

rer Traditionen, sondern aufgrund der Radikalität ihrer Projekte. Durch die Abgeschlossenheit sollte die Zukunft – und nicht die Vergangenheit – in der Gegenwart anwesend sein.

Somit beschreitet das postkommunistische Subjekt zwar den Weg, wie er von den Cultural Studies beschrieben wird, aber es beschreitet ihn in die entgegengesetzte Richtung: nicht aus der Vergangenheit in die Zukunft, sondern aus der Zukunft in die Vergangenheit; vom Ende der Geschichte, von der Existenz in einer posthistorischen, postapokalyptischen Zeit zurück in die historische Zeit. Das postkommunistische Leben verläuft rückwärts, es folgt einer Bewegung gegen den Fluss der Zeit. Das ist sicherlich kein völlig einzigartiges historisches Phänomen. Wir kennen viele moderne apokalyptische, prophetische, religiöse Gemeinschaften, die der Notwendigkeit unterworfen waren, in die historische Zeit zurückzukehren. Das gleiche kann von einigen künstlerischen Avantgarde-Bewegungen und auch von einigen politisch motivierten Gemeinschaften aus den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts gesagt werden. Der Hauptunterschied zu diesen Bewegungen und Gemeinschaften liegt in der Größe eines Landes wie Russland, das nun seinen Weg zurück finden muss – aus der Zukunft in die Vergangenheit. Doch einem so riesigen Land steht nicht die Option des Selbstmords offen. Es muss seinen Weg zurückgehen, welche Gefühle auch immer dabei in ihm ausgelöst werden.

Vielleicht ist deshalb die postkommunistische Situation so interessant: Sie zeigt uns einen zweifachen Weg in die Moderne – durch die Erweiterung der Kommunikation, aber auch durch die Diskommunikation, durch die Schließung. Dies legt nahe, dass es generell unterschiedliche Wege der Modernisierung gibt und sich somit auch die Möglichkeit eines Vergleichs bietet.

Peter Weibel

Der Kalte Krieg und die Kunst (2007)

f. 49-55

1934 erschienen in Bukarest zwei Bücher mit den bezeichnenden Titeln *Nu (Nein)* von Eugène Ionesco und *Auf den Gipfeln der Verzweiflung* von Émile Michel Cioran. Diese beiden Bücher einer radikalen Verneinung und eines tiefen Pessimismus, die in der Tradition des europäischen Nihilismus stehen, haben vieles vorweggenommen, was später in Westeuropa die kulturelle Szene vom Existentialismus bis zum Absurden Theater dominierte. Sie sind, neben vielen anderen Namen, ein signifikanter Beleg dafür, wie tief die europäische Avantgarde vom Wirken osteuropäischer Künstler beeinflusst ist. Allein aus Rumänien stammen noch Marcel Iancu, Tristan Tzara, Daniel Spoerri, Elias Canetti, André Cadere. Iancu war mit Tzara nicht nur einer der Begründer des Dadaismus im legendären ›Cabaret Voltaire‹ in Zürich, sondern gehörte auch zu jenen Architekten, die mit einer Vielzahl von Werken das Bukarest der zwanziger und dreißiger Jahre zu einer europäischen Metropole der modernen Architektur machten. Das Buch *Romanian Modernism. The Architecture of Bucharest, 1920-1940*¹ macht deutlich, dass Städte wie Wien oder München mit der Qualität der modernen Architektur in Bukarest nicht konkurrieren können.

Der Kalte Krieg, der seit dem Zweiten Weltkrieg bis 1989 die Beziehungen zwischen Ost und West beherrschte, hatte in der Tat eine Mauer errichtet, die auch die Kunstbetrachtung verblendete und blind machte. Ein Eiserner Vorhang zerschnitt Europa, auch in der Kunst, geprägt von Opportunismus, Karrierismus und Willfährigkeit. Im Grunde sind alle Bücher, die bis heute über die Kunst des 20. Jahrhunderts erschienen sind, Makulatur, weil sie entweder bedeutende Leistungen der osteuropäischen Kunst im Lichte westlicher Tendenzen usurpieren oder einen Großteil der Leistungen überhaupt ignorieren. Die europäische Kunst des 20. Jahrhunderts wurde bis jetzt aus einer westlichen Perspektive,

¹ Machedon, Luminița, Scoffham, Ernie (Hg.), *Romanian Modernism. The Architecture of Bucharest, 1920-1940*, Cambridge 1999.

d. h. aus der westlichen Perspektive des Kalten Krieges geschrieben.

Die Migration der Ideen von Ost- nach Westeuropa war und ist eine stetige. Sie hatte im 20. Jahrhundert schon mit dem russischen Konstruktivismus und der Abstraktion begonnen, u. a. mit Malevič, Kandinsky, Lissickij und Brancusi. Doch die sozialen und ästhetischen Utopien der osteuropäischen und russischen KünstlerInnen wurden im Westen nur partiell, nämlich nur formal aufgenommen, appropriiert und weiterentwickelt. Die heimischen und politischen Wurzeln wurden kupiert. So hat man aus den Errungenschaften der osteuropäischen Avantgarden ein internationales visuelles Vokabular entwickelt, das von Malerei über Skulptur und Design bis zu Architektur, Film, Fotografie und Typografie reicht, dabei aber die heimische Tradition, den Ursprung, nämlich Osteuropa, seine Geschichte, seine sozialen Bedingungen, seine Menschen verleugnet. Dabei ist es offensichtlich, dass Malevič das Thema der russischen Ikone in seine Werke aufnahm oder Brancusi die regionalen Elemente der eigenen Folklore bzw. Kultur in seinen Skulpturen verarbeitete. Diese Vorgehensweise scheint sich von der amerikanischen Kunst nicht weiter zu unterscheiden, wie sie z. B. in der Pop-Art zur Geltung kommt, welche Idole und Gebrauchsgegenstände der amerikanischen Massenmedien und Massenkultur – von Elvis Presley bis Campbell-Suppendosen – in ihren Bildern verarbeitete. Allerdings gelten die US-amerikanischen Elemente der Pop-Art nicht als folkloristisch, nicht als Teile des *American Way of Life*, sondern als Teil eines universellen, internationalen und ewig gültigen Idioms. Die Darstellung des Lebens der amerikanischen Konsumenten schien kunstwürdig und fortschrittlich – die Darstellung des Lebens der russischen Arbeiter blieb Folklore oder Propaganda und galt als konservativ. Dass auch die Darstellung von Coca-Cola Flaschen als Propaganda für den *American Way of Life* und den globalen Hegemonieanspruch des amerikanischen Getränkegiganten verstanden werden kann, blieb ausgeblendet.

Nun ist die Ära des Kalten Krieges vorbei, die Mauer existiert nicht mehr physisch, wohl aber im Geiste. Wir können daher einen neuen Blick auf die Entwicklung der osteuropäischen und russischen Kunst, vor allem der der Gegenwart, werfen. Dieser neue Blick zeigt, dass die bisherige westeuropäische Vorstellung, Osteuropa und Russland seien in ihrer kulturellen resp. künstle-

rischen Entwicklung den westlichen Entwicklungen hinterher, falsch ist. Der kunsthistorische Blick war bis dato geprägt vom Kalten Krieg und ignorierte fakten- und menschenverachtend die Leistungen der osteuropäischen und russischen Kunst des 20. Jahrhunderts, die dadurch doppelt litt: Sie wurde sowohl vom Osten wie vom Westen verbannt.

Der Unterschied zwischen der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts im Osten und der Neo-Avantgarde nach 1945 im Westen (von Westeuropa bis USA) kann als eine politische Kluft beschrieben werden. Futurismus, Konstruktivismus, Bauhaus, de Stijl entwickelten eine autonome visuelle Sprache, die von der Malerei zur Skulptur, vom Bildschirm zum Möbelstück, auf Tafelbilder und in der Architektur angewendet werden konnte. Ihre Ästhetik basierte auf Maschinen, die die Industrielle Revolution hervorgebracht hatte, und war somit eng verbunden mit den sozialen Erfahrungen und Transformationen, die von diesen Maschinen herbeiführt wurden.

Die Neo-Avantgarde des Westens folgte auf die Zerstörung der frühen Avantgarde durch die totalitären Systeme des Nationalsozialismus, des Faschismus und des Kommunismus. Da einige Mitglieder der Neo-Avantgarde zum Teil auch Mitglieder dieser totalitären Systeme gewesen waren, wurde die Leugnung der Schuld, die Entpolitisierung und Ahistorisierung der Erfahrung zu einem der ästhetischen Ziele. Darüber hinaus legte das gesamte Klima des Kalten Krieges nahe, die sozialen und politischen Ursprünge der Avantgarde-Kunst, die wie ein *Spion aus der Kälte kam* (John le Carré, 1965), zu verdrängen. Dies führte dazu, dass nur die formalen visuellen Aspekte der frühen Avantgarde, wie die Monochromie, die Abstraktion, die materielle Kultur, fortgesetzt wurden. Die Neo-Avantgarde war von ihren Quellen abgetrennt, die in der maschinen-basierten Industriellen Revolution und deren sozialen Konsequenzen lagen, und mehr den Massenmedien und der aufkommenden Konsumkultur verpflichtet. Daher kann der Modernismus auch als eine formalistische Revision der Moderne beschrieben werden.

Die modernistische Vorgehensweise der Neo-Avantgarde beraubte die frühe Avantgarde ihrer sozialen Wurzeln. Auf der Bühne, im Kino, in Büchern und im Galerieraum wurde die Leere gefeiert – ein Symptom für den Verlust der sozial-politischen Erfahrung. Im Westen konnte dies in der Hegemonie der Konsum-

kultur, der Kulturindustrie und der Massenmedien leicht geschehen, schließlich bildet die Löschung der historischen Erfahrung die Voraussetzung für den unbelasteten Genuss der Produkte der Konsumindustrie.

Die Kunst im Osten befand sich in einer anderen Situation: Auch hier war die frühe Avantgarde durch ein totalitäres System zerstört worden, aber das totalitäre System selbst wurde 1945 nicht unterbrochen, sondern fortgesetzt. Daher gab es keine Möglichkeit, die frühe Avantgarde weiterzuentwickeln. Denn dieselben Instanzen, die die Avantgarde abgeschafft hatten, haben nicht erlaubt, die avantgardistischen Ideen fortzusetzen oder neu aufzulegen. Offiziell konnte nur Kunst produziert werden, die mit dem politischen System konform ging: Sozialistischer Realismus. Dieser Kunst mangelte es offensichtlich am visuellen Vokabular der Avantgarde, daher denunzierte sie der Westen als konservativ, wenn nicht sogar als reaktionär. Aber der Westen übersah erstens, dass es dem Sozialistischen Realismus nicht an wertvoller historischer Erfahrung fehlte, und zweitens, dass die östliche Seite des Kalten Krieges in der gleichen Logik denunziatorisch vom Konformismus des erfahrungsleeren kapitalistischen Abstraktionismus im Westen sprechen konnte und dass auch hier die Kunst mit dem politischen System konform ging.

Die Logik des Kalten Krieges errichtete also eine kulturelle Mauer zwischen Ost und West, der die kulturellen Institutionen, Gemeinschaften und Strömungen sowohl des Ostens wie des Westens gehorchten. Die Westkünstler, mit wenigen Ausnahmen, verabscheuten mehr oder minder die Ostkünstler, in Unkenntnis der großen avantgardistischen Leistungen z. B. in der Medienkunst. Ein Teil der Ostkünstler sehnte sich nach dem Westen, der sie trotz ihrer Anpassungsfähigkeit nicht akzeptierte. Ein anderer Teil setzte die Arbeit der eigenen frühen Avantgarde konsequent fort, wurde im eigenen Land verbannt und totgeschwiegen und vom Westen nicht wahrgenommen. Ein dritter, im Osten anerkannter Teil verabscheute die konformistische und opportunistische Kunst des Westens, wie z. B. die Pop-Art, die sich dem Kapitalismus und der Konsumindustrie total unterwarf. Die Diskurse und Programme der Kunst waren in der Regel auf beiden Seiten Diskurse im Dienste der Propaganda des Kalten Krieges.

Die jungen Künstler der Gegenwartsavantgarde im Osten konnten beide Seiten der Mauer sehen. Sie sahen den real existie-

renden Sozialismus, aber auch die große Geschichte der frühen osteuropäischen Avantgarde. Sie wollten beides weder ausblenden noch leugnen, ihr Heimatland in seiner Gänze betrachten, wenn auch in kritischer Distanz. Da die westliche Konsum- und Kulturindustrie im Osten stark ideologisiert und politisiert wurde, konnten diese jungen Künstler keine Kunst liefern, die den westlichen Mustern entsprach. Sie konnten oder wollten weder mit dem einen noch mit dem anderen System konform gehen, weder mit dem politischen noch mit dem konsumistischen. Aber sie konnten auch beide Systeme, die auf der einen wie auf der anderen Seite der Mauer existierten, nicht leugnen. Sie befanden sich in einem Dilemma: Griffen sie auf die eigene frühe Avantgarde zurück, produzierten sie nichts, was die aktuellen politischen Realitäten ihrer Heimat reflektierte. Griffen sie auf Lösungen der westlichen Avantgarde zurück, bezogen sie sich auf eine Erfahrung und Ästhetik, die ebenfalls nicht im Geringsten ihre Lebenssituation widerspiegelte – dieses Vorgehen wäre also eskapistisch und illusionistisch. Daher bestand für sie die einzige Lösung darin, an die formalen Errungenschaften der eigenen vorangegangenen Avantgarde anzuknüpfen und sie gleichzeitig mit allen historischen Erfahrungen und der formalen Sprache des Sozialistischen Realismus sowie anderer traditioneller kultureller Quellen ihrer Länder zu verbinden. Damit hoben sie den Bann auf, mit dem ihr eigenes Land die Geschichte belegte – eine mutige Tat –, gleichzeitig erlagen sie nicht den Verlockungen des Westens – eine weitere mutige Tat. Sie schöpften ihre Kunst aus der historischen Erfahrung (z. B. Folklore als *found-object*) wie aus der Geschichte der frühen Avantgarde. So schufen sie einen dritten Weg, eine ›dritte Avantgarde‹ zwischen der frühen Avantgarde und der Neo-Avantgarde, die ich 1992 die ›Retroavantgarde² genannt habe: eine Ästhetik der Konsilienz, der Übereinstimmung von individuellem künstlerischem Wollen und objektiver sozialer Lage, das Zusammenkommen disparater Elemente, die eine historische Wahrheit aussprechen.

2 Den Begriff habe ich zum ersten Mal im Kontext künstlerischer Tendenzen der Sektion *Retroavantgarde* der Ausstellung »Identität: Differenz« (Neue Galerie Graz, 1992) verwendet, ohne zu wissen, dass der Begriff selbst erstmals 1983 von der Gruppe »Laibach« in ihrer Ausstellung »Ausstellung Laibach Kunst – Monumentalna retroavantgarda« (Galerija SKUC, Ljubljana, 1983) eingeführt und programmatisch bestimmt worden war.

Die Kunst des Ostens als Retroavantgarde erinnert nicht nur an den großen und zentralen Beitrag des Ostens zur westlichen Moderne, von Malevič zu Ionesco, sondern thematisiert auch die Erinnerung und macht daher als einzige Bewegung die historische soziale Erfahrung als Quelle der Modernität bewusst. Die Kunst des Ostens ist aber natürlich mehr als nur Retroavantgarde. Indem sie die soziale Erfahrung als Quelle der Moderne bewusst macht, adaptiert sie ihre künstlerischen Methoden, ihre Werkzeuge, ihr Vokabular an die fortschreitenden Transformationen der Gesellschaft. Sie vollzieht damit den Wechsel von der maschinen-basierten Industriellen Revolution zur postindustriellen Revolution, die auf Informations- und Kommunikationsmedien basiert. Gleichzeitig betrachtet die Kunst des Ostens die Postmoderne nicht als Antwort auf die postindustrielle Revolution; vielmehr gelingt es ihr im Gegensatz zum Westen durch ihre Insistenz auf Geschichte statt Erfahrungsleere, auf Utopie statt Vergessen, auf Handlungsfähigkeit statt Konsum, auf Realismus statt Eskapismus die Krise der Repräsentation, die durch die Fixierung der westlichen Kunst auf das Tafelbild entstand und zum autonomen Kunstobjekt im Weißen Würfel des Museums führte, durch eine extrem säkularisierte Kunst zu überwinden, die auch den Kunstbegriff der Moderne in Frage stellte.

Da die KünstlerInnen im Osten, die beide Seiten der Mauer überblickten, weder von dem einen noch von dem anderen System Zuspruch erhielten und daher weder dem westlichen Künstlermodell, das »seine Sache auf nichts stellte« (Max Stirner), noch dem östlichen Künstlermodell, das seine Sache auf das Volk stellte, folgen wollten, blieb ihnen nichts anderes übrig, als das Vokabular der Kunst und Kultur zu löschen bzw. sich nicht darauf zu beziehen. In dieser Säkularisierung der Kunst, die sich den historischen Systemen der Religion und des Adels ebenso verweigert wie den heutigen Systemen der Politik und des Kapitals, liegt in der Tat der große utopische Entwurf, den wir bereits jetzt in den künstlerischen Praktiken der aktuellen Avantgarde in Osteuropa und Russland erkennen können – die vielleicht einzige Hoffnung auf Kunst in Allianz mit Demokratie.

Heute haben wir daher die Möglichkeit, zu erkennen, dass die Kunst des Ostens genau das Gegenteil dessen darstellt, was der Westen bisher in ihr erblickte: Sie ist nicht zurückgeblieben und peripher, sondern steht im Zentrum als Zukunft der west-

lichen Kunst, wie dies bereits bei der frühen Avantgarde der Fall war.

Der hier vorliegende Band leistet einen neuen Blick und revidiert den alten. Nicht der kulturelle Primat des Westens über den Osten, das beklagenswerte Überbleibsel des Kalten Krieges steht im Vordergrund. Vielmehr soll diese Doktrin hinterfragt werden, die nahezu das gesamte 20. Jahrhundert beherrschte und der sich die westliche Kunst im Verdrängungswettbewerb nur zu gern fügte. Der Band zeigt eine Perspektive, die die Entwicklung der Kunst der nächsten Jahre entscheidend beeinflussen wird. Das vereinte Europa wäre gut beraten, dieses Angebot anzunehmen; wenn es denn seine Vereinigung ernst meinen wollte.