gedeutet werden kann<sup>1216</sup>. Performativität wird hier im Sinne von kreativer Interpretation, Verinnerlichung verstanden, welche im Prozess des Mitgestaltung der Autonomie des Produkts widerspricht<sup>1217</sup>.

Samizdat erweckte im Leser das Bedürfnis, seinen eigenen Text zu produzieren.<sup>1218</sup> „Samizdat was both the process and the outcome of the „communication network“ [...], which involved the cooperative efforts of many people [...]“<sup>1219</sup> wie Olga Zaslavskaya akzentuierte. Durch die direkte Einbindung des Rezipienten ins Produktionsprozess erweiterte sich das Netzwerk des Samizdat um eine weitere Dimension. All dies kann unter dem Nenner der Vertriebsmodi subsumiert werden: Produktion der Texte, Zirkulation von Hand zu Hand, Reformulierung und Kopieren, ausgestrahlte, gelesene oder gehörte Inhalte, Diskussion im Herkunftsland oder im Ausland, Analyse durch die Autoritäten.<sup>1220</sup> Persönliche Kontakte, Vertrauensnetzwerke waren nicht nur formale Attribute, sondern zudem Grundbedingung für die Existenz von Samizdat.<sup>1221</sup>

Wie bereits die Anspielung auf die internet-basierte Hacker-Kultur andeutete, ist die Praxis des Selbstverlages darüber hinaus als eine opponierende Haltung gegenüber regulierenden Regimen zu verstehen. Sowohl Ann Komaromi als auch Balázs Bodó operieren mit dem Terminus der Piraterie (*piracy*). Komaromi schrieb: „Johns [...] devoted considerable attention to the phenomenon of *piracy*, by which he meant any violation of copy ownership or propriety. *Piracy* threatened the reliability of printed texts in a way echoed in samizdat culture by the possibility of KGB infiltration.“<sup>1222</sup> In dieser Lesart manifestierte sich die rebellische Geste von subkulturellen Zeichensystemen, Netzwerken. Piraterie stellte demnach eine Form der De(kon)struktion von Institutionen dar. Die konkrete Parallele zwischen Samizdat und *piracy* stellte Balázs Bodó her.<sup>1223</sup> Piraterie ist ein historisches Phänomen das

---

<sup>1213</sup> Vgl. Hänsgen, Sabine. „Noch einmal im Samizdat. Aneignungsstrategien von Bildern, Texten und Büchern im Moskauer Konzeptualismus.“ *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*. Hg. Annette Gilbert. Bielefeld: transcript, 2012. S. 265-280, sowie Gilbert, Annette. „Zur Einführung.“ Ebd. S. 9-24, hier S.14

<sup>1214</sup> Komaromi. „Samizdat as Extra-Gutenberg Phenomenon.“ *Poetics Today*. S.652

<sup>1215</sup> Gilbert. „Zur Einführung.“ *Wiederaufgelegt*. S.18

<sup>1216</sup> Vgl. Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. London/New York: Routledge, 1993. S.147f.

<sup>1217</sup> Vgl. Rebentisch. *Ästhetik der Installation*. S.40ff.

<sup>1218</sup> Vgl. Komaromi. „Samizdat as Extra-Gutenberg Phenomenon.“ *Poetics Today*. S.660

<sup>1219</sup> Zaslavskaya. „From Dispersed to Distributed Archives“ *Poetics Today*. S.678

<sup>1220</sup> Vgl. Edba. S.678

<sup>1221</sup> Vgl. Komaromi. „Samizdat as Extra-Gutenberg Phenomenon.“ Ebd. S.643

<sup>1222</sup> Ebd. S.638f.

<sup>1223</sup> Vgl. Bodó, Balázs. „The common paths of piracy and samizdat: from the Encyclopédie to the The Pirate Bay“. Vortrag. Open Society Archives, Budapest. 22. April 2013.

spätestens seit den Anfängen des Buchdrucks (15. Jahrhundert) existierte ferner nicht nur eine Erscheinung des digitalen Zeitalters ist. „Pirate publishers played two key roles in this context: they printed censored texts, and they introduced cheap reprints that reached new reading publics.“<sup>1224</sup> In beiden Feststellungen finden wir Merkmale des Selbstverlags: die Veröffentlichung verbotener, gefilterter Inhalte, die Herausbildung eines neuen Leserkreises. In der Anfangsgeschichte des Samizdat in Ungarn war das Medium tatsächlich nur gewissen subkulturellen politisch-sozialen, intellektuellen, künstlerischen Gruppierungen zugänglich – Bodó schrieb: „[...] transfer of knowledge between more and less privileged social groups and regions.“<sup>1225</sup> –, gegen Ende der achtziger Jahre wurde es aber zum allgemeinen Trend einen *Beszélő* auf dem Kaffeetisch liegen zu haben.<sup>1226</sup> Eine Herausforderung des Samizdat war es, u.a. die Vertriebsmechanismen dieses illegalen kulturellen Marktes zu kennen, gewisse Gesetze von *piracy* geltend zu machen. Die Richtlinien der Piraterie wären nach Bodó folgende:

Conversely, pirate producers tend to operate at the edge of the sphere of influence of incumbents, where differences in law and difficulties of enforcements create spaces of ambiguous or conflicted legality. [...] Piracy, at these economic and political peripheries, has a well-established role as a development strategy that facilitates the circulation of knowledge goods. [...] In many of these contexts, piracy also plays a clear political role as a counterweight to the centralized control of information [...].<sup>1227</sup>

Dass sich diese theoretischen Überlegungen zu *piracy* für die detaillierte Charakterisierung des Selbstverlages gut verwenden lassen ist kaum zu bezweifeln. Marginalisierte Veröffentlichungen der zweiten Öffentlichkeit ließen sich in den Nischen zwischen Zugelassenem, Verbotenem nieder sowie entfalten ihre Wirkung genau in diesem Zwischenraum. Ein spezifisches (verlässliches<sup>1228</sup>) Wissen war angeboten, zirkulierte in Kreisen der Parallelkultur. Bodós Aussage über die politische Dimension des Samizdat ist für unser Verständnis von Selbstverlag als Rebellion oder Sabotage wesentlich. Der alternative Informationsfluss, die fragmentarische, hypertextuelle Form von Samizdat sind Attribute einer Gegenmeinung gegenüber autoritärer Ordnung. Der klassische sozio-politische Samizdat in Ungarn war nicht nur auf der formalen Ebene demokratisch angesiedelt, sondern auch in ihren Inhalten gegen die starre Ideologie der sozialistischen Regierung gerichtet.

Als eine ausgeprägte Form von neo-avantgardistischer Kunst, als ein Nachlass von Konzeptkunst kann man im Mail Art keine direkten politischen Inhalte nachweisen. Hier bestimmen das Prinzip sowie formale Kriterien die „rebellische“ Dimension vom internationalen Austauschnetzwerk. Es lohnt sich das Phänomen unter dem Blickwinkel von politischer, Medien- und Netzwerktheorie zu untersuchen.

---

<sup>1224</sup> Bodó, Balázs. „Coda: A Short History of Book Piracy.“ *Social Research Council. Media Piracy in Emerging Economies*. o.O.: o.V., o.J. S. 399-413, hier S.399

<sup>1225</sup> Bodó. „Coda.“ *Social Research Council*. S.399

<sup>1226</sup> Vgl. Harms, Victoria. „From Apartment Parties to Party Politics: The Hungarian Democratic Opposition.“

<sup>1227</sup> Bodó. „Coda.“ *Social Research Council*. S.400

<sup>1228</sup> Vgl. Zaslavskaya. „From Dispersed to Distributed Archives“ *Poetics Today*. S.678

Mail Art stellte ein internationales Korrespondenznetzwerk zwischen wie innerhalb „Westen“ und „Osten“ dar, in dem Kunst zwischen Sender und Empfänger in ständiger Transformation zirkulierte. „The remarkable movement begun as a means of correspondence among a small circle of friends has emerged as a vast network of artists and non-artists who use the international postal system to build bridges of friendship and communication through visual means [...]“<sup>1229</sup> Die Nutzung von der bestehenden Infrastruktur (und Zensur) der Post in der osteuropäischen Mail Art stellte eine subversive Provokation des Institutionellen dar, repräsentierte wie künstlerische Strategien offizielle Kontrolle umgehen können.

Ein typisches Beispiel dieser provokativ-subversiven Verhaltensweise an der Schwelle von erster und zweiter Öffentlichkeit ist die Kontaktkunst der ungarischen Inconnu-Gruppe. „Ihr Lieblingstrick war es, ihre Sendungen nicht an die Adresse der jeweiligen Zielperson zu verschicken, sondern sie gaben sie selbst zur Post. Unterdessen schrieben sie die Adresse der Zielperson als Absender auf denselben Brief und versahen die Sendung mit von der Post entwendeten „inconnu“-Zettelchen und mit dem offiziellen roten Stempel: „Zurück zum Absender“<sup>1230</sup> schrieb Géza Pernecky. Mittel der Kontrolle wurden gegen die Zäsur ausgespielt. Das Beispiel von Inconnu zeigt, wie sie durch autoritäre Einschränkung, Verbote in die politische Ecke gedrängt worden sind<sup>1231</sup>, sich immer mehr von Performance, Body Art und Film entfernt haben<sup>1232</sup>. Durch ihre systemkritischen Werke gehörten sie zu den wenigen Künstler\_innen die einen engen Kontakt mit der Demokratischen Opposition pflegten, im klassischen ungarischen Samizdat Erwähnung fanden<sup>1233</sup>.

Die Kritik, die im zudem durch künstlerische Praxis hervorgerufen wurde ist eine Manifestation von artikulierter Pluralität, des Antagonismus, die die Grenze einer gegebenen Ordnung nicht hinnimmt sondern in Frage stellt<sup>1234</sup>. In gewisser Weise war Inconnu bemüht soziale Verhältnisse im Ungarn der späten achtziger Jahre zu verändern, zwar aus einer untergeordneten (gar unterdrückten) Perspektive heraus.<sup>1235</sup> Michael Crane formulierte ebenfalls Gedanken zur Politizität des Mail Art: „Three political ideas which appear in mail art are democratization, a constant search for alternative systems, and a rejection of capitalist economics.“<sup>1236</sup>

In diesem Fall lässt sich die kapitalistische Ökonomie durch die kommunistische Kulturwirtschaft austauschen, sogar ergänzen, da beide Teile der dreigeteilten Welt mit in das Netzwerk eingebunden waren: Für Partizipierenden aus dem Ostblock öffnete sich der geokulturelle Raum in bis dahin nie dagewesenem Ausmaß. Formale

---

<sup>1229</sup> Hoffberg, Judith A. „Mail art today: Self-sustaining or self-destructing?“ *Correspondence Art*. S. xx-xxi, hier S.xx

<sup>1230</sup> Pernecky, Géza. „„Es lebe die Kulturpfusch!““ *Mail Art*. S.49

<sup>1231</sup> Vgl. Magyar. „A megismert INCONNU avagy politikálásra kényszerített művészek.“ *Hírmondó*

<sup>1232</sup> Vgl. „Történések és dokumentumok/Inconnu group 1983.“ *Beszélő*. Nr. 9. 1984 Februar. S. 115-116, hier S.115

<sup>1233</sup> Meine umfangreiche Recherche der Samizdats *Beszélő*, *Máshonnan-Beszélő*, *Hírmondó*, *Demokrata* und *Hiány* hat gezeigt, dass alleine die Inconnu-Gruppe als politische Avantgarde von den Herausgebern dieser Perioda angesehen worden ist.

<sup>1234</sup> Vgl. Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal. *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien: Passagen, 1991. S.182

<sup>1235</sup> Vgl. Ebda. S.211f.

<sup>1236</sup> Crane. „A definition of correspondence art.“ *Correspondence Art*. S.12

Kriterien, die Mail Art-Werke an die Medialität vom Samizdat binden, schließen die politische Sphäre nicht aus. Im Gegenteil, sie wird durch ihre Ästhetik bereichert. Viele ungarische Samizdats wurden gleichzeitig als Mail Art-Werke konzipiert, wie das *Pool Window* (1980-1982) oder *Szétfolyóirat*. Die instabile Materialität und Prozesshaftigkeit<sup>1237</sup> lassen sich mit einem „körperlosen konzeptuellen“<sup>1238</sup> Charakter verbinden. Mail Art hat nach Klaus Groh einen wesentlichen Einfluss auf die Wahrnehmung, das Kommunikationsverhalten des Rezipienten ausgeübt. Die „breite Demokratisierung von Sinneserlebnissen“<sup>1239</sup> war durch eine aktive Teilnahme an Mail Art unterstützt. In diesem Netzwerk könnte man mit Bruno Latour verschiedene „Mittler“ ausfindig machen. Sowohl das Mail Art-Werk als auch der Absender/Empfänger agieren in dieser Funktion: „[...] übersetzen, erstellen, modifizieren und transformieren die Bedeutung oder die Elemente, die sie übermitteln sollen.“<sup>1240</sup> Eine ähnliche Feststellung bezüglich Interpretation und Verinnerlichung haben wir als performativ bezeichnet. Die nicht alltägliche Nutzung von bestehenden Medien regte die Sinneswahrnehmung an, denn „[e]s geht diesen Künstlern darum, die von der ‚gemachten‘ Umwelt angebotenen Kommunikationsmöglichkeiten durch eigene auszutauschen oder zu ergänzen, humane Qualitäten neu zu aktivieren.“<sup>1241</sup> Weitere Gemeinsamkeiten zwischen Samizdat und Mail Art lassen sich durch eine Abbildung zum Kommunikationsnetzwerk von Periodika erklären.<sup>1242</sup> Auf den ersten Blick erscheint das Netzwerkmodell trivial: Die Beziehung zwischen Autor und Verlag war eine klar durchschaubare. Der Verlag schickte das Manuskript an die Druckerei. Die Publikation wurde mit Hilfe des Materials vom Lieferanten gedruckt. In der Vertriebschleife war die nächste Station der Transport, dann gelangte sie in die Buchgeschäfte, von wo sie die Leser/Bücherein/Clubs, etc. beziehen konnten. Der Kreis war nicht vollkommen geschlossen, da die Rückkoppelung vom Leser zu dem Autor oft fehlte. So würde die Beschreibung des idealen, traditionellen Kommunikationsnetzwerks lauten. Es gibt aber noch drei wesentliche (vielleicht vereinfachte) Faktoren, die diese übersichtliche Struktur beeinflussten: intellektuelle Einflüsse und Öffentlichkeit; wirtschaftliche und soziale Konjunktur; politische und legale Sanktionen. Beim osteuropäischen Samizdat sowie Mail Art dominierte die Hegemonie des Regimes über die beiden anderen Faktoren. Die abnormalen

---

<sup>1237</sup> „[...] um die prozehafte [sic!] Bewältigung einer Idee als ein dynamisches, aber auch gestaltetes Kriterium, nämlich den gesamten postalischen Kommunikationsprozeß [sic!] von der Anfertigung bis zum Versand; die Verarbeitung des verschickten Werkes durch den Empfänger gehört einfach dazu, weil auf eine direkte Reaktion gewartet wird. [...] Das Poststück ist Denkanstoß und nicht Endprodukt.“ Groh, Klaus. „Mail Art/Correspondence Art – eine künstlerisch unbedeutende Randaktivität oder ein ernstzunehmendes Betätigungsfeld für freie Kommunikation zwischen den Völkern.“ *Mail Art*. S. 184-197, hier S.194

<sup>1238</sup> Perneczky. „Es lebe die Kulturpfuschi!“ *Mail Art*. S.36

<sup>1239</sup> Groh. „Mail Art/Correspondence Art – eine künstlerisch unbedeutende Randaktivität oder ein ernstzunehmendes Betätigungsfeld für freie Kommunikation zwischen den Völkern.“ *Mail Art*. S.185

<sup>1240</sup> Latour, Bruno. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2010. S.70

<sup>1241</sup> Groh. „Mail Art/Correspondence Art.“ *Mail Art*. S.193

<sup>1242</sup> Vgl. Darnton, R. *The Kiss of Lamourette. Reflections in Cultural History*. New York: o.V., 1990. S.112

Verhältnisse im real existierenden Sozialismus beinträchtigten Form, Produktions- ferner Distributionsprozesse, Rezeptionsumstände wesentlich.

Einige Theoretiker\_innen behaupten, dass die zu Zeiten des Kommunismus existierende zweite Öffentlichkeit im 21. Jahrhundert ihre neue Blüte erlebt.<sup>1243</sup> Digitale, online Kommunikations-, Bildexchangeplattformen revidieren ästhetische, inhaltliche Rebellion, bilden alternative Netzwerke. Ray Maratea sieht in Blogs Foren, die „[...] provide new channels through which information can be circulated [...]“<sup>1244</sup>. „Proponents have argued that blogs symbolize the growth of the democratic global village because they are cost effective and can be operated by anyone with a computer and an online connection.“<sup>1245</sup> Ohne vergessen zu wollen, dass Kommerzialisierung bei den digitalen Tagebuchkommentaren eine wesentliche Rolle spielt, ist der demokratisierende Aspekt, ein alternativer Informationsfluss kaum zu verkennen. Herzstück der Blogosphäre ist eine Vernetzung von Text und Bild mit Hilfe von „blogrolling“ oder „hyperlinking“<sup>1246</sup>, die beliebige Fragmente des Universums „Internet“ mit einander verbindet. Auf die instabile Natur von Blogtexten und - Ausdrucksstrategien reflektiert der Medien- und Kommunikationswissenschaftler Scott Kushner in seinem Essay „Virtually Dead: Blogospheric Absence and the Ethics of Networked Reading“ (2011). Mit Harold Bloom stellt er fest, dass das ewig unbeendete Internet nicht kanonisierbare Formate hervorruft.<sup>1247</sup> In diesem Zusammenhang wird die Autorität, Autonomie und Abgeschlossenheit einer textlichen Entität bezweifelt. „Bloom’s [...] essay, „The Necessity of Misreading,“ argued against fixed, canonized versions of texts, essentially proposing a pluralistic approach to reading. [...] he articulates a theory of reading that does not appeal to any singular, authoritative version of a text.“<sup>1248</sup> Dies bedeutet, dass nicht nur das Verfassen, die Produktion von virtuellen Texten eine plurale, uneingeschränkte ist, sondern darüber hinaus ihre Rezeption. In genau diesem Statement ist zudem der Zusammenhang zwischen digitalen ferner analogen Texten zu erkennen, hier kollidieren Samizdat, Mail Art<sup>1249</sup> und Blog. Die aufgezählten Charakteristika untermauern die Verwandtschaft zwischen diesen historischen Medien der zweiten Öffentlichkeit und der „[...] specific, incomplete, and interrupted nature of Internet texts“<sup>1250</sup>.

In der Welt der osteuropäischen Neo-/Trans-Avantgarde spielen Bilder und Bild-Text-Konstruktionen eine herausragende Rolle, werden trotz der prekären Situation

---

<sup>1243</sup> Vgl. Havasréti, József. „„Art into Pop´. Punk-Rock Music and the Hungarian Neo-Avant-Garde (The Spions, 1977-1978)“ 6. *Gastvortrag und Workshop der Reihe LECTURES ON THE SECOND PUBLIC SPHERE. Contributions to Performance and Intermedia Art in Eastern Europe*. Jura Soyfer-Saal, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien. 17. Juni 2013

<sup>1244</sup> Maratea, Ray. „The e-Rise and Fall of Social Problems: The Blogosphere as a Public Arena.“ *Social Problems*. Jahrgang 55. Nr. 1. Februar 2008. S. 139-160, hier S.142

<sup>1245</sup> Ebda. S.142f.

<sup>1246</sup> Vgl. Ebda. S.144f.

<sup>1247</sup> Vgl. Kushner, Scott. „Virtually Dead: Blogospheric Absence and the Ethics of Networked Reading.“ *The Communication Review*. Jahrgang 14. Nr. 1. März 2011. S. 24-45, hier S.40

<sup>1248</sup> Kushner. „Virtually Dead.“ *The Communication Review*. S.40

<sup>1249</sup> Mail Art ist hier auch als seine Bild-Text-Konstruktion zu verstehen, die als pre-digitaler Hypertext aus Aktion und Reaktion lebt. Theoretisch ist dieser Schaffungsprozess unendlich wiederholbar.

<sup>1250</sup> Kushner. „Virtually Dead.“ *The Communication Review*. S.41

informeller Kunst in einem globaleren Kontext gedacht. Samizdat, Mail Art beispielsweise erreichten (indirekt/direkt) ein Publikum jenseits des Eisernen Vorhangs, wurden von manchen Künstlern in komplexe Bedeutungs- und Wertesysteme eingeordnet. György Galántai – einer der aktivsten Initiatoren und Teilnehmer der ungarischen Kontaktkunst – war ständig auf der Suche nach Denkmöglichkeiten in der seine zukunftsorientierte Kunst eingebettet werden konnte<sup>1251</sup>. Antworten hat Galántai vor allem bei Vilém Flusser gefunden. Flusser entfaltete seine optimistische Weltanschauung in einem Universum von technisch produzierten Bildern.

Obwohl in der osteuropäischen Etablierungsphase von Samizdat, Mail Art bereits technische (Re)Produktionsverfahren eingebunden waren, fand Flussers Vision erst in der digitalen Ära (im Internet) ihren Nachhall. Flusser schrieb über den revolutionären, politischen Charakter theoretischer Bilder, deren Produktion von den Menschen ausgehen soll (bottom-up Effekt) um Dialog, Demokratie zu ermöglichen.<sup>1252</sup> Auf radikale Art und Weise meinte er: „Technical images must first destroy the old society so that a new one may appear. [...] take control of the apparatus, the society as a whole could.“<sup>1253</sup>

Der Netzwerkgedanke, das Politische und die aktive Teilnahme an der Produktion von Zeichensystemen – all das was hier in Zusammenhang mit Selbstverlagstätigkeit, Kontaktkunst, Blogs und Picture-Sharing diskutiert wurde – findet im Konzept von Flussers „telematics“ ihr Spiegelbild. Als ob man László Moholy-Nagys Aufsatz „Produktion-Reproduktion“<sup>1254</sup> lesen würde, rief Vilém Flusser die Gesellschaft auf, aus dem Status des passiven Empfängers hervorzutreten, die übermittelte Information fortwährend neu zu programmieren, zu re-programmieren. Dadurch wird die übergeordnete Stellung des Apparates in Frage gestellt ferner ein globaler Dialog in Gang gesetzt. Die Re-Formulierung der Rolle des Apparates und seiner übertragenen Bilder verfolgt ein demokratisches Ziel.<sup>1255</sup> „The telematic society would produce a network of dialogues tha might be considered an inner dialogue for the whole society. The whole society would be creative in this sense.“<sup>1256</sup>

Samizdat sowie Mail Art haben bestehende, kontrollierte Kommunikationskanäle, Zeichensysteme von kommunistischen Staaten ausgespielt, neu gedacht und grundlegende mediale Hierarchien in Frage gestellt. Neue Akteure erweiterten kontinuierlich die Netzwerke zweiter Öffentlichkeit. Im Gegensatz zu Flussers „telematics“ konnte dieses Denk- und Handlungsmodell aber nicht auf die gesamte Gesellschaft übertragen werden, musste in der parallelen Sphäre seinen innovativen Gesetzmäßigkeiten folgen.

---

<sup>1251</sup> Vgl. Galántai. „Hogyan tudott a művészet az életben elkezdődni?“ *Törvénytelen avantgárd*. S.54 und persönliche Gespräche mit Galántai im August und September 2012.

<sup>1252</sup> Vgl. Flusser, Vilém. *Into the Universe of Technical Images*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2011. S.64f.

<sup>1253</sup> Ebd. S.68ff.

<sup>1254</sup> Vgl. Moholy-Nagy, László/Moholy-Nagy, Lucia. „Produktion-Reproduktion.“ *De Stijl*. Jahrgang 5. Nr.7. Juli 1922. S. 98-101.

<sup>1255</sup> Vgl. Flusser. *Into the Universe of Technical Images*. S.76f.

<sup>1256</sup> Ebd. S.90

### VIII.3. Auseinandersetzungen mit Kunst- und Kulturquellen der zweiten Öffentlichkeit

Spätestens seit dem Erscheinen der Essays von Nataša Petrešin-Bachalez 2010<sup>1257</sup> wurde die Aufmerksamkeit der Archivforschung auf die Spezifik von Selbsthistorisierungsstrategien in der zweiten Öffentlichkeit Osteuropas gelenkt. Die Umstände von repressiven Regimen haben darüber hinaus auf der Ebene einer *eigenen* Geschichtsschreibung zur Entwicklung von kreativen Ausdrucks-, „Aufbewahrungsformen“ geführt. Boris Groys befasste sich ebenfalls mit Kulturinstitutionen sowie ihren Sammlungsmechanismen, beschrieb grundlegende Unterschiede zwischen westlichen und östlichen Museen: Im Westen (Amerika) dominierte das Prinzip von Inklusion und Exklusion (bezogen auf Repräsentativität), im Osten (Sowjetunion) war demgegenüber die Ideologie bestimmend.<sup>1258</sup> Neben den Thesen zum institutionalisierten Kunstmarkt hat Groys zudem Gedanken zur Archivierung einer subkulturellen Kunstszene formuliert: „Instead of having their work incorporated in Western collections, the artists of the former Eastern Bloc [...] have created imaginary or alternative ‚collection-installations,‘ histories and narrations that fill the entirety of museum spaces.“<sup>1259</sup> Die Umgehung von offizieller Historisierung, Repräsentation, die Hinterfragung der Ausschluss-, Einbindungsmechanismen, das Recht frei denken zu können und die Teilnahme in geschlossenen Gemeinschaften<sup>1260</sup> waren maßgeblich<sup>1261</sup>. Der Grundsatz des sog. „self-archiving“ oder „self-historicizing“ war ebenfalls „[...] to record the parallel histories that are subjectively preserved and exist as the fragments of memories and semi-forgotten oral traditions.“<sup>1262</sup> Archive der zweiten Öffentlichkeit erfüllen also u.a. die Funktion eine Lücke in der Kulturgeschichte Ost- und Zentraleuropas zu füllen, marginalisierte Abzweigungen der (Kunst)Historiographie zu markieren. Mit Groys weist zudem Igor Zabel darauf hin, dass die Kunstgeschichtsschreibung von einem westlichen Verständnis des

---

<sup>1257</sup> Vgl. Petrešin-Bachalez, Nataša. „Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi’s Contemporary Art Archive.“ *e-flux*. No. 13. 02/2010. <http://www.e-flux.com/journal/innovative-forms-of-archives-part-one-exhibitions-events-books-museums-and-lia-perjovschi’s-contemporary-art-archive/> Letzter Zugriff: 26. September 2013. und „Innovative Forms of Archives, Part Two: IRWIN’s East Art Map and Tamás St. Auby’s Portable Intelligence Increase Museum.“ *e-flux*. No. 16. 05/2010. <http://www.e-flux.com/journal/innovative-forms-of-archives-part-two-irwin’s-east-art-map-and-tamas-st-auby’s-portable-intelligence-increase-museum/> Letzter Zugriff: 26. September 2013.

<sup>1258</sup> Vgl. Spieker, Sven. „Boris Groys: The Logic of Collecting.“ *ARTMargins*. 15. Januar 1999. <http://www.artmargins.com/index.php/archive/436-boris-groys-the-logic-of-collecting>. Letzter Zugriff: 26. September 2013.

<sup>1259</sup> Petrešin-Bachalez. „Innovative Forms of Archives, Part One.“ *e-flux*.

<sup>1260</sup> Vgl. Ebda.

<sup>1261</sup> Dies galt auch dem Verständnis des Museums und seines Reforms in den 1970er Jahren: „In the ‘70s, Harald Szeemann insisted and formulated the idea of the open museum; attempts were made to make social contradictions visible in the museum and, consequently, to free art from being sentenced to the museum by connecting it once more with the world outside.“ Grzanic, Marina. „Does Contemporary Art Need Museums Anymore?“ *ARTMargins Online*. 20. Mai 2002. <http://www.artmargins.com/index.php/archive/355-does-contemporary-art-need-museums-anymore>. Letzter Zugriff: 26. September 2013.

<sup>1262</sup> Vgl. Petrešin-Bachalez. „Innovative Forms of Archives, Part Two.“ *e-flux*.

Modernismus dominiert ist, wodurch der Charakter von Geschichte als Konstrukt demonstriert wird: „The field of art and culture reveal with particular clarity how power systems operate within symbolic systems [...]“<sup>1263</sup>. In „We´ and the ,Others““ beschrieb Zabel postkoloniale Mechanismen, die sich sogar in einem heutigen versteckten Imperialismus weiterverfolgen lassen.<sup>1264</sup> Um aus der Rolle dieses „Anderen“ herauszutreten, übernahmen die Künstler der Parallelkultur die Position des Historiographen, und rebellieren gegen ihre Einordnung als Objekte der Beobachtung, gegen Klassifikation, dagegen, dass sie dem Modernisierungsprozess unterordnet werden. Durch diese Geste des Widerstands werden die sich selbst und ihre Tätigkeit archivierende Künstler – nach Zdenka Badovinac – zum „active Other“.<sup>1265</sup> Es ist allerdings anzumerken, dass die Sichtweise von Badovinac, Petrešin-Bachalez, Zabel und teilweise auch die Position von Groys die Kapazitäten der historisierenden Strategien der Künstler\_innen der zweiten Öffentlichkeit einengen und diese alleine auf eine Reaktion gegen Unterdrückung beschränken. Selbstverständlich reagieren viele Avantgardisten auf die Abhängigkeitsverhältnisse, in zahlreichen Fällen hat die Archivierung einen anderen Stellenwert, eine weitere Funktion.<sup>1266</sup>

Unter Berücksichtigung der angeführten Aspekte werden in diesem Kapitel historische und zeitgenössische Formen der Archive zweiter Öffentlichkeit untersucht. Behandelt werden das experimentelle Kunstarchiv des *Artpool Art Research Centers* sowie das immersive, performative Archiv von *re.act.feminism*. Jede dieser (Pseudo-)Institutionen repräsentiert eine materielle und/oder virtuelle Manifestation von alternativer Geschichtsschreibung, stellt einen innovativen Zugang zu Informationen einer Underground-Kunstszene dar und begrenzt sich nicht ausschließlich auf Selbsthistorisierung, Selbstarchivierung. Wie Zdenka Badovinac treffend formulierte, leisten solche Archive einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung einer horizontalen Geschichtsschreibung: „I would say that today the more progressive insitituions and engaged artists share the same priorities and work on historicizing their own traditions, as they see this as the number one condition for engaging in a more equal global dialogue.“<sup>1267</sup>

### ***Artpool: das experimentelle Kunstarchiv Ost- und Zentraleuropas***

Wie Kristine Stiles es im Vorwort zu *Artpool. The Experimental Art Archive of East-Central Europe* (2013) akzentuiert hat ist Artpool ein Archiv und Kunstwerk zugleich, das aus der kritischen Kunstpraxis, Lebenswerk von György Galántai entstanden

---

<sup>1263</sup> Zabel, Igor. *Contemporary Art Theory*. Hg. Igor Španjol. Zürich/Dijon: JRP | Ringier/Les presses du réel, 2012. S.48

<sup>1264</sup> Vgl. Ebda. S.41

<sup>1265</sup> Vgl. Petrešin-Bachalez. „Innovative Forms of Archives, Part Two.“ *e-flux*.

<sup>1266</sup> Probleme der „self-archiving“, „self-historicization“ spreche ich in folgender Publikation an: Cseh-Varga, Katalin. „Documentary Traces of Hungarian Event-Based Art.“ Los Angeles: Getty Publications. In Vorbereitung.

<sup>1267</sup> Spieker, Sven/Petrešin-Bachalez, Nataša. „Creating Context: Zdenka Badovinac on Eastern Europe’s Missing Histories (Interview).“ *ARTMargins Online*. 30. August 2009. <http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/497-creating-context-zdenka-badovinac-on-eastern-europes-missing-histories-interview>. Letzter Zugriff: 26. September 2013.

ist.<sup>1268</sup> Stiles beschrieb des Weiteren die kontroverse Stellung des Archivs mit internationalen Verbindungen, die selbstvernichtenden Aktivitäten des ungarischen Staatssozialismus, reflektiert ferner aus dieser Situation heraus auf die Idee des Archivs:

The irony of the juxtaposition of these dual collecting habits and behaviors recalls the point that Jacques Derrida made when he attended to the epistemological meanings of the archive, based in the etymological connotations of *Arkhe*, which names „at once the *commencement* and the *commandment*.“ While he was obviously not describing the Artpool archive, it could be said that Artpool signified the former in being a place where „physical, historical, or ontological...things *commence*“ rather than a place inhabited by the state archive „where men and gods *command*, [and] where authority and social order are exercised.“ Artpool and the Hungarian state functioned in tandem around these two different but interconnected meanings: the state upholding its calcified social regulations and restrictive decrees, and Artpool offering art itself as the counternarrative for unfettered imagination. [...] Artpool established an alternative model of the archive, explicitly one with a preservative ethics in which documentary material would be utilized to distribute power and revive memory.<sup>1269</sup>

Die Komplexität von Artpool zeigt sich am Konzept des aktiven Archivs, den Galántai zwischen 1979 und 2003 entwickelt hat. Diese ist die Vorstellung einer zeitlosen, offenen Institution, die sowohl materielle als auch immaterielle Ausprägungen des Archivs miteinbezieht.<sup>1270</sup> Die Geschichte des Artpool-Projekts beginnt bereits im Kapellenstudio von Balatonboglár, weitete sich zu einer Dokumentationsstätte der internationalen, informellen Kunst sowie Kultur aus. Galántai war immer schon daran interessiert eine Art „Gesamtkunstwerk“ auf die Beine zu stellen<sup>1271</sup>, fand in Ideen von u.a. Vilém Flusser, Károly Tamkó Sirató wie Arthur Koestler die notwendigen Antworten auf seine Fragen. Da Flussers *telematisches System* schon behandelt wurde, möchte ich hier in erster Linie auf Tamkó Sirató's *Dimensionistisches Manifest* sowie auf das *Holonische System* von Koestler eingehen, deren Verständnis hilfreich sein kann um die Funktionslogik des virtuellen Artpool ([www.artpool.hu](http://www.artpool.hu)) zu entschlüsseln.

Das *Dimensionistische Manifest* (1936) von Tamkó Sirató ist ein Dokument der historischen Avantgarde, reichte aber weit über deren zeitliche Grenzen hinaus. Im Rhythmus von neuen Kunsttendenzen „[...] there was a common law in the changes which could always be described as an extension into a new dimension.“<sup>1272</sup> Das Manifest war ein Systematisierungsversuch die Veränderungen von moderner, Avantgarde-Kunst zu fassen, „[...] it provides a lucid, natural and concise framework for the entire „sequence of ism-revolutions.“<sup>1273</sup> Nach Oliver A. I. Botar hatte Tamkó Sirató die Hoffnung, dass das *Manifeste Dimensioniste* sich zu einem Programm der Kunstproduktion entwickeln wird. Der Text wurde sehr stark von u.a. Einsteins Relativitätstheorie, Minkowkis Raum-Zeit-Kontinuum beeinflusst. Botar schrieb des

---

<sup>1268</sup> Vgl. Stiles, Kristine. „Foreword.“ *ARTPOOL*. S. 8-10, hier S.8

<sup>1269</sup> Vgl. Ebda. S.9

<sup>1270</sup> Galántai, György. *Active Archive 1979-2003*. [http://www.artpool.hu/archives\\_active.html](http://www.artpool.hu/archives_active.html). Letzer Zugriff: 1. März 2016.

<sup>1271</sup> Vgl. Galántai. „Hogyan tudott a művészet az életben elkezdődni?“ *Törvénytelen avantgárd*.

<sup>1272</sup> Keserü, Katalin zitiert nach *ARTPOOL*. S.473

<sup>1273</sup> Ebda.

Weiteren, „[...] Sirató wrote of poetry’s shift from the linear (unidimensional) to the planar (two dimensional), of painting from the planar to the three dimensional (i.e. the relief), and of sculpture from three dimensions to four, which he defined as its incorporation of kinetics, setting the stage for an immaterial type of multi-sensual art, its ‚vaporization‘.“<sup>1274</sup> Die Entmaterialisierung, das Virtualisieren des Kunstwerks, sowie seine Verbindung zu technisch-physischen Innovationen wurden zudem im digitalen Projekt von Artpool anvisiert.

Arthur Koestler dachte in globalen Zusammenhängen und in Systemen. In der Gedankenwelt von Koestler setzten sich komplexe Strukturen aus Teilsystemen in nicht hierarchischer Weise zusammen – diese Globalsysteme nannte er plastische, holarchische Systeme. Teile und das Ganze sind getrennt von einander, aber nicht in einem absoluten Verständnis. Es gibt zwei Grundeigenschaften von Holonen: Sie streben nach Selbständigkeit, sind zugleich bereit zur Kooperation. Die Kooperation beeinträchtigt ihre Autonomie nicht. Kooperationsbereite Menschen können in holonische Produktionssysteme integriert werden.<sup>1275</sup>

A holon has the ability to act and to participate. The holon as a whole is capable of acting, and as a part is able to participate in the operation of the holon of which it is a part. These are the horizontal capabilities of a holon. Its vertical capabilities are those of disintegration and self-transcendence, [...] which are the engine of evolution.<sup>1276</sup>

Die Ideen von Koestler ließen in Galántai ein Denken in Systemen entstehen, die fernab totalisierend wirken zu wollen, dezentrale Kunst- und Theoriekonzepte zustande brachte. Obwohl die erste Orientierungslosigkeit auf der Homepage von Artpool zu einer Aussage verleiten kann, dass die Webpräsenz des Archivs einem gewollten Chaos folgt, verbirgt sich hinter [www.artpool.hu](http://www.artpool.hu) ein komplexes, *integrales* Netzwerk, das separate Teilsysteme miteinander verbindet. Textdokumente, Bildmaterial, Tonaufnahmen, usf. werden gewissen Themenkomplexen unterordnet, miteinander verlinkt. Doch die Website bietet wesentlich mehr als eine Datenbank: Sie ist ein kohärentes, lebendiges, remediatisiertes Netzwerk. Remediatisiert versteht sich hier – nach Angelina Russo und Jerry Watkins – als „Wiederbelebung“ und Ausweitung einer starren Kulturinstitution:

Cultural institutions such as museums and libraries are mediums which deliver messages supported by a network of processes such as collection, registration, publication, display, evaluation, and promotion. These networks can be considered to be remediated through the introduction of new networks, devices, agents, and experiences.<sup>1277</sup>

---

<sup>1274</sup> Botar, Oliver A.I. „Charles Sirató and the *Manifeste Dimensioniste*.“ *Das Manuskript wurde mit Einverständnis des Autors 2010 durch das Artpool Art Research Center, Budapest im Umlauf gebracht.* 1998. S.1

<sup>1275</sup> Vgl. „A kiterjesztett elemek mint holonikus rendszer.“ [http://artpool.hu/2009/holon\\_rendszer.html#4](http://artpool.hu/2009/holon_rendszer.html#4). Letzter Zugriff: 27. September 2013.

<sup>1276</sup> Arthur Koestler zitiert nach Galántai, György. „100% recycled ideas. HOLONIC SYSTEM – TELEMATIC ART.“ *ARTPOOL*. S. 469-470, hier S.470

<sup>1277</sup> Russo, Angelina/Watkins, Jerry. „Digital Cultural Communication: Audience and Remediation.“ *Theorizing Digital Cultural Heritage. A Critical Discourse*. Hg. Fiona Cameron/Sarah Kenderdine. Cambridge/London: The MIT Press, 2010. S. 149-164, hier S.154

Durch ungeahnte Möglichkeiten des digitalen Zeitalters konnte sich die Utopie Tamkó Sirató und Koestlers auf [www.artpool.hu](http://www.artpool.hu) verwirklichen, sich in das integrale System von György Galántai einbetten.

Um auf Vilém Flusser zurückzukommen, kann festgehalten werden, dass er die beiden vorhin analysierten Ideologien im Begriff der telematischen Gesellschaft einverleibte. Im Zentrum der Telematik steht u.a. ein Anthropologieverständnis mit Fokus auf die Funktion von Beziehungssystemen und verschiedenen Verbindungen. Er stellt ein fortgeschrittenes (ahistorisches) Kommunikationsnetzwerk dar in dem ein gleichwertiger, demokratischer Austausch zwischen Ereignissen, Personen stattfinden kann.<sup>1278</sup> Die optimistischen und utopischen Vorstellungen von Flusser spiegeln sich im globalen Dialog von Internetusern wider. Das Internet und digitale Technologien per se sind Galántais fortgeschrittenes Werkzeug, um seine integrale Perspektive – Tamkó Sirató, Koestler sowie Flusser inbegriffen – auszudrücken.

The crucial question in the Artpool Art Research Centre's self-defining, co-operative and self-transcendent activity is: how can reality after already-existing history, a telematic society with an integral approach, and the holonic system as an extended mind be represented through art?<sup>1279</sup>

Die entscheidende Frage für Galántai ferner für das gesamte Artpool ist die Übertragung des komplexen Theoriegebildes auf die künstlerische Praxis. Jede bis ins kleinste Detail geplante Kunstaktion von Galántai (und/oder anderen assoziierten Künstler\_innen) wird mit multimedialen Mitteln „konserviert“, die Dokumentation wird bearbeitet, in die digitale Datenbank aufgenommen, ins Internet (z.B. YouTube) sowie auf die eigene Homepage hochgeladen, im Verteiler als Newsletter an internationale Rezipienten verschickt, vielleicht in Druckform publiziert oder im Rahmen von offenen Diskussionen kritisch reflektiert. Die Funktionsmechanismen von Artpool beschreiben einen emanzipierten Zyklus von geschlossenen aber doch miteinander verlinkten Medien, die globale und zeitlose Grundlagen der künstlerischen Avantgarde weitertragen. Galántais, dadurch Artpools, Bestreben ist nicht einfach der Schutz vom Kunsterbe einer osteuropäischen zweiten Öffentlichkeit sondern die Universalisierung ihrer Verdienste – ist jenseits der bekannten Modelle der Selbsthistorisierung zu verstehen.

### ***re.act.feminism – a performing archive***

Abschließend soll das bereits abgeschlossene „lebendige“ Archivprojekt re.act.feminism (6. Oktober 2011 bis 1. September 2013) dargestellt werden. Obwohl das Projekt nur marginal mit der Kulturgeschichte einer osteuropäischen Parallelkultur (insbesondere Performancekunst) in Verbindung gebracht werden kann, haben wir es hier ebenfalls mit einer Reform des Archivs zu tun. Re.act.feminism war ein performatives Archiv, ein ständig expandierendes temporäres und lebendiges Performance-Archiv das im Zeitraum von 2011 bis 2013 durch sechs europäische Länder tourte.<sup>1280</sup> Nicht nur wegen ihrem Vorhaben die Form des Archivs neu zu

---

<sup>1278</sup> Vgl. Vilém Flusser zitiert nach Galántai. „100% recycled ideas.“ *ARTPOOL*. S.469

<sup>1279</sup> Ebda. S.470.

<sup>1280</sup> Vgl. „The Programm.“ *re.act.feminism – a performing archive*. [http://www.reactfeminism.org/prog\\_overview.php](http://www.reactfeminism.org/prog_overview.php). Letzter Zugriff: 1. Oktober 2013.

denken ist re.act.feminism ein bemerkenswerter Untersuchungsgegenstand, sondern auch weil die Partizipation des Rezipienten in einem *physischen Sinne* – nicht nur virtuell, wie bei Parallel Archive – vorangetrieben wird. In der Ausstellung, die etwa in der Akademie der Künste in Berlin (21. Juni bis 18. August 2013) stattgefunden hat, waren Besucher aufgefordert die Gegenstände (Künstlermappen, Manifeste, Zeitungsartikel, usf.) in die Hand zu nehmen und den Ausstellungskatalog verwendend einen Kurzfilm auszuwählen, die man selbst an einem der DVD-Player abspielen konnte.<sup>1281</sup> Die Kuratoren haben wahrscheinlich einer ähnlichen Philosophie gefolgt, wie sie von Suhas Deshpande, Kati Geber und Corey Timpson beschrieben wird: „[...] in order to be truly effective in reaching an audience, content that is *personally* meaningful should be presented.“<sup>1282</sup> Auf jeden Fall war das Interesse des Auditoriums geweckt um aktiv in die Konstruktion der Schau eingreifen zu können, in einem Environment, in dem traditioneller, virtueller Zugang mit einander kombiniert werden oder gar zusammenfließen.<sup>1283</sup> „Both the digital and ‚real‘ object offer a stimulus for a physical and emotional response, of coming to know, and for imagination to play a role.“<sup>1284</sup> Die Homepage ([www.reactfeminism.org](http://www.reactfeminism.org)) wird „research tool“ genannt, bietet einen zusammenfassenden Überblick über jede Künstlerin ferner Aktivität mit einem kurzen Abstract, Bildern, Texten und Tags.<sup>1285</sup> Was im aktiven Dokumentationsprozess von re.act.feminism – a performing archive entsteht, kann ebenfalls als ein Kunstwerk (im Entstehen) betrachtet werden.<sup>1286</sup> Der Rezipient tritt aus der Rolle des Voyeurs heraus, wird zu einem Akteur, der die Struktur und Handlungsabläufe der Ausstellung interaktiv mitbestimmt. Es ist fast eine Selbstironie, die das vorgegebene Thema der Schau mit der *Aktion des Teilnehmers* verbindet: Relikte der Performancekunst aus der Periode der sechziger bis achtziger Jahre werden zur Verfügung gestellt, können nur *performativ* – handlungsbestimmt, interpretierend – erschlossen werden. Parallele Programmangebote (wie Workshops, Seminare, Diskussionen, Performances, Vorträge usf.) steuern die Aufmerksamkeit der Teilnehmer auf die Möglichkeit des Eingreifens, suggerieren diese auf indirekte Weise.

*Re.act.feminism* möchte sich nicht auf eine einzige Definition des performativen Archivs beschränken: weder im Bezug auf die Performativität, noch den Archivbegriff betreffend. Der Schlüssel zum Verständnis des „performative archive“ liegt in ihrer Offenheit sowie in ihrer bewussten Unabgeschlossenheit:

On its route through Europe this temporary archive will continue to expand through local research and cooperation with art academies and universities. It will also be ‘animated’

---

<sup>1281</sup> Besichtigung der Ausstellung am 13. Juli 2013.

<sup>1282</sup> Deshpande, Suhas/Kati Geber/Corey Timpson. „Engaged Dialogism in Virtual Space: An Exploration of Research Strategies for Virtual Museums.“ *Theorizing Digital Cultural Heritage*. S. 261-279, hier S.270

<sup>1283</sup> Vgl. Ebda.

<sup>1284</sup> Cameron. „Beyond the Cult of the Replicant.“ Ebda. S.61

<sup>1285</sup> Vgl. „The Programm.“ *re.act.feminism – a performing archive*. [http://www.reactfeminism.org/prog\\_overview.php](http://www.reactfeminism.org/prog_overview.php).

<sup>1286</sup> Vgl. Kraemer. „Art Is Redeemed. Mystery Is Gone: The Documentation of Contemporary Art.“ S.200

through exhibitions, screenings, performances and discussions along the way, which will continuously contribute to the archive.<sup>1287</sup>

Nicht nur die weiten Tätigkeitsfelder des Projekts sind bemerkenswert, sondern darüber hinaus ihre vielschichtigen Kooperationsvorhaben. Obwohl wir es hier mit einer von Expert\_innen (Kunsthistoriker\_innen) entwickelten Konzeption zu tun haben, sind dem sog. „participatory research“ kaum Grenzen gesetzt: die Rezipienten besitzen die Freiheit über die (Weiter-)Verwendung des Materials, des angeeigneten Wissens auf jegliche Art und Weise, beliebig zu verfügen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die beiden analysierten Archivprojekte der Parallelkultur mehrere gemeinsame Attribute aufweisen. Sie vertreten verschiedene Ausprägungen einer horizontalen Geschichtsschreibung und jene von diversen Historisierungsstrategien die sich nicht auf Selbsthistorisierung oder Selbstarchivierung beschränken lassen. In jedem Beispiel kam die Hypothese auf, dass Geschichte ein Konstrukt sei, sie von diversen hegemonialen Interessen bestimmt wird. Aus diesem letztgenannten Grund zielen innovative Archive der einstigen zweiten Öffentlichkeit darauf ab marginale Historiographien als besondere Phänomene weiterleben zu lassen, den Kanon von Archiven grundsätzlich zu hinterfragen. Vernetzung, Netzwerke sowie ein dezentralisierter Zugang stehen ebenfalls im Zentrum der angeführten „Reformversuche“. Ein emanzipierender Anspruch befindet sich hinter der Neuverteilung der Rollen zwischen dem Experten und dem Rezipienten, indem letzterer die Möglichkeit erhält aktiv in Entscheidungs- sowie Transformationsprozesse einzugreifen. All diese Elemente tragen zur Erweiterung und Präzisierung des klassischen, starren Archivbegriffs bei und heben die gegenseitige Bedingtheit von analogen und digitalen „Containern“ hervor wie man die Geschichte der zweiten Öffentlichkeit aufbewahren ferner nacherzählen könnte.

---

<sup>1287</sup> „The Programm.“ *re.act.feminism* – a performing archive.  
[http://www.reactfeminism.org/prog\\_overview.php](http://www.reactfeminism.org/prog_overview.php).

## IX. Schlusswort

Es ist nicht nur das Erbe der performativ sowie intermedial erschlossenen Räume und Netzwerke der zweiten Öffentlichkeit die sie für die Kunstwissenschaften attraktiv machen. Das Faible für eine innovative Betrachtung der klandestinen Kunst im Realsozialismus des östlichen Europas ist, in erster Linie, in der Kunstgeschichte, den Visual ferner Performance Studies augenfällig präsent. Nicht lediglich deshalb löst die spezifische Ästhetik der osteuropäischen Avantgardisten eine Begeisterung aus, weil in einer fortwährenden Kontrollsituation es ebenfalls zahlreiche, ungeahnte Möglichkeiten gab sich zum System unabhängig zu relationieren, auf Unterordnung mit alternativen performativen zudem intermedialen Mitteln/Strategien zu reagieren, den Mechanismen der Überwachung zu entgehen. Das Anliegen der Forschung ist vor allem – und dies ist meine Ansicht – die in der Kunst darüber hinaus in der gesamte politische, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Ordnung fixierte *Paradox* zu entschlüsseln.

Václav Havel meinte einst: „It’s paradoxical; by persecuting us [K. Cs.-V.: die Dissidenten] the regime gives us more and more reason to see that what we are doing is terribly important. [...] I’ll always enjoy this paradoxical life. That’s the most paradoxical paradox of all.“<sup>1288</sup> Manche Intellektuelle, Künstler\_innen haben sich im Alltag des real existierenden Sozialismus zurecht gefunden, haben die Regeln akzeptiert, vielleicht sogar, genossen. Auch Akteure der zweiten Öffentlichkeit mussten ihre Position zur ersten Öffentlichkeit andauernd relativieren, waren oft wider ihren Willen in ein strategisches Katz-Maus-Spiel involviert.

Eine andere Seite des Paradoxons war sicherlich die der *művészetirányítás*. Wie die Strategie des Duldens, Verbotens sowie Unterstützens sich gewandelt hat, kann man etwa aus Berichten, Briefen entnehmen die an den Kulturideologen György Aczél gesandt wurden. Imre Pozsgay, der spätere Kulturminister (1976-1980), verfasste 1973 Reports im Zusammenhang mit der systemkritischen Philosophen-Soziologen-Debatte, die eindeutig darauf hindeuteten wie „kultiviert“ ferner scharfsinnig das Prozedere der Zensur aktiv war: „[...] wir müssen genauere Anweisungen zu ihren Anschauungen, deren Vorkommnis geben. /Wir haben uns keine Sorgen zu machen, dass dadurch eine große Eifer entsteht die Werke tatsächlich zu lesen. Denn genau so nehmen wir den Leser\_innen die ‚Freude‘ am Stöbern, Mysterium und Eingeweiht-Sein weg./ [...] Für die Ankündigung des Verbots können wir die passende ‚zensurfreie‘ Formel finden. [...] [Wir müssen klar machen, dass] die dargestellte Kritik auf dem wahren Wissen ihrer Anschauungen beruht, diese Anschauungen können heute allerdings nicht veröffentlicht werden.“<sup>1289</sup>

Diese paar Zeilen verdeutlichen nicht nur die Funktionsmechanismen der Zensur, sondern auch die der ersten Öffentlichkeit, welche über die Existenz von parallelen Informationsnetzwerken, Produktionsstätten bescheid wusste und taktische, posttotalitäre Maßnahmen einsetzte um ihren „guten“ Image zu bewahren. Die Kenntnis über offizielle Positionen bringt uns gewiss näher dazu die widersprüchliche Verflechtung von Nachkriegsavantgarde sowie Kontrollinstanzen besser verstehen zu können.

---

<sup>1288</sup> Václav Havel zitiert nach Winn. “The Czech’s Defiant Playwright.” o.T. S.100

<sup>1289</sup> Bericht von Imre Pozsgay an György Aczél. 30. Januar 1973. Quelle: Hoover Archive.

Der Paradox, so meine Überzeugung, verbunden mit einem räumlichen, vernetzten Verständnis der Kunst der zweiten Öffentlichkeit ist der Schlüssel um die performative ferner intermediale Wende in der ungarischen Avantgarde in der zweiten Hälfte der Sechziger erklären zu können. Die vorliegende Dissertation repräsentierte einen der ersten Schritte in diese Richtung.

## X. Bibliographie & Quellenverzeichnis

- Adorno, Theodor W. „Die Kunst und die Künste.“ *Kulturkritik und Gesellschaft II. Prismen. Ohne Leitbild*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003. S. 432-454.
- Adorno, Theodor W. *Einleitung in die Soziologie. Theodor W. Adorno. Nachgelassene Schriften*. Hg. Christoph Göttsche, Christoph. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993.
- „A kiterjesztett eleme mint holonikus rendszer.” [http://artpool.hu/2009/holon\\_rendszer.html#4](http://artpool.hu/2009/holon_rendszer.html#4).
- „A klubmozgalomról.” *Hiány. Független politikai és kulturális lap*. Jahrgang 1. Nr. 1. 25. April 1988. S. 12-14.
- Aknai, Katalin. *A Pécsi Műhely*. Ars longa sorozat. Pécs: Jelenkor, 1995.
- Algol, László. „A háromság személyisége.” *Artpool Letter*. Winter 1984. S. 26.
- Altorjay Gáborral beszélget Kürti Emese*. Kecské utcai Múteremház, Budapest. 24. Februar 2015. Eine Begleitveranstaltung der Ausstellung *Altorjay Gábor a német avantgárdban – 1967-1970*. DVD. Quelle: Artpool Art Research Center.
- Amine, Khalid. „Re-enacting Revolution and the New Public Sphere in Tunisia, Egypt and Morocco.” *Theatre Research International*. Jahrgang 38. Nummer 2. Juli 2013. S. 87-103.
- András, Edit. „Dog Eat Dog. Who is in Charge of Controlling Art in The Post-Socialist Condition?” *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*. Jahrgang 23. Nr. 1. Januar 2009. S. 65-77.
- András, Edit. „High and low. A Painful Farewell to Modernism – Difficulties in the Period of Transition.” *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*. Hg. Bojana Pejić/David Elliot. Stockholm: Moderna Museet, 1999. S. 125-129.
- András, Sándor. „A láthatatlan exsztázis szobrása egy új kőkorszak hajnalán. Jovánovics György műveiről.” *Jovánovics*. Hg. László Földényi F. Budapest: Corvina, 1994. S. 21-29.
- Andrási, Gábor. „A Zuglói Kör (1958-1968). Egy művészcsoporthatvanas években.” *Ars Hungarica*. Nr.1. 1991. S. 47-64.
- Andrási, Gábor. „Turner fagylaltja. Jovánovics György színes reliefjeiről.” *Jovánovics*. Hg. László Földényi F. Budapest: Corvina, 1994. S. 128-129.
- „Andy Warhol’s Last Love’. Eine Produktion des Squat Theatre New York. Aufgezeichnet von Adele Edling Shank und Theodore Shank.” o.T. o.J. S. 26-?.
- Arendt, Hannah. *A totalitarizmus gyökerei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992.
- Arns, Inke/Sylvia Sasse. „Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance.” *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*. Hg. IRWIN. Cambridge/London: MIT Press/Afterall, 2006. S. 444-455.
- Artpool Kronológia 1977*. <http://www.artpool.hu/kontextus/kronologia/1977.html>.
- Ascher, Tamás. „Az önazonosság színháza.” *Színház. Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love*. Jahrgang XXIV. Oktober-November 1991. S. 54-56.
- Asztalos, Anik Cs. „No Isms in Hungary.” *Studio International*. März 1974. S. 105-111.

„Az alternatív fórum.” *A Hírmondó*. Jahrgang 4. Nr. 5. Oktober-November. S. 1-5.

Bachtin, Michail M. *Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke*. Berlin: Suhrkamp, 2008.

Badovinac, Zdenka/Eda Čufer/Cristina Freire/Boris Groys/Charles Harrison/Vit Havránek/Piotr Piotrowski/Branka Stipančić. „Conceptual Art in Eastern Europe: Part I.” *e-flux*. Nr. 40. <http://www.e-flux.com/journal/conceptual-art-and-eastern-europe-part-i/>.

Badovinac, Zdenka/Eda Čufer/Cristina Freire/Boris Groys/Charles Harrison/Vit Havránek/Piotr Piotrowski/Branka Stipančić. „Conceptual Art in Eastern Europe: Part II.” *e-flux*. Nr. 41. <http://www.e-flux.com/journal/conceptual-art-and-eastern-europe-part-ii/>.

Badovinac, Zdenka. „Body and the East.” *Body and the East*. Cambridge: MIT Press, 1999. S. 9-18.

Bak, Ilona. „Hogyan szabotálom a rendszert? Avagy a szocializmus mint a kapitalizmus legelső és mint az imperializmus legfelső foka.” *Beszélő*. Nr. 10. 1984. S. 94-96.

*Balatonboglári Kápolnaműterem*. <http://www.artpool.hu/boglar/1972/720706.html>

Balke, Friedrich. „Zwischen Polizei und Politik. Eine Genealogie des ästhetischen Regimes.” *Das Politische und die Politik*. Hg. Thomas Bedorf/Kurt Röttgers. Berlin: Suhrkamp, 2010. S. 207-234.

Balme, Christopher B. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Bán, András. *Magyar Avantgard Művészet Múzeuma*. <http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/mamuzeum/ban.html>.

Bálint, István. „Maszk a valóságon.” *Színház. Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love*. Jahrgang XXIV. Oktober-November 1991. S. 86-93.

Bálint, Stephan. „Squat. Expelled from the Kindergarten.” *Squat Theatre*. Hg. Eva Buchmüller/Stephan Balint. New York: New Observations 40, 1986. S. 2.

Baron, György. „Happening magyar módra.” *Egyetemi Lapok*. 20. September 1971. o.S.

Barton, Bruce. „Subjectivity<>Culture<>Communications<>Intermedia: a meditation on the ‚impure interactions‘ of performance and the ‚in-between‘ space of intimacy in a wired world.” *TRIC/RTaC*. Jahrgang 29. Nr. 1. 2008. S. 51-92.

Bátorova, Andrea. *Aktionskunst in der Slowakei in den 1960er Jahren. Die Aktionen von Alex Mlynárčik*. Berlin: LIT Verlag, 2009.

Behrends, Jan C. „Repräsentation und Mobilisierung. Eine Skizze zur Geschichte der Öffentlichkeit in der Sowjetunion und in Osteuropa (1917-1991).” *Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts*. Hg. Daniel, Ute/ Axel Schildt. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2010. S. 229-254.

Behrends, Jan C./Thomas Lindenberger. „Underground Publishing and the Public Sphere: Some Introductory Remarks.” *Underground Publishing and the Public Sphere. Transnational Perspectives*. Wiener Studien zur Zeitgeschichte. Band 6. Hg. Jan C. Behrends/Thomas Lindenberger. Wien/Berlin: LIT, 2014. S. 3-27.

Beke, László. „Bibó István – művészeti nézőpontból.” *Bibó Emlékkönyv*. Budapest: M.O. & ABC, 1984. S. 77-80.

Beke, László. „‚CONCEPT ART‘ AS THE POSSIBILITY OF YOUNG HUNGARIAN ARTISTS.” *HUNGARIAN SCHMUCK*. Hg. Felipe Ehrenberg/ Terry Wright/David Mayor. März/April 1973. o.S.

- Beke, László. „Dulden, verbieten, unterstützen. Kunst zwischen 1970 und 1975.” *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert.* Hg. Hans Knoll. Dresden: Fine Arts, 1999. S. 212-233.
- Beke, László. „Jovánovics – az első évtized.” *Jovánovics.* Hg. László Földényi F. Budapest: Corvina, 1994. S. 29-32.
- Beke, László. „Jovánovics György mint Liza Wiathruck mint képlehallgató a műteremben mint nagy camera obscurában mint lesőfülkében.” *Mozgó Világ.* Januar 1978. S. 64-75.
- Beke, László. „Levél Halász Péternek.” *Színház. Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love.* Jahrgang XXIV. Oktober-November 1991. S. 82-83.
- Beke, László. „Liza Wiathruck Berlinben.” *Jovánovics.* Hg. László Földényi F. Budapest: Corvina, 1994. S. 62-64.
- Beke, László. „Liza Wiathruck in Berlin.” *György Jovánovics. Ausstellung im Künstlerhaus Bethanien April-Mai 1983.* S. 5-7.
- Beke, László. „POLYPHONY: The Consonance of Politics, Society and Art?”. *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. 1993. november 1 – 30. Hely-specifikus művek és installációk. / Polyphony. Social Commentary in Contemporary Hungarian Art. November 1 – 30, 1993. Site-specific works and installations.* Hg. Suzanne Mészöly/ Barnabás Bencsik. Budapest, 1993. S. 93-94.
- Beke, László. „The Hungarian Performance – Before and After Tibor Hajas”. *Body and the East.* Cambridge: MIT Press, 1999. S. 103-107.
- Beke, László. „12 years IPARTERV”. *IPARTERV 68–70. Kiállítás az IPARTERV dísztermében. Budapest V. Deák Ferenc u. 10. 1980 január 30–február 14.* Hg. László Beke/Lóránd Hegyi/Péter Sinkovits. Wurde in der eigenen Druckerei des IPARTERV produziert, mit 500 Exemplaren. S. VII-XIV.
- Beke, László. *5 Projects/Terv/Projects.* Rajk László. o.O.: o.V., 1977. o.S.
- Benjamin, Walter. „Kleine Geschichte der Photographie.” *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung.* Hg. Burkhardt Lindner. Stuttgart: J.B. Metzler, 2006.
- Bényi, Csilla. „A Bercsényi 28-30 című kiadvány repertórium.” *Ars Hungarica.* Nr. 2. 2002. Sonderexemplar.
- Bényi, Csilla. „Alternatív művészeti források (1960-1980-as évek).” <http://www.lektoratus.hu/osztondijak/benyi04.html>.
- Bényi, Csilla. „Művészeti események a Bercsényi Klubban 1963-1987.” *Ars Hungarica.* Nr. 1. 2002. <http://www.artpool.hu/Bercsenyi/Klub.html>.
- Bényi, Csilla. „Művészeti szamizdatok az Artpool Művészetkutató Központ Archívumában (Válogatás).” <http://www.artpool.hu/TTT/kiadvanyok.html#fo>.
- Bényi, Csilla. „Underground / alternatív / szamizdat irodalmi és képzőművészeti periodikumok bibliográfiája.” *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgard köréből. Aktuális Avantgárd 3.* Hg. Pál Deréky/András Müllner. Budapest: Ráció Kiadó, 2004. S. 348-366.
- Bérczes, László. „A Squat újta. Hamburgi beszélgetés Bálint Istvánnal.” *Színház.* November 1989. S. 34-37.

Berecz, János. „Kádár János újabb próbatétele: 1968.” *Dimenziók éve – 1968. 2008. május 22-23-án Budapesten rendezett nemzetközi konferencia előadásai*. Hg. Mária Schmidt. o.O.: XX. Század Intézet, 2008. S. 30-39.

Berghaus, Günter. „Happenings in Europe. Trends, Events, and Leading Figures.” *Happenings and other acts*. Hg. Mariellen R. Sandford. London/New York: Routledge, 1995. S. 310-388.

Bericht von Imre Pozsgay an György Aczél. 30. Januar 1973. Quelle: Hoover Archive.

„Beszélgetés a Kelet-Európai ellenzékéről. Inge Cyrus és Klaus Reinhardt interjúja. („Ich will nie wieder KP-Mitglied sein.” *Der Spiegel*, 25. August 1980).” *Lehetséges-e történelmi kompromisszum Kelet-Európában? Tanulmányok, interjúk. Alternatív könyvek*. Band 1. Budapest, 1981.

„Beszélgetés Szentjóbby Tamással. Hangszalagra vette Beke László, 1971. március 11-én.” *Jelenlét*. Nr. 1-2. 1989. S. 252-262.

Bicskei, Zoltán. „Petrigalla.” *Jazzkutatás*. 1. Januar 1990.  
<http://www.jazzkutas.eu/article.php?id=172>.

Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso, 2012.

Blumenthal, Eileen. „Liberty, or: Death.” *The Village Voice*. 21-27. Oktober 1981. S. 79-80.

Bockman, Johanna. „The Socialist Worlds of 1989: Galaxies against Hegemonies.” *Cultural Hegemonies in Spaces of Diversity. Second Annual Conference of the Graduate School for East and Southeast European Studies*. Vortrag. Regensburg, 7. Mai 2015.

Bódi, Lóránt. „Művészeti és közösségi élet Petrigalla Pál szalonjában 1959-1970.” *Új Forrás*. Jahrgang 43. Nr. 6. Juni 2011. S. 49-65.

Bodó, Balázs. „Coda: A Short History of Book Piracy.” *Social Research Council. Media Piracy in Emerging Economies*. o.O.: o.V., o.J. S. 399-413.

Bodó, Balázs. „The common paths of piracy and samizdat: from the Encyclopédie to the The Pirate Bay”. Vortrag. Open Society Archives, Budapest. 22. April 2013.

Bojár, Iván. „Hintergrundkunst – Elf junge Künstler“. *Budapester Rundschau*. 27. Dezember 1968. *IPARTERV 68–70. Kiállítás az IPARTERV dísztermében. Budapest V. Deák Ferenc u. 10. 1980 január 30–február 14*. Hg. László Beke/Lóránd Hegyi/Péter Sinkovits. Wurde in der eigenen Druckerei des IPARTERV produziert, mit 500 Exemplaren. S. 43-44.

Bonito Oliva, Achille. „Ubi Fluxus ibi Motus.” *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*. Hg. Achille Bonito Oliva. Milano: Gabriele Mazzotta, 1990. S. 26-38.

Boros, Géza. *Emlékművek '56-nak*. Budapest: 1956-os Intézet, 1997.

Boubnova, Iara. „In the local discourse, as i the international context.” *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*. Hg. Bojana Pejić/David Elliot. Stockholm: Moderna Museet, 1999. S. 56-59.

Bourdieu, Pierre. *Der Tote packt den Lebenden. Schriften zu Politik & Kultur*. Hg. Margareta Steinrück. Hamburg: VSA-Verlag, 1997.

Botar, Oliver A.I. „Charles Sirató and the *Manifeste Dimensioniste*.” *Das Manuskript wurde mit Einverständnis des Autors 2010 durch das Artpool Art Research Center, Budapest im Umlauf gebracht*. 1998.

- Bryzgel, Amy. *Performing the East. Performance Art in Russia, Latvia and Poland since 1980*. London/New York: I.B. Tauris, 2013.
- Buden, Boris. *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.
- Butler, Judith. „Bodies in Alliance and the Politics of the Street.“ *eipcp*. September 2011.  
<http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en>.
- Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York/London: Routledge, 1997.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York/London: Routledge, 1990.
- Butler, Judith. *The Judith Butler Reader*. Hg. Sara Salih. o.O.: Wiley-Blackwell, 2004.
- Cartisle, Olga. „A talk with Milan Kundera.“ *o.T.* o.J. o.S. Quelle: Hoover Archive.
- Copeland, Roger. „Squat Theater Explodes Conventions.“ *The New York Times*. 17. Oktober 1982. o.S.
- Crane, Michael. „A definition of correspondence art.“ *Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity*. Hg. Michael Crane/Mary Stofflet. San Francisco: La Mamele, 1984. S. 3-38.
- Cregan, David. „Squat Theatre.“ *Plays & Players*. Juni 1977. S. 33.
- Cseh, Katalin. *Ungarisches Theater im Kontext der Revolution 1956. Theatralische und gesellschaftliche Wege des Politischen*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2015.
- Cseh-Varga, Katalin. „Documentary Traces of Hungarian Event-Based Art.“ Los Angeles: Getty Publications. In Vorbereitung.
- Cseh-Varga, Katalin. „Innovative Practices of the Hungarian Samizdat. A Comparative Analysis of Oral Traditions“. *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*. Sonderausgabe: *Samizdat und die kommunikative Herstellung von Oppositionskulturen in Ostmitteleuropa*. 2016. In Vorbereitung.
- Cseh-Varga, Katalin. Interview mit György Jovánovics. Budapest, 16. September 2014.
- Cseh-Varga, Katalin. Interview mit László Beke. Budapest, 16. September 2014.
- Cseh-Varga, Katalin. Interview mit Tamás Szentjóby. Budapest, 21. August 2014.
- Csizmadia, Ervin. *A magyar demokratikus ellenzék (1968-1988). Interjúk*. Budapest: T-Twins, 1995.
- Cvejić, Bojana/Ana Vujanović. *Public Sphere by Performance*. Berlin: b\_books, 2012.
- Czirak, Adam. „Melancholie, Schweigen und Nicht-Tun. Von einigen Leitmotiven in der mittel- und osteuropäischen Neoavantgarde und von den Paradoxien ihrer Performance.“ Vortrag. Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin, 27. November 2013.
- Czirak, Adam. *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdnes in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Czirak, Adam. „Von den stummen Diskursen der osteuropäischen Performancekunst. Gesten des (Ver-)Schweigens in der „Zweiten Öffentlichkeit“. Vortrag. Tagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft, 5. Oktober 2012.

Dalos, György. *Ungarn – Vom Roten Stern zur Stephanskronen. Aus dem Ungarischen von György Dalos und Elisabeth Zylla*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

Dalos, György. „1976“. *Beszélő*. <http://www.c3.hu/scripta/beszelo/98/0708/13dalos.htm>.

Darnton, R. *The Kiss of Lamourette. Reflections in Cultural History*. New York: o.V., 1990.

Debeusscher, Juliane. „Information Crossings: On the Case of Inconnu’s ‘The Fighting City.’“ *Afterall*. Nr. 31. Herbst/Winter 2012. S. 72-83.

de Certeau, Michel. *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye I*. Budapest: Kijarat, 2010.

Deleuze, Gilles. *Difference & Repetition*. New York: Columbia University Press, 1995.

„Demokrácia és szocializmus Keleten és Nyugaton. Nyílt levél a Bertrand Russel Békealapítványhoz. (also published in: *Democracy and Socialism, East and West*. Ken Coates and Fred Sinletou (Eds.). *The Just Society*. Spokesman, Nottingham, 1977. p.182-183.)“ *Lehetséges-e történelmi kompromisszum Kelet-Európában? Tanulmányok, interjúk. Alternatív könyvek*. Band 1. Budapest, 1981.

Deshpande, Suhas/Kati Geber/Corey Timpson. „Engaged Dialogism in Virtual Space: An Exploration of Research Strategies for Virtual Museums.“ *Theorizing Digital Cultural Heritage. A Critical Discourse*. Hg. Fiona Cameron/Sarah Kenderdine. Cambridge/London: The MIT Press, 2010.S. 261-279.

Donáth, Péter. „A másság.“ *Színház. Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love*. Jahrgang XXIV. Oktober-November 1991. S. 42-45.

Downey, John. „Flux and the public sphere.“ *Media, Culture & Society*. Jahrgang 36. Nr. 3. 2014. S. 367-379.

Dressler, Iris. „On Difference: Raumpolitiken. Über die Enteignung und Wiederaneignung sozialer, politischer und kultureller Handlungsräume.“ *On Difference #3. Raumpolitiken/Politics of Space. Über die Enteignung und Wiederaneignung sozialer, politischer und kultureller Handlungsräume./On the Expropriation and Re-appropriation of Social, Political, and Cultural Spaces of Action*. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein, o.J. S. 18-26.

D’Urso, Sandra. „On the Theology of Romeo Castellucci’s Theatre and Politics of the ‘Occupation’ of His Stage.“ *Theatre Research International*. Jahrgang 38. Nr. 1. März 2013. S. 34-46.

Eder, Richard. „‘Andy Warhol’s Last Love’ Presented by the Squat Theater Troupe.“ *The New York Times*. 1. Juli 1978. o.S.

Ehrenberg, Felipe/Terry Wright/David Mayor (Hg.). *HUNGARIAN SCHMUCK*. März/April 1973. o.S.

„Einladung zum Happening.“ *Az ebéd (In memoriam Batu Kán)/The Lunch (In memoriam Batu Khan*. Hg. Zsuzsa László/Tamás St.Turba. Budapest: tranzit.hu, 2011.

El-Hassan, Róza. „Boulevard Stoboscope. Site-specific installation, video. Advertising pillars along the route of tram number 6, between Oktogon and Blaha Lujza Square, Budapest. November 24, 1993.“ *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. 1993. november 1 – 30. Hely-specifikus művek és installációk. / Polyphony. Social Commentary in Contemporary Hungarian Art. November 1 – 30, 1993. Site-specific works and installations*. Hg. Suzanne Mészöly/Barnabás Bencsik. Budapest, 1993. S. 115-119.

El-Khatib, Mohamed Samir. „Tahrir Square as Spectacle: Some Exploratory Remarks on Place, Body and Power.“ *Theatre Research International*. Jahrgang 38. Nr. 2. Juli 2013. S. 104-115.

- Elwell, J. Sage. „Intermedia: Forty years on and beyond.” *Afterimage*. Jahrgang 33. Nr. 5. März/April 2006. S. 25-30.
- Ember, Mária. „Happening és antihappening.” *Film Színház Muzsika*. 13. Mai 1966. S. 18.
- „Emlékest, október 23, 19 óra.” *A Hírmondó*. Jahrgang 4. Nr. 5. Oktober-November o.J. S. 55.
- Enzensberger, Hans Magnus. „Ungarische Wirrungen.” *Die Zeit EXTRA*. Nr. 19. Mai 1985. S. 57-63.
- Eörsi, István. „Emlék és indítvány.” *Színház. Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love*. Jahrgang XXIV. Oktober-November 1991. S. 30.
- „Erdély Miklós”. *IPARTERV 68–70. Kiállítás az IPARTERV dísztermében. Budapest V. Deák Ferenc u. 10. 1980 január 30–február 14.* Hg. László Beke/Lóránd Hegyi/Péter Sinkovits. Wurde in der eigenen Druckerei des IPARTERV produziert, mit 500 Exemplaren. S. 76.
- Erjavec, Aleš. „Introduction”. *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism*. Hg. Aleš Erjavec. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2003. S. 1-54.
- Esch, Michael. „Transfers, Netzwerke und produktive Missverständnisse: *Plastic People, Velvet Underground* und das Verhältnis zwischen westlicher und östlicher Dissidenz 1965-1978.” Hg. Beata Hock. *Doing culture under state-socialism: Actors, events, and interconnections. comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und Vergleichende Gesellschaftsforschung*. Jahrgang 24. Heft 4. 2014. S. 39-57.
- Euringer-Bátorova, Andrea. „Celebration, Festival, and Holiday in Former Czechoslovakia in the 1960s and 1970s as Art Forms for Alternative and Non-Official Art.” *Centropa*. Jahrgang 12. Nr. 1. Januar 2012. S. 77-91.
- Fabényi, Júlia. „Prologue”. *Groupe Iparterv – Le Progrés De L’illusion. La troisième génération de l’avant-garde hongroise/The third generation of the Hungarian avant-garde/A magyar avant-garde harmadik nemzedéke. 1968–1969*. Paris: Institut hongrois de Paris, 2010. S. 14-15.
- Falk, Barbara J. „Reflections on the Revolutions in Europe. Lessons for the Middle East and the Arab Spring.” *Samizdat, Tamizdat, and Beyond. Transnational Media During and After Socialism*. Hg. Friederike Kind-Kovács/Jessie Labov. New York/Oxford: berghahn, 2013. S. 281-315.
- Falk, Barbara J. *The Dilemmas of Dissidence in East-Central Europe. Citizen Intellectuals and Philosopher Kings*. Budapest/New York: Central European University Press, 2003.
- Faragó, Béla. *A Nyugat liberális szemmel. A mai magyar ellenzéki gondolkodásról*. Paris: Magyar Füzetek könyvei 10., 1986.
- Fehér, Dávid. „Az értelmezés terei 2. Jovánovics György és Sassetta a Szépművészeti Múzeumban.” *Enigma*. Jahrgang 18. Nr. 66. 2011. S. 63-83.
- Fehér, Dávid. „Bábú és illúzió. Bátortalan közelítések Jovánovics Lizájához.” *Enigma*. Jahrgang 18. Nr. 65. 2011. S. 5-41.
- Fehér, Dávid. „Eredeti-Másolat-Möbiusz.” *Élet és Irodalom*. Jahrgang LV. Nr. 1. 1. April 2011. o.S.
- Fehér, Dávid. „Kötél és identitás – Megjegyzések Lakner László Identitás (Kötél) című alkotásához”. *o.T. o.O.: o.V*, 2013. S. 5-21.
- Fehér, Dávid. „Nem hiszek a túl direct dolgokban...’ Beszélgetés Attalai Gáborral.” *Ars Hungarica*. Nr. 3. 2011. S. 110-122.

- Fehér, Dávid. „Pseudo a múzeumban. Pseudo-recenzió egy pseudo-kiállításról.” *exindex*. o.D. o.URL.
- Fehér, Dávid. „Transzfer ideák. Megjegyzések Attalai Gábor konceptuális művészetéhez.” *Attalai Gábor. Konceptuális művek. Conceptual Works 1969-85*. Budapest: Vintage Galéria, 2013. S. 2-9.
- Fink, Carole/Philipp Gassert/Detlef Junkert (Hg.). 1968. *The world transformed*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press, 1998.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- Flusser, Vilém. *Does Writing Have a Future?* Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2011.
- Flusser, Vilém. *Into the Universe of Technical Images*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2011.
- Fodor, Géza. „A Halász.” *Színház. Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love*. Jahrgang XXIV. Oktober-November 1991. S. 14-19.
- Fodor, Tamás. „Oppozíció vagy autonómia.” *Színház. Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love*. Jahrgang XXIV. Oktober-November 1991. S. 22-25.
- Folch-Serra, Mireya. „Place, voice, space: Mikhail Bakhtin’s dialogical landscape.” *Society and Space*. Jahrgang 8. 1990. S. 255-274.
- Forgács, Èva. „Kultur im Niemandsland. Die Stellung der ungarischen Avantgarde in der ungarischen Kultur.“ *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Hg. Hans Knoll. Dresden: Fine Arts, 1999. S. 4-57.
- Forgács, Èva. „Virtuális életmű-kiállítás. Jovánovics. Corvina, 2004. 219 oldal, 4800 Ft.”. *Holmi*. Februar 2005. <http://www.holmi.org/2005/02/forgacs-eva-virtualis-eletmu-kiallitas-jovanovics>.
- Forgács, Èva. „1956 in Hungary and the Concept of East European Art.” *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*. Jahrgang 20. Nr. 1. März 2006. S. 177-187.
- Foucault, Michel. „Andere Räume.” *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*. Hg. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam, 1993. S. 34-46.
- Földeáki, Nóra. „Halász Péter.” *Critikai lapok. Színház. Világ. Művészet*. Jahrgang XV. Nr. 12. 2006. S. 1-6.
- Földes, György. „1968 és Magyarország.” *1968: Kelet-Európa és a világ. Kelet-Európai tanulmányok III*. Hg. Eszter Bartha/Tamás Krausz. Paris/Via Bava: L’Harmattan – ELTE BTK Kelet-Európa Története Tanszék, 2009. S. 19-27.
- Földényi, László F. „Séta a 301-es parcellában. Jovánovics György thanatoplasztikája.”. *Jovánovics*. Hg. László Földényi F. Budapest: Corvina, 1994. S. 147-154.
- Fowkes, Maja und Reuben. „Előszó.” *Revolution I Love You. 1968 in Art, Politics and Philosophy. Forradalom Szeretlek. 1968 a művészetben, a politikában és a filozófiában*. MIRIAD Manchester, Metropolitan University with CACT Thessaloniki, Trafó – House of Contemporary Arts 2008 Budapest. S. 11-13.

Fowkes, Maja. „Off the Record: Performative Practices in the Hungarian Neo-avant-garde and Their Resonance in Contemporary Art.” *Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts*. Jahrgang 14. Nr.1. Januar 2014. S. 57-71.

Fowkes, Maja. *The Green Bloc. Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism*. Budapest/New York: CEU Press, 2015.

Frank, Leah D. „PIG, CHILD, FIRE! at Soho Books.” *New York THEATRE Review*. Dezember 1977, S. 41.

Frank, Michael C./Kirsten Mahlke. „Nachwort”. *Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke*. Berlin: Suhrkamp, 2008. S. 201-242.

Fraser, Nancy. „Transnationalizing the Public Sphere.” [www.republicart.net](http://www.republicart.net). Nr. 3. 2005.  
[http://www.republicart.net/disc/publicum/fraser01\\_en.htm](http://www.republicart.net/disc/publicum/fraser01_en.htm).

Friedman, Ken. „Fluxus Performance.” *The Art of Performance. A Critical Anthology*. Hg. Gregory Battock/Robert Nickas. New York: E.P. Dutton, Inc., 1984. S. 56-70.

Fukaty, Istán (Hg.) *Küss die Hand, Genossin. Ungarn: Ein kommunistisches Wunderland?* Ein Spiegel-Buch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983.

Galántai, György. *Active Archive 1979-2003*. [http://www.artpool.hu/archives\\_active.html](http://www.artpool.hu/archives_active.html).

Galántai, György. „Hogyan tudott a művészet az életben elkezdődni? Adalékok a boglári történethez”. *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolna műterme 1970-1973*. Hg. Júlia Klaniczay/Edit Sasvári. Budapest: Artpool-Balassi, 2003. S. 43-90.

Galántai, György/Júlia Klaniczay (Hg.) *ARTPOOL. The Experimental Art Archive of East-Central Europe*. Budapest: Artpool, 2013.

Galántai, György. „100% recycled ideas. HOLONIC SYSTEM – TELEMATIC ART.” *ARTPOOL. The Experimental Art Archive of East-Central Europe*. Hg. György Galántai/Júlia Klaniczay. Budapest: Artpool, 2013. S. 469-470.

Gerard, Jeremy. „Method in Madness.” *Drama Reviews*. o.S.

Gerhards, Jürgen. „Politische Öffentlichkeit.” *Öffentlichkeit, öffentliche Meinung, soziale Bewegung*. Hg. Friedhelm Neidhardt. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994. S. 77-105.

Gerő, András. „Magyar sztori – 1949-1999.” *Nézőpontok/Pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949-1999*. Hg. Lóránd Hegyi. Budapest: Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, 2000. S. 257-265.

Gilbert, Annette. „Zur Einführung.” *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*. Hg. Annette Gilbert. Bielefeld: transcript, 2012. S. 9-24.

Gilcher-Holtey, Ingrid. “May 1968 in France. The Rise and Fall of a New Social Movement.” *Fink/Gassert/Junker. 1968*. S. 253-276.

Goldberg, RoseLee. *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson, 1993.

Gosciak, Josh. „Squat, Space, Life.” *Weekly Soho News*. Jahrgang 5. Nr. 10. 8-14. Dezember 1977. o.S.

Gould, Claudia. „Acknowledgements.” *Squat Theatre*. Hg. Eva Buchmuller/Anna Koós. New York: Artists Space, 1996. S. xiv-xviii.

Greskovics, Eszer. „Az R-kiállítás, 1970“, Diplomarbeit. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészstudományi Kar. 2012.

Grigoravičienė, Erika. „Art and Politics in Lithuania from the Late 1950s to the Early 1970s.“ *Meno istorija ir kritika/Art History & Criticism. Menas ir politika: ryty europos atvejai/Art and politics: case-studies from Eastern Europe*. Nr. 3. 2007. S. 71-78.

Groh, Klaus. „Mail Art/Correspondence Art – eine künstlerisch unbedeutende Randaktivität oder ein ernstzunehmendes Betätigungsfeld für freie Kommunikation zwischen den Völkern.“ *Mail Art. Osteuropa im internationalen Netzwerk/Eastern Europe in international Network*. Staatliches Museum Schwerin, 21. Juni – 15. September 1996./Kunsthalle Budapest, 1998. Schwerin, 1996. S. 184-197.

Grotowski, Jerzy. „Statement of Principles.“ *Source Material on Jerzy Grotowski. Statement of Principles*. Hg. Owen Daly. <http://owendaly.com/jeff/grotows2.htm>.

Groys, Boris. *Die Kunst des Denkens*. Hg. Peter Weibel. Hamburg: Philo Fine Arts, 2008.

Grúň, Daniel. „Július Kollers Archive of Universal Futurological Organization.“ *Archiv Júliuse Kollera: Badatelna./Július Koller Archive: Studyroom*. S. 14-17.

Grúň, Daniel. „The First Open Studio.“ *Parallel Chronologies*. <http://tranzit.org/exhibitionarchive/tag/jakubik-viliam/>.

Grzinić, Marina. „Does Contemporary Art Need Museums Anymore?“ *ARTMargins Online*. 20. Mai 2002. <http://www.artmargins.com/index.php/archive/355-does-contemporary-art-need-museums-anymore>.

Gussow, Mel. „Stage: Squat Abuses West 23rd Street.“ *The New York Times*. 17. November 1977. <http://squattheatre.com/press1>.

Guzek, Lukasz. „Above Art and Politics – Performance Art and Poland.“ *Art Action 1958-1998*. Hg. Richard Martel. Québec: Éditions Interventions, 2001. S. 254-277.

„György Jovánovics.“ *Central European Art Database*. <http://ceadata.eu/index.php/Detail/people/id:43>.

György, Péter. „Hungarian Marginal Art in the Late Period of State Socialism.“ *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism*. Hg. Aleš Erjavec. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2003. S. 175-207.

Habermas, Jürgen. „Further Reflections on the Public Sphere.“ *Habermas and the Public Sphere*. Hg. Craig Calhoun. Cambridge: MIT Press, 1992. S. 421-461.

Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied: Hermann Luchterhand, 1962.

Hajdu, István. „Zur Situation der progressiven Kunst Ungarns.“ *Künstler aus Ungarn. Kunsthalle Wilhelmshaven*. 26.8.-21.9.1980. S. 4-7.

Hajdú, Péter. „The Progressivity of the Illusion. The Third Generation of the Hungarian Avant-Garde.“ *Groupe Iparterv – Le Progrés De L’Illusion. La troisième génération de l’avant-garde hongroise/The third generation of the Hungarian avant-garde/A magyar avant-garde harmadik nemzedéke. 1968–1969*. Paris: Institut hongrois de Paris, 2010. S. 19-21.

Halasz, Andras. „Introduction by Andras Halasz.“ *Squat Theatre*. Hg. Eva Buchmuller/Anna Koós. New York: Artists Space, 1996. S. viii-xii.

„Halász Péter. Két séta a gőzfürdő után.” *Színház. Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love*. Jahrgang XXIV. Oktober-November 1991. S. 4-12.

Halász, Péter. „Nem érdekel, hogy mi lesz holnap!” *Színház. Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love*. Jahrgang XXIV. Oktober-November 1991. S. 95-96.

Hankiss, Elemér. „Interjú Hankiss Elemérrel. East European Reporter, 87.” *Demokrata. Független Folyóirat*. Nr. 2. 1988. S. 23-25.

Hankiss, Elemér. *Kelet-Európai alternatívák?* Budapest, 1989. Manuskript. Quelle: Open Society Archives Budapest.

Hankiss, Elemér. „The ‚Second Society‘: Is There an Alternative Social Model Emerging in Contemporary Hungary?” *Social Research*. Jahrgang 55. Nr. 1-2. Frühling/Sommer 1988. S. 13-42.

Hänsgen, Sabine. „Noch einmal im Samizdat. Aneignungsstrategien von Bildern, Texten und Büchern im Moskauer Konzeptualismus.“ *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*. Hg. Annette Gilbert. Bielefeld: transcript, 2012. S. 265-280.

Haraszti, Miklós. *A cenzúra esztétikája*. Budapest: AB Független Kiadó, 1986.

Haraszti, Miklós. „A hivatalos kultúra életerejé.” *Belső tilalomfák. Tanulmányok a társadalmi öncenzúrázásról*. Hg. Endre Karátson/Ninon Neményi. o.O.: Hollandiai Mikes Kelemen Kör, 1982. S. 70-80.

Haraszti, Miklós. *Darabbér*. Budapest: „Magyar Október” Szabadsajtó, 1985.

„Harmincöt éves a FIKA.” Keine weiteren Angaben. Quelle: Artpool Art Research Center.

Harms, Victoria. „Central Europe in Manhattan: Why Hungarian dissidents mattered to New York intellectuals.” *Doing culture under state-socialism: Actors, events, and interconnections. comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung*. Hg. Beata Hock. S. 23-38.

Harms, Victoria Elisabeth. „From Apartment Parties to Party Politics: The Hungarian Democratic Opposition.” Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Vortrag. 3. Juni 2013.

Havasréti, József. „A Káli-medence művészetszociológiai térképe.” *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban*. Budapest/Pécs: Gondolat/Artpool/PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2009. S. 97-118.

Havasréti, József. *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Budapest: Typotex, 2006.

Havasréti, József. „Art into Pop’. Punk-Rock Music and the Hungarian Neo-Avant-Garde (The Spions, 1977-1978)” *6. Gastvortrag und Workshop der Reihe LECTURES ON THE SECOND PUBLIC SPHERE. Contributions to Performance and Intermedia Art in Eastern Europe*. Jura Soyfer-Saal, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien. 17. Juni 2013.

Havasréti, József. „A ‚syntaxis mundi‘ eszméje és a film. Zsilka János és Bódy Gábor kapcsolatáról.” *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban*. Budapest/Pécs: Gondolat/Artpool/PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2009. S. 11-27.

Havasréti, József. „Az Aktuális Levél esztétikája és (mediális) archeológiája.” *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban*. Budapest/Pécs: Gondolat/Artpool/PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2009. S.43-74.

- Havasréti, József. „Mündlichkeit, Gegenöffentlichkeit und Dialog in der Praxis einer `mündlichen Zeitschrift´: *Lélegzet*, Budapest, 1980-1985.” o.T. o.O.: o.V., o.J. o.S.
- Havel, Václav. „Six Notes on Culture.“ *A Besieged Culture. Czechoslovakia Ten Years after Helsinki*. Hg. A. Heneka/Frantisek Janouch/Vilém Precan/Jan Vladislav. Budapest/Wien: The Charta 77 Foundation/International Helsinki Federation for Human Rights, 1985. S. 129-141.
- Hegedus, Zsuzsa. „Social movements and social change in self-creative society: New civil initiatives in the international arena.” *International Sociology*. Nr. 4. März 1989.
- Hegyí, Dóra. „Kunst und gesellschaftliche Amnesie. Neoavantgarde Revisited.” *Kontakt... aus der Sammlung der Erste Bank-Gruppe. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien*. Köln: Buchhandlung Walther König, 2006. S. 56-60.
- Hegyí, Dóra/Zsuzsa László. „Interview with Tamás St.Auby.” *Az ebéd (In memoriam Batu Kán)/The Lunch (In memoriam Batu Khan*. Hg. Zsuzsa László/Tamás St.Turba. Budapest: tranzit.hu, 2011. S. 51-55.
- Hegyí, Dóra/Zsuzsa László. „The Lunch (in memoriam Batu Khan) – the first happening in Hungary.” *Parallel Chronologies*. <http://tranzit.org/exhibitionarchive/the-lunch-in-memoriam/>.
- Hegyí, Lóránd. „A nyolcvanas évek magyar képzőművészete.” *Nézőpontok/Pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949-1999*. Hg. Lóránd Hegyí. Budapest: Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, 2000. S. 285-295.
- Hegyí, Lóránd. „Erdély-Hajas-Legény-Pauer. Alternatív művészet és a művészet státusza.” *Bercsényi 28-30. A 70-es évek*. Nr. 2. 1980. S. 9.
- Hegyí, Lóránd. „Közép-Európa: Eszmemodell és életterv.” *Nézőpontok/Pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949-1999*. Hg. Lóránd Hegyí. Budapest: Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, 2000. S. 9-43.
- Hegyí, Lóránd. „Neue Identität in der neuen Situation. Ungarische Kunst der achtziger Jahre.” *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Hg. Hans Knoll. Dresden: Fine Arts, 1999. S. 256-289.
- Helbing, Terry. „Squat`s `Andy Warhol` Exciting and Visual.” *The Village*. Jahrgang 46. Nr. 25. 22. Juni 1978. o.S.
- Henri, Adrian. *Total Art. Environments, Happenings, and Performances*. New York/Washington: Praeger, 1974.
- Hensel, Georg. „Fluchtwege des Theaters aus der Sprache. Beobachtungen beim “Theater der Nationen” in Hamburg.” *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Nr.110. 12. Mai 1979. o.S.
- Higgins, Dick. „A posztmodern performance jellegzetességei és általános ismérvei.” *A performanszművészet. Források a XX. század művészetéhez*. Hg. Annamária Szőke. Budapest: Artpool-Balassi-Tartóshullám, 2000. S. 77-89.
- Higgins, Dick. „Intermedia.” *Leonardo*. Jahrgang 34. Nr. 1. 2001. S. 49-54.
- Hoberman, J. „Reborn in the U.S.A.” *The Village Voice*. 25. März 1985. o.S.
- Hobsbawm, Eric. *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009.

Hock, Beata. *Gendered Artistic Positions and Social Voices. Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-Socialist and Post-Socialist Hungary*. Stuttgart: Franz Steiner, 2013.

Hoffberg, Judith A. „Mail art today: Self-sustaining or self-destructing?” *Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity*. Hg. Michael Crane/Mary Stofflet. San Francisco: La Mamelle, 1984. S. xx-xxi.

Hoyt, Nancy. „Squat Theatre.” Programmheft für das *Explorations III*. Festival (Japan American Theatre, 1986). o.S.

Hughes, Henry Meyric. „Elfordítottuk a fejünket? Közép- és Kelet-Közép-Európa művészetének nyugati fogadtatása a hidegháború idején.” *Nézőpontok/Pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949-1999*. Hg. Lóránd Hegyi. Budapest: Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, 2000. S. 49-59.

*HUNGARY CAN BE YOURS! / International Hungary. MAGYARORSZÁG A TIÉD LEHET! / Nemzetközi Magyarország*. <http://www.artpool.hu/Commonpress51/defaulte.html>.

„I, ch weiß aber, Ungarn ist ein gedankenhungriges Land´. Aus einem Gespräch mit dem Soziologen und Romancier György Konrad.” *Frankfurter Rundschau. Feuilleton*. Nr. 191. Samstag, 18. August 1979. S.III.

„Interview. Barbara Klímova and Daniel Grůň.” *Mutually. Communities of the 1970s and 1980s*. Ausstellungskatalog. Prag/Brno: tranzit.cz/Dům umění města Brna, 2013. S. 39-42.

IPUT (St. Auby, Tamás). „Fluxus – Kunst – Leben – Politik/Fluxus – Art – Life – Politics”. *Fluxus East. Fluxusnetzwerke in Mitteleuropa/Fluxus Networks in Central Eastern Europe*. Hg. Petra Stegmann. Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007. S. 95-110.

Irmanová, Eva. „Az 1968-as prágai tavasz magyar szemmel.” *Dimenziók éve – 1968. 2008. május 22-23-án Budapesten rendezett nemzetközi konferencia előadásai*. Hg. Mária Schmidt. o.O.: XX. Század Intézet, 2008. S. 71-88.

Iványi-Bitter, Brigitta. *Kovácsnai*. Budapest: Vince, 2010.

Izsák, Norbert. „Hankiss Elemér egy autonóm polgárság kialakulásáról. “Mit kezdhünk magunkkal?”.” *HVG Extra*. 2012. S. 20-21.

Jancsó, Miklós. „Avantgárd gének.” *Színház. Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love*. Jahrgang XXIV. Oktober-November 1991. S. 57.

Jappe, Elisabeth. *Performance – Ritual – Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München/New York: Prestel, 1993.

Jarzębska, Aneta. „Transgressing the Borders of Gallery Space. Heterotopian Practices of `Alternative` Art Galleries in Poland and East Germany of the 1970s”. II. Internationaler Doktorandenforum *Kunstgeschichte des Östlichen Europas*. Vortrag. Humboldt Universität zu Berlin. 30. April 2015.

Jákfalvi, Magdolna. „A Halász Péter Archívum. Halász az emlékezet terében.” *Színészképzés Neoavantgárd Hagyomány*. Hg. Magdolna Jákfalvi. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, o.J. S. 11-23.

Jákfalvi, Magdolna. *Avantgárd – színház – politika*. Budapest: Balassi, 2006.

Jovánovics, György. „Ditirambikus retrospektív. Öntárlatvezetés.” *Magyar Lettre Internationale. Európai Kulturális Folyóirat*. Sommer 2004. S. 1-3.

Jovánovics, György. „Relief – rajzolás árnyékkal.” *Jovánovics*. Hg. László Földényi F. Budapest: Corvina, 1994.

Július, Gyula. „Visual Silence – on the 25<sup>th</sup> Anniversary of Marcel Duchamp’s Death”. *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. 1993. november 1 – 30. Hely-specifikus művek és installációk. / Polyphony. Social Commentary in Contemporary Hungarian Art. November 1 – 30, 1993. Site-specific works and installations*. Hg. Suzanne Mészöly/ Barnabás Bencsik. Budapest, 1993. S. 147.

„Kádár János elvtárs felszólalása a Belügyminisztérium Országos Parancsnoki Értekezletén.” Inf/273/1985. 18. Dezsember 1985. Quelle: Hoover Archive, Imre Pozsgay Papers. S.2.

Kaprow, Allan. *Assemblage, environmentek & happeningek*. Budapest: Artpool – Ballasi Kiadó – BAE Tartóshullám, 1998.

Karátson, Endre/Ninon Neményi (Hg.) *Belső tilalomfák. Tanulmányok a társadalmi öncenzúráról*. Hollandiai Mikes Kelemen Kör, 1982.

„Kassák Színház.” *Artpool Letter*. Nr. 11. Fröhling 1985. Nr. 11. S. 41.

„Katalin Ladik. Acezantez.” *re.act.feminism. A Performing Archive*.  
<http://reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=93&wid=215&e=a&v=&a=&t=>.

Kazovszkij, El. „Éles Élet.” *Színház. Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love*. Jahrgang XXIV. Oktober-November 1991. S. 36-41.

Kemp-Welch, Klara. *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956-1989*. London/New York: I.B. Tauris, 2014.

Kemp-Welch, Klara. „Affirmation and Irony in Endre Tót’s Joy Works of the 1970s.” *Meno istorija ir kritika/Art History & Criticism. Menas ir politika: rytų europos atvejai/Art and politics: case-studies from Eastern Europe*. Nr. 3. 2007. S. 137-144.

Kemp-Welch, Klara. „Project Outline.” *Networking the Bloc. East European Experimental Art and International Relations*. <http://www.networkingthebloc.blogspot.hu/>.

Kemp-Welch, Klara. „Species of Spaces in Eastern European and Latin American Experimental Art.” *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980. Museum of Modern Art New York*. S. 1-7, hier S.1  
[http://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiZlsljwMTUvMTIvMDgvNmE5enJmNXImMF9tcDAxOTA2M19ra3dfZmluYWxfMi5wZGYiXV0/mp019063\\_kkw\\_final\\_2.pdf?sha=e9b1b4d750988e5a](http://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiZlsljwMTUvMTIvMDgvNmE5enJmNXImMF9tcDAxOTA2M19ra3dfZmluYWxfMi5wZGYiXV0/mp019063_kkw_final_2.pdf?sha=e9b1b4d750988e5a).

Kenedi, János. *A magyar demokratikus ellenzék válsága (előadás)*. Budapest: ABC Független Kiadó, 1984.

Keserű, Katalin. „A nyelv flörtje a művészetrel Magyarországon.” *Holmi*. Jahrgang 2. Nr. 2. 1990. S. 1020-1023.

K. Horváth, Zsolt. „A gyűlölet múzeuma. Spions, 1977-1978.” *Korall*. Nr. 11. 2010. S. 119-144.

Kirby, Michael. „Happenings. An Introduction.” *Happenings and other acts*. Hg. Mariellen R. Sandford. London/New York: Routledge, 1995. S. 1-28.

Kis, János. *The Hungarian Restoration of 1956-1957 in a Thrity Year Perspective*. o.O.: o.V., o.J.

Kiss, Ilona. „Vacation in Budapest. Advertisement in a newspaper. Magyar Narancs, November 18, 1993. (p.28).” *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben*.

1993. november 1 – 30. *Hely-specifikus művek és installációk. / Polyphony. Social Commentary in Contemporary Hungarian Art. November 1 – 30, 1993. Site-specific works and installations.* Hg. Suzanne Mészöly/ Barnabás Bencsik. Budapest, 1993. S. 159-160.

kg. „IZGATÁS. Nagy világosság előtt, csoport tagjaként, folytatólagosan...” *Beszélő.* Nr. 10. 1984. S. 43-45.

Klaniczay, Gábor. *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években.* Budapest: Noran, 2004.

Klimó, Árpád von. „Teil II: Fallstudien – Ungarn.“ *Sphären von Öffentlichkeit in Gesellschaft sowjetischen Typs. Zwischen partei-staatlicher Selbstinszenierung und kirchlichen Gegenwelten.* Hg. Gábor T. Rittersporn. Frankfurt a.M./Wien, 2003.

Kluitenberg, Eric. „The Network of Waves. Living and Acting in a Hybrid Space.” *Hybrid Space. Howe wireless media mobilize public space. Open. Cahier on art and the public domain.* Jahrgang 5. Nr. 11. 2006. S. 6-16.

Knižak, Milan. „Die A-Gemeinschaft 1963-1971/A-Community 1963-1971.“ *Fluxus East. Fluxusnetzwerke in Mitteleuropa/Fluxus Networks in Central Eastern Europe.* Hg. Petra Stegmann. Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007. S. 77-94.

Kolesch, Doris. „Robert Wilsons *Dantons Tod*: Das nomadische Auge und das Archiv der Geschichte.” *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven.* Hg. Jutta Eming/Annette Jael Lehmann/Irmgard Maassen, Freiburg: Rombach, 2002. S. 237-250.

Koltai, Tamás. „...aa színházat!” . *Élet és Irodalom.* 18. April 1970. o.S.

Komaromi, Ann. „Samizdat as Extra-Gutenberg Phenomenon.” *Poetics Today.* Jahrgang 29 Nr. 4. Winter 2008. S. 629-667.

„Kommentár.” *Mozgó Világ.* März 2000, Nr. 3, Jahrgang XXVI.  
<http://epa.oszk.hu/01300/01326/00003/marciu3.htm>.

Konrád, György. *Antipolitika.* Budapest: AB Független Kiadó, 1986.

Konrád, György. *Antipolitik. Mitteleuropäische Meditationen. Aus dem Ungarischen von Hans-Henning Paetzke.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985.

Konrád, György. *Az autonómia kísértése. Kelet-nyugati utigondolatok 1977-1979.* Paris: Magyar Füzetek könyvei 2., 1980.

Konrád, György/Iván Szelényi. *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz. Esszé.* Budapest: Áramlat/Független Kiadó, 1985.

Konrád, György. *Ölni vagy nem ölni?* Budapest: ABC – Független Kiadó, 1985.

Koós, Anna. *Színházi történetek – szobában, kirakatban.* Budapest: Akadémiai, 2009.

Kornetis, Kostis. „68, année symbolique.” *Revolution I Love You. 1968 in Art, Politics and Philosophy. Forradalom Szeretek. 1968 a művészetben, a politikában és a filozófiában.* MIRIAD Manchester, Metropolitan University with CACT Thessaloniki, Trafó – House of Contemporary Arts 2008 Budapest. S. 24-30.

Koroknai, Zsolt. „Telephone Booth Gallery. Indirect Audio-Mail-Art Action. Public Telephone booths in different locations, Budapest. November 22-30, 1994.” *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. 1993. november 1 – 30. Hely-specifikus művek és*

installációk. / Polyphony. *Social Commentary in Contemporary Hungarian Art. November 1 – 30, 1993. Site-specific works and installations.* Hg. Suzanne Mészöly/ Barnabás Bencsik. Budapest, 1993. S. 164.

Kotkin, Stephen/Jan Gross. *Uncivil Society. 1989 and the Implosion of the communist establishment.* New York: Random House, 2009.

Kovács, András. „Volt-e magyar '68?” *Dimenziók éve – 1968. 2008. május 22-23-án Budapesten rendezett nemzetközi konferencia előadásai.* Hg. Mária Schmidt. o.O.: XX. Század Intézet, 2008. S. 198-207.

Kovács, Péter. „Lenin auf dem Dach. Die Kunst der 50er Jahre.” *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert.* Hg. Hans Knoll. Dresden: Fine Arts, 1999. S. 138-151.

Kovalovszky, Márta. „Jovánovics György.” *Jovánovics.* Hg. Zoltán Hafner. Budapest: Corvina, 2004. S. 26-41.

Kovalovszky, Márta. „Sanfte Jahreszeiten zwischen Eis und Dürre. Die 60er Jahre.” *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert.* Hg. Hans Knoll. Dresden: Fine Arts, 1999. S. 182-211.

Kozák, Csaba. „Bevezető.” *FMK azok a 80-as évek. Kiállítás a KOGART Házban.* 2005. január 11 – március 15. KOGArt. Kovács Gábor Művészeti Alapítvány kiadványa. o.O.: o.V., o. J. o.S.

Könczöl, Csaba. „A nihil árnyékában.” *A hetvenes évek kultúrája. Tanácskozás a Fiala Művészek Klubjában 1980. április 10-12. Dokumentumválogatás.* Reihe: Irányított irodalom. Hg. András Veres. Budapest: Ballasi, 2002. S. 69-78.

Körner, Éva. „Határátlépők.” *Színház. Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love.* Jahrgang XXIV. Oktober-November 1991. S. 58-64.

Kramer, Mark. „The Czechoslovak Crisis and the Brezhnev Doctrine.” *1968. The world transformed.* Hg. Carole Fink/ Philipp Gassert/Detlef Junkert. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press, 1998. S. 111-171.

Krasznahorkai, Kata. „Codname Schwitters: The First Hungarian Happening in a Secret Agent's Report.” *Social Art Seminar on Art and Espionage.* Vortrag. 27. Februar 2009. Courauld Institute, London.

Krasznahorkai, Kata. „Die anderen Helden der Körper-Arbeit. Die Szenografie des politischen Körpers im Stillstand als Destabilisierungsstrategie.” *Netzwerktreffen des Forschungsnetzwerks „Szenografien des Subjekts“.* Vortrag. 10-11. April 2014, Collegium Hungaricum Berlin.

Krasznahorkai, Kata. „Erhöhte Alarmbereitschaft – die Kunst des Underground im Visier der Staatssicherheit. Geheimdienstakten als kunsthistorische Quellen zur Erforschung künstlerischer Aktivitäten im Underground der 1960er und 70er Jahre Konferenz *Kunst im kommunistischen Europa 1945-1989. Zu einer transatlantischen Geschichte der Kunst im kommunistischen Europa.* Vortrag. Centre Marc Bloch, Berlin. 19-21. November o.J.

Krasznai, Éva. „Egy óra Hegedűs Andrással. A dogmák és a mítoszok ellen.” *Két Hét Politika.* o.J. S. 2.

Krausz, Tamás. „1968 – A történelmi örökség sokfélesége. A kelet-európai „eset”.” *1968: Kelet-Európa és a világ. Kelet-Európai tanulmányok III.* Hg. Eszter Bartha/Tamás Krausz. Paris/Via Bava: L'Harmattan – ELTE BTK Kelet-Európa Története Tanszék, 2009. S. 9-18.

Kun, Àgot. „Szubkultúra vagy politikai ellenzék?” *Beszélő.* Nr. 7. April 1983. S. 62-65.

Kurg, Andres. „Interview with Alexei Yurchak.” *ARTMargins Online.* 5. Juni 2014.  
<http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/736-interview-with-alexei-yurchak->

- Kushner, Scott. „Virtually Dead: Blogospheric Absence and the Ethics of Networked Reading.“ *The Communication Review*. Jahrgang 14. Nr. 1. März 2011. S. 24-45.
- Kürti, Emese. „A szabadság esztétikája. Az első magyarországi happening.“ *exindex*. September 2015. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=967>.
- Kürti, Emese. *Experimentalizmus, avantgárd és közösségi hálózatok a hatvanas években. Dr. Végh László és köre*. Dissertation. ELTE-BTK, Film-, Média és Kultúraelméleti Doktori Iskola, Budapest. 2015.
- Kürti, Emese. „Generations in Experiment. The Cage Effect in the Early Sixties of Hungary.“ *The Freedom of Sound. John Cage Behind the Iron Curtain*. Hg. Katalin Székely. Budapest: Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art. S. 134-151.
- Kürti, Emese. „Látszik rajta. Baksa-Soós János és Csákány István a Laborban.“ *Magyar Narancs*. Nr. 5. 2013. 31. Január 2013. <http://magyarnarancs.hu/kepzuoveszet/latszik-rajta-83433#>.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal. *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien: Passagen, 1991.
- Lakner, Antal. „Direction Signs. Text installation on the overhead beams. Elizabeth Bridge, Budapest. November 26 – December 17, 1993.“ *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. 1993. november 1 – 30. Hely-specifikus művek és installációk. / Polyphony. Social Commentary in Contemporary Hungarian Art. November 1 – 30, 1993. Site-specific works and installations*. Hg. Suzanne Mészöly/ Barnabás Bencsik. Budapest, 1993. S. 177.
- Lakner, Judit. „Bachman-Rajk-Peternák: Ravatal-Cataflaque. NA-NE Galéria, H., é.n. 73 old., ár nélkül.“ *Buksz*. Jahrgang. 11. No. 1. Frühling 1991. S. 97-99.
- Latour, Bruno. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2010.
- Lavrinec, Jekaterina. „II. The city and cultural narrative. From a “blind walker” to an “urban curator”: initiating, “emotionally moving situations” in public spaces.“ *LIMES: Cultural Regionalistics*. Jahrgang 4. Nr. 1. 2011. S. 54-63.
- Lebel, Jean-Jacques. „Happening.“ *Art Action 1958-1998*. Hg. Richard Martel. Québec: Éditions Interventions, 2001. S. 78-84.
- Lefebvre, Henri. *The production of space*. Oxford/Cambridge: Blackwell, 1991.
- Leggewie, Claus. „A Laboratory of Postindustrial Society. Reassessing the 1960s in Germany.“ 1968. *The world transformed*. Hg. Carole Fink/ Philipp Gassert/Detlef Junkert. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press, 1998. S. 277-294.
- Leidermann, Mark. Rezension über „Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism“. *ARTMargins Online*. 23. Juni 2004. <http://www.artmargins.com/index.php/books-sp-1551408976/224-postmodernism-and-the-postsocialist-condition-politicized-art-under-late-socialism>.
- Lippard, Lucy R. *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Oakland: University of California Press, 1997.
- Lovejoy, Alice. „„Video Knows No Borders´. Samizdat Television and the Unofficial Public Sphere in ‚Normalized´ Czechoslovakia.“ *Samizdat, Tamizdat, and Beyond. Transnational Media During and After Socialism*. Hg. Friederike Kind-Kovács/Jessie Labov. New York/Oxford: berghahn, 2013. S. 206-217.

Magyar, Fruzsina. „A megismert INCONNU avagy politikálásra kényszerített művészek.” *Hírmondó*. Jahrgang 3. Nr. 17. S. 47-51.

Mance, Ivana. „Performative Art Practices in Croatia from the Late 1960s through the Late 1980s: An Essay in Genealogy.” *Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts*. Jahrgang 14. Nr.1. Januar 2014. S. 72-85.

Marchart, Oliver. *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Maratea, Ray. „The e-Rise and Fall of Social Problems: The Blogosphere as a Public Arena.” *Social Problems*. Jahrgang 55. Nr. 1. Februar 2008. S. 139-160.

Markó, György. „Hippik, hobók, huligánok. Az ifjúsági kérdés állambiztonsági kezelése az 1960-as évek Magyarországn.” *Dimenziók éve – 1968. 2008. május 22-23-án Budapesten rendezett nemzetközi konferencia előadásai*. Hg. Mária Schmidt. o.O.: XX. Század Intézet, 2008. S. 186-197.

Marres, Noortje. „Public (im)portance.” *Hybrid Space. Howe wireless media mobilize public space. Open. Cahier on art and the public domain*. Jahrgang 5. Nr. 11. 2006. S. 78-89.

Martin, Henry. „Happenings or Dance Happenings or Happening Theater or Theater Happenings or Collage Events or Situations and All the Various Things They Have Been Called...” *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*. Hg. Achille Bonito Oliva. Milano: Gabriele Mazzotta, 1990. S. 62-66.

Marschall, Brigitte. *Reader zur Vorlesung „Theater nach dem Holocaust”*. Sommersemester 2016. Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien.

Maruzsa, Zoltán. „1968 és hatása a Keleti Blokk országaira.” *1968: Kelet-Európa és a világ. Kelet-Európai tanulmányok III*. Hg. Eszter Bartha/Tamás Krausz. Paris/Via Bava: L'Harmattan – ELTE BTK Kelet-Európa Története Tanszék, 2009. S. 61-78.

Maurer, Dóra. „Egyszer elmentünk (fotóakció).” Mai 1972.  
[http://www.artpool.hu/boglar/1972/7205\\_m.html](http://www.artpool.hu/boglar/1972/7205_m.html).

Mazzone, Marian. „Drawing Conceptual Lessons from 1968.” *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*. Jahrgang 23. Nr. 1. Januar 2009. S. 79-84.

„Mepróbáltuk kitalálni, mit jelenthetett az, amit gondolt...’ Várnagy Tibor beszélgetése Koós Annával.” *Nappali Ház*. Jahrgang 9. Nr. 1. 1997. S. 16-22.

Merhán, Orsolya. „Interne Jury. Das Studio Junger Bildender Künstler von den fünfziger Jahren bis heute.” *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Hg. Hans Knoll. Dresden: Fine Arts, 1999. S. 152-181.

Mészöly, Suzanne. „Foreword”. *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. 1993. november 1 – 30. Hely-specifikus művek és installációk. / Polyphony. Social Commentary in Contemporary Hungarian Art. November 1 – 30, 1993. Site-specific works and installations*. Hg. Suzanne Mészöly/ Barnabás Bencsik. Budapest, 1993. S. 14-16.

Moholy-Nagy, László/Moholy-Nagy, Lucia. „Produktion-Reproduktion.” *De Stijl*. Jahrgang 5. Nr.7. Juli 1922. S. 98-101.

Morganová, Pavlína. „Action! Czech Performance Art in the 1960s and 1970s.” *Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts*. Jahrgang 14. Nr.1. Januar 2014. S. 23-38

Morganová, Pavlína. *Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*. Prague: Karolinum Press, 2014.

Mouffe, Chantal. *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007.

Munk, Erika. *The Village Voice*. Jahrgang 25. Nr. 42. 22-28. Oktober 1980. o.S.

Muszatov, Valerij. „A Szovjetunió és szövetségesei 1968-ban.” *Dimenziók éve – 1968. 2008. május 22-23-án Budapesten rendezett nemzetközi konferencia előadásai*. Hg. Mária Schmidt. o.O.: XX. Század Intézet, 2008. S. 40-50.

Nader, Luiza. „Heterotopien. Das NETZ und die Galerie Akumulatory 2./Heterotopy. The NET and Galerie Akumulatory 2.” *Fluxus East. Fluxusnetzwerke in Mitteleuropa/Fluxus Networks in Central Eastern Europe*. Hg. Petra Stegmann. Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007. S. 111-124.

Narkiewicz, Olga A. *Eastern Europe 1968-1984*. London/Sydney: Croom Helm, 1968.

Negt, Oskar/Alexander Kluge. *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972.

Néray, Katalin. „A magyar neoavantgárd nagy évtizede: 1968 ... 1979”. *Nézőpontok/Pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949-1999*. Hg. Lóránd Hegyi. Budapest: Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, 2000. S. 279-283.

Néray, Katalin. „Construction – Deconstruction – Reconstruction. Gábor Bachman and the exhibition architecture.” *The Architecture of Nothing./L'Architettura del Niente. VI<sup>th</sup> International Architecture Exhibition. Venice 1996. VI<sup>a</sup> Mostra Internazionale di Architettura Venezia 1996*. Hg. Mihály Varga. Budapest: Múcsarnok, 1996. S. 34-53.

Nollert, Angelika. „performative installation.” *performative installation. Die Ausstellungsreihe ist eine Initiative des Siemens Arts Program in der Kooperation mit der Galerie im Taxispalais, Innsbruck, dem Museum Ludwig, Köln, dem Museum für Gegenwartskunst Siegen, der Secession, Wien und der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig*. Hg. Angelika Nollert. Köln: Snoeck, 2003. S. 8-29.

Ny. Sz. „A Kassák-ház stúdiója az egyetemen. A kegyetlenség színháza és a színház kegyetlensége.” *Déli Hírlap*. 6. Oktober 1970. o.S.

„Oral History Kürti Emesének. Beszélgetés Najmányi Lászlóval.” *Wordcitizen's Virtual Home*. Budapest, 3. November 2011. <http://www.freewebs.com/wordcitizen18/interviews.htm#833536937>.

O'Qinn, Jim. „Squat Theatre Underground, 1972-1976.” *The Drama Review*. T84. S. 7-26.

Pap, Milán. „Az irracionalizmus forradalma? A neokonzervatív-neoliberális fordulat ideológiai recepciója a szocialista Magyarországon.” *Manuskript*. Quelle: academia.edu-Profil. S. 1-17.

Pauer, Gyula. „ELSŐ PSZEUDO MANIFESZTUM.” Oktober 1970. <http://www.pauergyula.hu/kepzomuveszeti/psseudomunkak/manifesztum.html>.

Pauer, Gyula. „MÁSODIK PSZEUDO MANIFESZTUM.” Mai 1972. <http://www.pauergyula.hu/kepzomuveszeti/psseudomunkak/manifesztum.html>.

Pályi, András. „Stúdió. Mindenki csak ül meg áll.” *Film Színház Muzsika*. Nr. 10. Oktober 1970. S. 22.

*Pécsi Műhely. 1970–1980. Székesfehérvár, Csók István Képtár. 1980. május 11 – augusztus 24.* Ausstellungskatalog.

Pécsi, Zoltán. *Report. Exhibition of György Galántai*. Erhalten von: „Zoltán Pécsi” Geheimagent mit Kodenamen. Übernommen von: Tibor Horváth Polizeikapitän. Ort der Übergabe: Öffentlicher Ort.

Datum: 30. Januar 1984. Történeti Hivatal, Budapest.  
<http://www.artpool.hu/Commonpress51/report.html>.

Pejić, Bojana. „Body-based Art: Serbia and Montenegro.” *Body and the East*. Cambridge: MIT Press, 1999. S. 72-78.

Pejić, Bojana. „The dialectics of normality.” *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*. Hg. Bojana Pejić/David Elliot. Stockholm: Moderna Museet, 1999. S. 16-28.

Perneczky, Géza. „„Es lebe die Kulturpfuschli! Die Mail Art-Bewegung in Ungarn.” *Mail Art. Osteuropa im internationalen Netzwerk/Eastern Europe in international Network*. Staatliches Museum Schwerin, 21. Juni – 15. September 1996./Kunsthalle Budapest, 1998. Schwerin, 1996. S. 35-55.

Perneczky, Géza. „Útkereső fiatalok. 1968. december 28.”. *IPARTERV 68–70. Kiállítás az IPARTERV dísztermében. Budapest V. Deák Ferenc u. 10. 1980 január 30–február 14*. Hg. László Beke/Lóránd Hegyi/Péter Sinkovits. Wurde in der eigenen Druckerei des IPARTERV produziert, mit 500 Exemplaren. S.42.

Peternák, Miklós. „Interdisziplinarität und neue Medien in der ungarischen Kunst der vergangenen drei Jahrzehnte oder: Auf wen hatte Miklós Erdély Einfluss und auf wen nicht?” *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Hg. Hans Knoll. Dresden: Fine Arts, 1999. S. 234-255.

Peternák, Miklós. „On Gábor Bachman`s Architecture.” *The Architecture of Nothing./L'Architettura del Niente. VI<sup>th</sup> International Architecture Exhibition. Venice 1996. VI<sup>a</sup> Mostra Internazionale di Architettura Venezia 1996*. Hg. Mihály Varga. Budapest: Múcsarnok, 1996. S. 58-73.

Péteri, György. „Nylon Curtain – Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe.” *Slavonica*. Jahrgang 10. Nr. 2. November 2004. S. 113-123.

Petrešin-Bachalez, Nataša. „Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi`s Contemporary Art Archive.” *e-flux*. Nr. 13. 02/2010. <http://www.e-flux.com/journal/innovative-forms-of-archives-part-one-exhibitions-events-books-museums-and-lia-perjovschi-s-contemporary-art-archive/>.

Petrešin-Bachalez, Nataša. „Innovative Forms of Archives, Part Two: IRWIN`s East Art Map and Tamás St. Auby`s Portable Intelligence Increase Museum.” *e-flux*. Nr. 16. 05/2010. <http://www.e-flux.com/journal/innovative-forms-of-archives-part-two-irwin-s-east-art-map-and-tamas-st-auby-s-portable-intelligence-increase-museum/>.

„Pfeiffer Károly interjúja.” Quelle: Open Society Archives Budapest.

Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. London/New York: Routledge, 1993.

Pinczehelyi, Sándor (Hg.). *A Pécsi Múhely nagy képeskönyve*. Pécs: Alexandra, 2004.

Pintilie, Ileana. „Action Art in Romania Before and After 1989.” *Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts*. Jahrgang 14. Nr.1. Januar 2014. S. 86-99.

Pintilie, Ileana. „Transitorische Probleme. Rumänische Künstler vor 1989.” *Kontakt... aus der Sammlung der Erste Bank-Gruppe. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien*. Köln: Buchhandlung Walther König, 2006. S. 74-79.

Piotrowski, Piotr. *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London: reaction books, 2012.

Piotrowski, Piotr. „From the Politics of Autonomy to the Autonomy of Politics.” *Meno istorija ir kritika/Art History & Criticism. Menas ir politika: ryty europos atvejai/Art and politics: case-studies from Eastern Europe*. Nr. 3. 2007. S. 18-24.

Piotrowski, Piotr. „How to Approach the Second Public Sphere in Eastern Europe before 1989.” Konferenz *Performing Arts in the Second Public Sphere*. Vortrag. Literaturwerkstatt Berlin, 9. Mai 2014.

Piotrowski, Piotr. „How to Write a History of Central-East European Art?” *Third Text*. Jahrgang 23, Nr. 1, Januar 2009. S. 5-14.

Piotrowski, Piotr. *In the Shadows of Yalta. Art and Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. London: Reaktion Books, 2009.

Piotrowski, Piotr. „Mapping the Legacy of the Political Change of 1956 in East European Art.” *Europe. The Fifties Legacy. Special Issue. Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*. Hg. Nancy Jachec/Reuben Fowkes. Jahrgang 20. Nr. 76. März 2006. S. 211-221.

Piotrowski, Piotr. „Towards a Horizontal History of Modern Art.” *Writing Central European Art History. PATTERNS\_Travelling Lecture Set 2008/2009. Reader*. S. 4.

Pithart, Petr. „'68 álmától '89 valóságáig.” *Dimenziók éve – 1968. 2008. május 22-23-án Budapesten rendezett nemzetközi konferencia előadásai*. Hg. Mária Schmidt. o.O.: XX. Század Intézet, 2008. S. 14-29.

Pomogáts, Béla. „Happening.” *Magyar Ifjúság*. 6. Mai 1967. o.S.

Popper, Karl R. „The Open Society and The Democratic State.” Indian Institute for Public Administration, Delhi. Vortrag. Manuskript. August 1963. Quelle: Hoover Archive, Sir Karl R. Popper Papers.

Pospiszyl, Tomáš. „Július Koller's Anti-Archive.” *Archiv Júliuse Kollera: Badatelna./Július Koller Archive: Studyroom*. S. 20-22.

Programmflyer des FMK vom April 1976. Quelle: Artpool Art Research Center.

Programmflyer des FMK vom Dezember 1974. Quelle: Artpool Art Research Center.

Programmflyer des FMK vom Dezember 1976. Quelle: Artpool Art Research Center.

Programmflyer des FMK vom Februar 1977. Quelle: Artpool Art Research Center.

Programmflyer des FMK vom Januar 1975. Quelle: Artpool Art Research Center.

Programmflyer des FMK vom Januar 1977. Quelle: Artpool Art Research Center.

Programmflyer des FMK vom Juni 1975. Quelle: Artpool Art Research Center.

Programmflyer des FMK vom Mai 1974. Quelle: Artpool Art Research Center.

Programmflyer des FMK vom Mai 1975. Quelle: Artpool Art Research Center.

Programmflyer des FMK vom März 1976. Quelle: Artpool Art Research Center.

Programmflyer des FMK vom März 1977. Quelle: Artpool Art Research Center.

Programmflyer des FMK vom November 1976. Quelle: Artpool Art Research Center.

Programmflyer des FMK vom Oktober 1974. Quelle: Artpool Art Research Center.

Programmflyer des FMK vom September 1974. Quelle: Artpool Art Research Center.

Rainer, János M. „Szimbolikus sír Párizsban.” *História*.  
<http://www.historia.hu/archivum/2004/0405rainer.htm>.

Rajk, László. „Breznyik szemé.” *Színház. Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love*. Jahrgang XXIV. Oktober-November 1991. S. 46-49.

Rapaport, Herman. „INTERMEDIA. A Consciousness-based Process. Hans Breder in conversation with Herman Rapaport.” *PAJ*. Nr. 99. 2011. S. 11-23.

Raunig, Gerald. *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert. republicart 4. Kunst und Öffentlichkeit. Eine Schrifreihe des eipcp*. Wien: Turia + Kant, 2005.

Rebentisch, Juliane. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.

Reinelt, Janelle. „Rethinking the Public Sphere for a Global Age.” *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*. Jahrgang 16. Nr. 2. 2011. S. 16-27.

Reisch, Alfred A. *Hot Books in the Cold War. The CIA-Funded Secret Western Book Distribution Program Behind the Iron Curtain*. Budapest/New York: Central European University Press, 2013.

Rhomberg, Kathrin/Roman Ondák (Hg.) *Julius Koller: Univerzálné Futurologické Operácie*. Köln: König, 2003.

Richter, Angelika. „Performing Women Artists and their Networks in the East German Second Public Sphere. Social and artistic practices.” Manuskript für den Sammelband *Performing Arts in the Second Public Sphere. Reflections on Event-Based Art in East, Central and Southeast Europe in Late Socialism*. Hg. Katalin Cseh-Varga/Adam Czirák. In Vorbereitung.

Ries, Marc. „Raum.Bild.Bildraum.” *Medialisierung/Arbeit/Spatialisierung/(Re)Politisierung. Ein Projekt der StudentInnen der Klasse Post-Konzeptuelle Kunst und der Klasse für Performative Kunst & Bildhauerei*. Hg. Marina Grzanic/Monica Bonvicini. Wien: Akademie der Bildenden Künste Wien, 2005. S. 72-87.

Ronduda, Łukasz. „Art, Love, Politics, Science. The Life and Art of Zofia Kulik and Przemysław Kwiek 1970-87.” *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*. Hg. Ronduda, Łukasz/Georg Schöllhammer. Zürich: JRP Ringier, 2014. S. 10-16.

Roßnagl, Michael/Angelika Nollert. „Vorwort/foreword.” *performative installation. Die Ausstellungsreihe ist eine Initiative des Siemens Arts Program in der Kooperation mit der Galerie im Taxispalais, Innsbruck, dem Museum Ludwig, Köln, dem Museum für Gegenwartskunst Siegen, der Secession, Wien und der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig*. Hg. Angelika Nollert. Köln: Snoeck, 2003. S. 4-7.

Rusinová, Zora. „Solidarity Born of Despair: Action Art in Slovakia during the Totalitarian Regime, 1970-1989.” *Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts*. Jahrgang 14. Nr.1. Januar 2014. S. 100-118.

Russo, Angelina/Watkins, Jerry. „Digital Cultural Communication: Audience and Remediation.” *Theorizing Digital Cultural Heritage. A Critical Discourse*. Hg. Fiona Cameron/Sarah Kenderdine. Cambridge/London: The MIT Press, 2010. S. 149-164.

Ruudi, Ingrid. „Visions of Anarchic Space in 1980s Estonian Architecture and Performance art.” *ALFA*. Nr. 2. 201. S. 48-55.

Sasse, Sylvia. „Bachtin vor Gericht, oder wie kann man die Kunst mit Bachtin verteidigen?” Kolloquium der Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropastudien. Vortrag. München, 8. Juli 2015.

Sasse, Sylvia. „KGB, or, the Art of Performance: Action Art or Action Against Art?” *ARTMargins Online*. 30. Dezember 1999. <http://www.artmargins.com/index.php/archive/449-kgb-or-the-art-of-performance-action-art-or-actions-against-art>.

Sassen, Saskia. „Public Interventions. The Shifting Meaning of the Urban Condition.” *Hybrid Space. Howe wireless media mobilize public space. Open. Cahier on art and the public domain*. Jahrgang 5. Nr. 11. 2006. S. 18-26.

Sasvári, Edit. „A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere.” *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolna műterme 1970-1973*. Hg. Júlia Klaniczay/Edit Sasvári. Budapest: Artpool-Balassi, 2003. S. 9-38.

Sasvári, Edit. „Miért éppen Pór? A kádári „üzenési” mechanizmus természetéhez.” *Országos Széchényi Könyvtár. 1956-os Intézet és Oral History Archívum. Évkönyv VIII*. Budapest: 1956-os Intézet, 2000. S. 124-129. <http://www.rev.hu/portal/page/portal/rev/kiadvanyok/szovegek/evk2000/sasvari>.

Schechner, Richard. „Egy színház, ahol nem próbálnak. Látogatóban a Squatnál.” *Színház. Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love*. Jahrgang XXIV. Oktober-November 1991. S. 78-79.

Schechner, Richard. „Happenings.” *Happenings and other acts*. Hg. Mariellen R. Sandford. London/New York: Routledge, 1995. S. 216-218.

Schimmel, Paul. „LEAP INTO THE VOID: PERFORMANCE AND THE OBJECT.” *OUT OF ACTIONS: between performance and the object, 1949-1979*. Hg. Paul Schimmel. London: Thames and Hudson, 1998. S. 17-119.

Schmidt, Mária. „„A világot akarjuk! Most rögtön!” – Jim Morrison, Doors –.” *Dimenziók éve – 1968. 2008. május 22-23-án Budapesten rendezett nemzetközi konferencia előadásai*. Hg. Mária Schmidt. o.O.: XX. Század Intézet, 2008. S. 147-152.

Schraenen, Guy. „Empfänger unbekannt.” *Mail Art. Osteuropa im internationalen Netzwerk/Eastern Europe in international Network*. Staatliches Museum Schwerin, 21. Juni – 15. September 1996./Kunsthalle Budapest, 1998. Schwerin, 1996. S. 13-19.

Schuller, Gabriella. „Bódy Gábor: Hamlet, 1981. A drámaontológia színházi határa a nyolcvanas évek Magyarországn. Esettanulmány.” *A színháztudomány az akadémiai diszciplínák rendjében. Bécsy Tamás életművéről*. Hg. Magdolna Jákfalvi/Árpád Kékesi Kun. Paris/Torino/Budapest: L'Harmattan, 2009. S. 83-96.

Schuller, Gabriella. „Kreativitási gyakorlatok.” *Színészképzés Neoavantgárd Hagyomány*. Hg. Magdolna Jákfalvi. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, o.J. S. 37-48.

Schuller, Gabriella. „Szabadság tér 69-85. Kassák Ház Stúdió, Lakásszínház, Squat: autonóm terek.” *alternatív színháztörténetek. alternatívok és alternatívák*. Hg. Zoltán Imre. Budapest: Ballasi, 2008. S. 222-241.

Sebők, Zoltán. „Erdély Miklós-anekdoták.” Präsentation an der Universität der Bildenden Künste in Budapest. 5. Juni 2008. <http://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=4&lang=EN>.

Sejdel, Jordine. „Hybrid space. Public Agency in the Network Society.” *Hybrid Space. How wireless media mobilize public space. Open. Cahier on art and the public domain.* Jahrgang 5. Nr. 11. 2006. S. 4-5.

Selyem, Zusza. „Terek, ahol emberek.” *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgard köréből. Aktuális Avantgárd 3.* Hg. Pál Deréky/András Müllner. Budapest: Ráció Kiadó, 2004.  
<http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/ch12.html>.

Serino, Marco. „Why Space Matters: a Sociological Study on Organization, Architecture and Programmes in Theatres.” *7<sup>th</sup> Conference of the European Research Network Sociology of the Arts.* Wien, 6-8. September 2012.

Sikiaridi, Elizabeth/Frans Vogelaar. „Soft Urbanism. Neighbours Network City (NNC) in the Ruhr Region.” *Hybrid Space. How wireless media mobilize public space. Open. Cahier on art and the public domain.* Jahrgang 5. Nr. 11. 2006. S. 82-95.

Sinkovits, Péter. „Chronology”. *IPARTERV 68–70. Kiállítás az IPARTERV dísztermében. Budapest V. Deák Ferenc u. 10. 1980 január 30–február 14.* Hg. László Beke/Lóránd Hegyi/Péter Sinkovits. Wurde in der eigenen Druckerei des IPARTERV produziert, mit 500 Exemplaren. S. 6-11.

Sinkovits, Péter. „Fénnel rajzolt szobrok. Jovánovics György kiállítása Székesfehérvárott.” *Művészet.* Nr.8. 1985. S. 37-40.

Sinkovits, Péter. „Progresszív hatások. Iparterv Berlinben”. *Új Művészet.* Nr. 6. 2003. S. 4-6.

Sinkovits, Péter. „The Development and Afterlife of the Iparterv-Group”. *Groupe Iparterv – Le Progrés De L’illusion. La troisième génération de l’avant-garde hongroise/The third generation of the Hungarian avant-garde/A magyar avant-garde harmadik nemzedéke. 1968–1969.* Paris: Institut hongrois de Paris, 2010. S. 16-18.

Skilling, H. Gordon. „Parallel Polis, or An Independent Society in Central and Eastern Europe: An Inquiry.” *Social Research.* Jahrgang 55. Nr. 1-2. Frühling/Sommer 1988. S. 211-246.

Solomon, Alisa. „Caught in the Act.” *Squat Theatre.* Hg. Eva Buchmuller/Anna Koós. New York: Artists Space, 1996. S. ii-vii.

„Sozialistischer Antibürokratismus. Ein Gespräch mit dem ungarischen Soziologen András Hegedüs. Sven Papcke.” 1980. Manuskript. Quelle: Open Society Archives Budapest.

Spieker, Sven/Petrešin-Bachalez, Nataša. „Creating Context: Zdenka Badovinac on Eastern Europe’s Missing Histories (Interview).” *ARTMargins Online.* 30. August 2009.  
<http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/497-creating-context-zdenka-badovinac-on-eastern-europes-missing-histories-interview>.

Stadler, Eva Maria. „body display.” *performative installation. Die Ausstellungsreihe ist eine Initiative des Siemens Arts Program in der Kooperation mit der Galerie im Taxispalais, Innsbruck, dem Museum Ludwig, Köln, dem Museum für Gegenwartskunst Siegen, der Secession, Wien und der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig.* Hg. Angelika Nollert. Köln: Snoeck, 2003. S. 145-177.

Stark, Tamás. „A szocializmus „aranykora”: A hatvanas-hetvenes évek.” *Dimenziók éve – 1968. 2008. május 22-23-án Budapesten rendezett nemzetközi konferencia előadásai.* Hg. Mária Schmidt. o.O.: XX. Század Intézet, 2008. S. 210-214.

Stankovic, Nevenka. „The Case of Exploited Modernism. How Yugoslav Communists used the Idea of Modern Art to Promote Political Agendas.” *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture.* Jahrgang 20. Nr. 2. März 2006. S. 151-159.

Stegman, Petra (Hg.). *Fluxus East. Fluxusnetzwerke in Mitteleuropa/Fluxus Networks in Central Eastern Europe*. Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007.

Stegmann, Petra. „Fluxus East/Fluxus East.” *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa/Fluxus Networks in Central Eastern Europe*. Hg. Petra Stegmann. Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007. S. 5-52.

Stegmann, Petra (Hg.). „*The Lunatics are on the loose...*” *European Fluxus Festival 1962-1977*. Potsdam: o.V., o.J. o.S.

Stiles, Kristine. „Foreword.” *ARTPOOL. The Experimental Art Archive of East-Central Europe*. Hg. György Galántai/Júlia Klaniczay. Budapest: Artpool, 2013. S. 8-10.

Stiles, Kristine. „INSIDE/OUTSIDE: “Balancing Between A Dusthole And Eternity”.” *Body and the East*. S. 19-30.

Stiles, Kristine. „Performance Art” o. T. o. O.: o.V., o.J. S. 679-694.

Stiles, Kristine. „Uncorrupted Joy: International Art Actions.” *OUT OF ACTIONS: between performance and the object, 1949-1979*. Hg. Paul Schimmel. London: Thames and Hudson, 1998. S. 227-329.

Sugár, János. „Electronic Billboard. Headquarters of Newspaper [sic!] Publishing Company. 3 Blaha Lujza Square, Budapest. Everyday at 5:15 p.m. November 3-30, 1993.” *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. 1993. november 1 – 30. Hely-specifikus művek és installációk. / Polyphony. Social Commentary in Contemporary Hungarian Art. November 1 – 30, 1993. Site-specific works and installations*. Hg. Suzanne Mészöly/ Barnabás Bencsik. Budapest, 1993. S. 226.

Šuvaković, Miško. „Eine handfeste Geschichte aus dem Kalten Krieg – Internationale Referenzen der Konzeptkunst im sozialistischen Jugoslawien.” o. T. o. O.: o.J. S. 375-384.

Šuvaković, Miško. „Remembering the Art of Communism. Analysis of Contradictions: Approaches and Transgressions.” *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*. Jahrgang 23. Nr. 1. Januar 2009. S. 15-24.

Šuvaković, Miško. „Tactical Networking. The Yugoslav Performing and Visual Arts between the East and West.” Manuskript für den Sammelband *Performing Arts in the Second Public Sphere. Reflections on Event-Based Art in East, Central and Southeast Europe in Late Socialism*. Hg. Katalin Cseh-Varga/Adam Czirak. In Vorbereitung.

Szabados, József. „Másként gondolkodók egy másként gondolkodóról. Három vélemény Konrád György angolul megjelent ‚ANTIPOLITIKA’ című könyvéről.” *The Wave Lengths of Tomorrow*. Nr.H-195. 23. September 1984. *Radio Free Europe. Broadcasting Department*. Quelle: Open Society Archives Budapest.

Szántó, András. „From Silence to POLYPHONY.” *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. 1993. november 1 – 30. Hely-specifikus művek és installációk. / Polyphony. Social Commentary in Contemporary Hungarian Art. November 1 – 30, 1993. Site-specific works and installations*. Hg. Suzanne Mészöly/ Barnabás Bencsik. Budapest, 1993. S. 31-38.

Szeemann, Harald. „Zur Ausstellung.” *When Attitudes Become Form*, 22. März – 23. April 1969. [http://www.kunsthalle-bern.ch/deu/when\\_attitudes\\_become\\_form](http://www.kunsthalle-bern.ch/deu/when_attitudes_become_form).

szeg. „A forradalom hangja.” *Beszélő*. Nr. 8. 8. Oktober 1983. S. 57.

Székely, András. „Lépcsőházi gondolatok.” *Új Tükör*. Jahrgang 30. Nr. 30. 24. Juli 1983. S. 5.

Szentjóby, Tamás. „On the Happening. (excerpts)” *Az ebéd (In memoriam Batu Kán)/The Lunch (In memoriam Batu Khan*. Hg. Zsuzsa László/Tamás St.Turba. Budapest: tranzit.hu, 2011. S. 45-49

Gáspár Miklós Tamás zitiert nach Szeman, Imre. „The Left and Marxism In Eastern Europe: An Interview with Gáspár Miklós Tamás.” *Mediations*. Jahrgang 24. Nr. 2. Frühling 2009. S. 12-35.

Szilágyi, Àkos. „Két szék között, a pad alatt. Vázlat a hetvenes évek konzervativizmusáról.” *A hetvenes évek kultúrája. Tanácskozás a Fıatal Mővészek Klubjában 1980. április 10-12. Dokumentumválogatás*. Reihe: *Irányított irodalom*. Hg. András Veres. Budapest: Ballasi, 2002. S. 13-31.

„Szirtes János, Vető János és Galántai Györhy beszélgetése az FMK-ban.” *Artpool Letter*. Nr. 3. März 1983. <http://www.artpool.hu/AI/al03/Szirtes.html>.

Szoboszlai, János. „Megjegyzések a mai magyar művészetről.” *C3*. <http://www.c3.hu/~eufuzetek/konyvespolc/8-v-szoboszlai.html>.

Szoboszlai, János. „Selbstporträt einer Generation. Orientierungspunkte zur ungarischen bildenden Kunst der neunziger Jahre”. *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Hg. Hans Knoll. Dresden: Fine Arts, 1999. S. 290-332.

Szombathy, Bálint. „Akcıómővészet a volt Jugoszláviában és utódállamaiban 1969 és 1999 között.” *Balkon*. Nr. 9. 1999. S. 7-11.

Szőke, Annamária. „(Tüntető)Táblaerdő. Pauer Gyula művének részleges rekonstrukciós kísérlete.” *Aktuális Levél*. Nr. 8. Februar 1984. S. 45.

Szőnyei, Tamás. „„Amire allergiás volt a belügy’ (Sasvári Edit művészettörténész.)” *Magyar Narancs*. Nr. 10. 2003. [http://magyarnarancs.hu/film2/amire\\_allergias\\_volt\\_a\\_belugy\\_sasvari\\_edit\\_muveszettortenesz-55693](http://magyarnarancs.hu/film2/amire_allergias_volt_a_belugy_sasvari_edit_muveszettortenesz-55693).

Szőnyei, Tamás. „Kibillenteni. Najmányi László Halász Péterről.” *Magyar Narancs*. Jahrgang XVII. Nr. 51-52. S. 71-73.

Szymanski, Berenika. *Theatraler Protest und der Weg Polens zu 1989. Zum Aushandeln von Öffentlichkeit im Jahr der Solidarność*. Bielefeld: transcript, 2012.

Tábor, Ádám. *A váratlan kultúra. Esszék a magyar neoavantgárd irodalomról és művészetről*. Budapest: Balassi, 1997.

„Theater der Nationen in Hamburg: Mehr als ein Festival – ein Fest. Any Warhols letzte Liebe.” *Die Zeit*. Nr. 21. 25. Mai 1979. o.S.

„The Lunch (In Memoriam Batu Khan). The Recollection of Gábor Altorjay.” *Az ebéd (In memoriam Batu Kán)/The Lunch (In memoriam Batu Khan*. Hg. Zsuzsa László/Tamás St.Turba. Budapest: tranzit.hu, 2011. S. 42-44.

„The Programm.” *re.act.feminism – a performing archive*. [http://www.reactfeminism.org/prog\\_overview.php](http://www.reactfeminism.org/prog_overview.php).

Togay, Can. „Naplórészlet.” *Színház. Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love*. Jahrgang XXIV. Oktober-November 1991. S. 32-34.

„Történelmi kompromisszum Kelet-Európában. E. Stackl és M. Siegert interjúja. (Osteuropas „historischer Kompromiss”. *Profil*. 30. September 1980) Hegedűs, András. *Lehetséges-e történelmi*

*kompromisszum Kelet-Európában? Tanulmányok, interjúk. Alternatív könyvek. Band 1. Budapest, 1981.*

„Történekek és dokumentumok/Inconnu group 1983.” *Beszélő*. Nr. 9. 1984 Február. S. 115-116.

„Törvénytelen muskátli. Képek a hatvanas évekből.” *Budapest Főváros Levéltára*.  
[http://bparchiv.hu/id-501-torvenytelen\\_muskatli\\_kepek\\_hatvanas.html](http://bparchiv.hu/id-501-torvenytelen_muskatli_kepek_hatvanas.html).

Tumbas, Jasmina. „'International Hungary!' György Galántai's Networking Strategies.” *ARTmargins*. 1:2-3. 2013. S. 87-115.

Turai, Hedvig. „Past Unmastered. Hot and Cold Memory in Hungary.” *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*. Jahrgang 23. Nr. 1. Januar 2009. S. 97-106.

Turner, Fred. *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

Tyszka, Juliusz. „The Orange Alternative: Street Happenings as Social Performance in Poland under Martial Law.” *New Theatre Quarterly*. Jahrgang 14. Nr. 56. November 1998. S. 311-323.

Ulfsdotter, Boel. „On screen, after the wall.” *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*. Hg. Bojana Pejić/David Elliot. Stockholm: Moderna Museet, 1999. S. 144-147.

Unger, Gabriella. „Ellenkultúra és állambiztonság.” *Trezor* 3. S. 165-188. Quelle: Online Datenbank des *Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára*. Ausdruck vom Artpool Art Research Center.

Unterkofler, Dietmar. „Connection to the World – Internationalism in Postwar Avant-garde Art from Yugoslavia.” Manuskript für den Sammelband *Performing Arts in the Second Public Sphere. Reflections on Event-Based Art in East, Central and Southeast Europe in Late Socialism*. Hg. Katalin Cseh-Varga/Adam Czirák. In Vorbereitung.

Unterkofler, Dietmar. „Randphänomene: Die Bosch + Bosch-Gruppe als Brücke zwischen der jugoslawischen und der ungarischen Neoavantgarde.” *o. T. o.O.: o.J.* S. 385-395.

*Valaminek lenni unalom. Altorjay Gáborral beszélget Szőke Annamária*. Podiumsgespräch und Screening. 13. Februar 2015. Budapest, Kecské utcai Múteremház. DVD. Quelle: Artpool Art Research Center.

Várnagy, Tibor. „Remarks on the Evaluation of POLYPHONY.” *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. 1993. november 1 – 30. Hely-specifikus művek és installációk. / Polyphony. Social Commentary in Contemporary Hungarian Art. November 1 – 30, 1993. Site-specific works and installations*. Hg. Suzanne Mészöly/ Barnabás Bencsik. Budapest, 1993. S. 87-90.

Várnai, Gyula. „Agitator. Acoustic installation. At the corner of Rottenbiller and Damjanich Streets, Budapest. 12-2:30 p.m. November 19, 1993.” *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. 1993. november 1 – 30. Hely-specifikus művek és installációk. / Polyphony. Social Commentary in Contemporary Hungarian Art. November 1 – 30, 1993. Site-specific works and installations*. Hg. Suzanne Mészöly/ Barnabás Bencsik. Budapest, 1993. S. 272.

Vázsonyi, Dániel. „Neomarxista ellenzékiek társadalomfilozófiai nézetei a „hosszú hatvanas években” (1963-1974)” *Történelem*. o. Jg. o.Nr. o. J. S. 32-56.

Veres, András (Hg.) *A hetvenes évek kultúrája. Tanácskozás a Fiatal Művészek Klubjában 1980. április 10-12. Dokumentumválogatás*. Reihe: *Irányított irodalom*. Budapest: Balassi, 2002.

- Veres, András. „Vita a hetvenes évek kultúrájáról.” *A hetvenes évek kultúrája. Tanácskozás a Fiatal Művészek Klubjában 1980. április 10-12. Dokumentumválogatás.* Reihe: *Irányított irodalom.* Hg. András Veres. Budapest: Ballasi, 2002. S. 7-9.
- Veress, Anna. „Halász Péter és a dramaturgia.” *Színészképzés. Neoavantgárd Hagyomány.* Hg. Magdolna Jákfalvi. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, o.J. S. 24-30.
- Veress, Miklós. „o.T.” *A hetvenes évek kultúrája. Tanácskozás a Fiatal Művészek Klubjában 1980. április 10-12. Dokumentumválogatás.* Reihe: *Irányított irodalom.* Hg. András Veres. Budapest: Ballasi, 2002. S. 45-48.
- Vitányi, Iván. *A szabadidő felhasználásának rétegek szerinti vizsgálata, különös tekintettel a művelődésre és a szórakozásra. Következtetések levonása a közművelődés számára.* MRT Tömegkommunikációs Központ, 1974. Quelle: Open Society Archives Budapest.
- von Becker, Peter. „Wie kommt Kafka nach Amerika, wie Andy Warhol zu Ulrike Meinhof? Eine Einführung in die nachstehenden Texte.” *Theater Heute.* Mai 1979. S. 25-32.
- Warner, Michael. „Publics and Counterpublics (abbreviated version).” *Quarterly Journal of Speech.* Jahrgang 88. Nr. 4. November 2002. S. 413-425.
- Weibgen, Lara. „Performance as ‘Ethical Memento’. Art and Self-Sacrifice in Communist Czechoslovakia.” *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture.* Jahrgang 23. Nr. 1. Januar 2009. S. 55-64
- Wessely, Anna. „o.T.” *A hetvenes évek kultúrája. Tanácskozás a Fiatal Művészek Klubjában 1980. április 10-12. Dokumentumválogatás.* Reihe: *Irányított irodalom.* Hg. András Veres. Budapest: Ballasi, 2002. S. 192-196.
- Wiegink, Pia. „Performane and Politics in the Public Sphere.” *Journal of Transnational American Studies.* Jahrgang 3. Nr. 2. 2011. S. 1-40.
- Winn, Marie. „The Czech’s defiant playwright.” *o.T. o.J. o.S.* Quelle: Hoover Archive.
- Wolle, Stefan. *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989.* Bonn: Bundeszentrale, 1999.
- Zabel, Igor. *Contemporary Art Theory.* Hg. Igor Španjol. Zürich/Dijon: JRP | Ringier/Les presses du réel, 2012.
- Zaslavskaya, Olga. „From Dispersed to Distributed Archives: The Past and the Present of Samizdat Material.” *Poetics Today.* Jahrgang 29. Nr. 4. Winter 2008. S. 669-712.
- Žižek, Slavoj. „1968-ban a struktúrák kimentek az utcára – Vajon megint megteszik-e?” *1968: Kelet-Európa és a világ. Kelet-Európai tanulmányok III.* Hg. Eszter Bartha/Tamás Krausz. Paris/Via Bava: L’Harmattan – ELTE BTK Kelet-Európa Története Tanszék, 2009. S. 110-137.
- Zsille, Zoltán/Tamas Földvari. „Konsum frißt Arbeiter. Soziologie der Budapester Autobusfabrik Ikarus.” *Neues Forum.* November/Dezember 1979. S. 16-21.
- Zwickl, András. „Incidental Consonance?” *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. 1993. november 1 – 30. Hely-specifikus művek és installációk. / Polyphony. Social Commentary in Contemporary Hungarian Art. November 1 – 30, 1993. Site-specific works and installations.* Hg. Suzanne Mészöly/ Barnabás Bencsik. Budapest, 1993. S. 79-82.
- „1973. augusztus 12-18. – Kassák Színház előadásai.” *Balatonboglári Kápolnaműterem.*  
[http://www.artpool.hu/boglar/1973/730812\\_kingkong.html](http://www.artpool.hu/boglar/1973/730812_kingkong.html).

