

**DAS IST der Text eines öffentlichen Vortrags, der am 28. Oktober 2021 im Museum Fridericianum in Kassel gehalten wurde.**

Der Text enthält daher keine genauen Quellenangaben. Die Forschung wird derzeit im Detail ausgearbeitet und eine Veröffentlichung ist geplant.

*Bitte zitieren Sie in der Zwischenzeit die Gedanken nicht, sondern geben Sie nur den Namen, den Ort und die Zeit der Vorlesung an.*

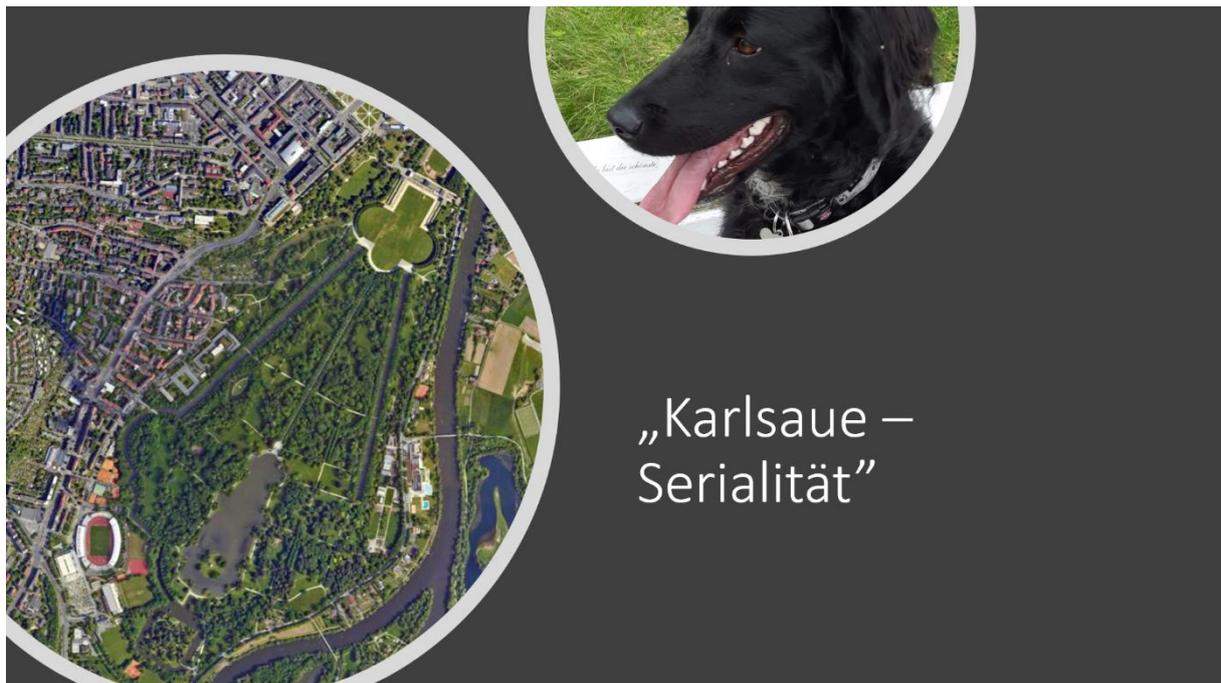
SLIDE1 - Einführung: das „Europa“ Plakat von L. Lakner und seine „Reinkarnationen“



**Was wäre, wenn ... documenta?**

Ich möchte meine Präsentation mit einer persönlichen/beruflichen Einführung beginnen, die meine Forschung nicht nur mit dem Archiv, sondern auch mit Kassel verbindet. Ich hatte das Glück, eine Wohnung in der Frankfurter Straße zu finden, ganz in der Nähe des Karlsaue-Parks. Ich war dazu motiviert, weil ich meine Hündin-Freundin mitgebracht hatte, die eine wunderbare Gesellschaft ist, und ich musste dreimal am Tag mit ihr spazieren gehen. Das bedeutet etwa 360 Spaziergänge. Das Spazierengehen mit dem Hund gab mir die Möglichkeit, über die Ergebnisse, Unklarheiten und neuen Fragen der Forschungsphase nachzudenken. Aber nach einer Weile wurde mir klar, dass diese Spaziergänge eine schöne Metapher für die Methode sein könnten, die ich anwenden wollte.

SLIDE2



Die geometrische Struktur des Barockparks ermöglicht regelmäßige Wege, aber es gibt auch viele ungeplante Wege, und man kann abseits der Wege gehen (obwohl dies nicht regelmäßig sein soll). Die vertraute, sich wiederholende Szenerie ermöglicht es einem, je nach Wetterlage und wechselndem Beobachtungsschwerpunkt, neue und manchmal recht überraschende Dinge zu entdecken, was ein wenig von den grundlegenden Zielen ablenken kann.

## SLIDE3



The slide features a dark grey background with a light grey curved line on the left side. The title 'Forschungsthemen' is positioned in the upper left. A bulleted list of three research topics is located on the right side of the slide.

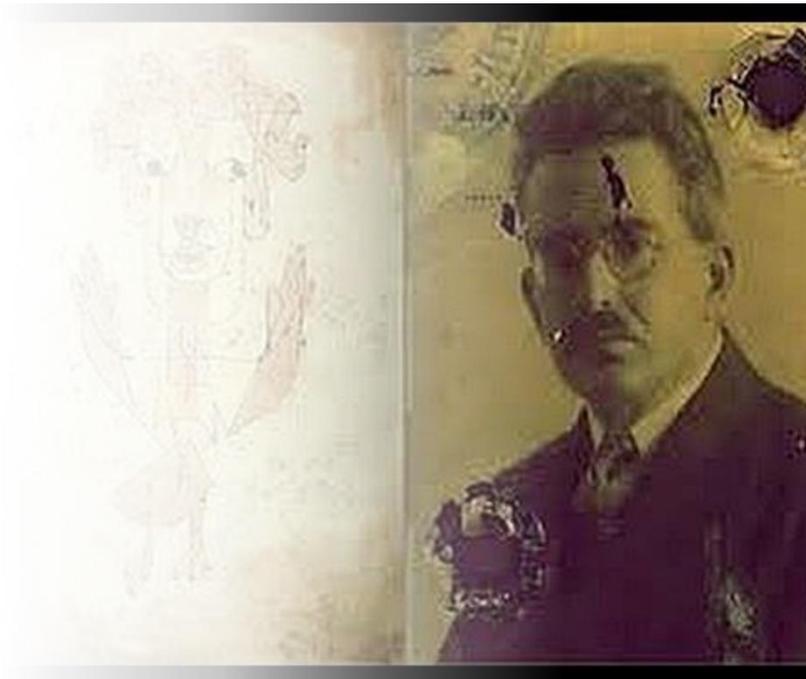
Forschungsthemen

- die West/Ost-Dichotomie und ihre Veränderungen nach dem Regimewechsel 1989
- die (Nicht-)Anerkennung ungarischer Künstler in der Geschichte der documenta
- die Sichtbarkeit dieser Themen im Archiv

Das Archiv hat eine bestimmte Struktur, die unsere Wege vorgibt. Mein Forschungsthema hatte eine breitere Perspektive: der West/Ost-Dichotomie und ihre Veränderungen nach dem Regimewechsel 1989. Eine gezieltere: die (Nicht-)Anerkennung ungarischer Künstler in der Geschichte der documenta sowie die Sichtbarkeit dieser Themen im Archiv. Beides erforderte eine Herangehensweise, bei der ich von Korrespondenzakten, Presseartikeln, Katalogen, kuratorischen Konzepten, d.h. Primärquellen ausging und mich durch Sekundärquellen, die Geschichtsschreibung des documenta archivs, archivarische Forschungsbände, Konferenzberichte und Ausstellungen arbeitete. Dies ermöglichte es mir, ein, wie ich es nenne, "serielles" Denken zu entwickeln, das ich von prominenten ungarischen Neo-Avant-Garde-Filmemachern und -Theoretikern der 1970er und 1980er Jahre gelernt habe. Neue Zusammenhänge, neue Verbindungen (obwohl sich der Film zeitlich linear entwickelt) bringen neue Assoziationen, neue Impulse, und plötzlich wird alles, was vorher war, in Bewegung gesetzt. "Alle Lichter gehen an", schreibt einer von ihnen, Gábor Bódy.

## Archivforschung

- Jacques Derridas "Archivtheorie"  
– Archiviologie als eine soziale Praxis
- *Archiviologie* von Catherine Russell (Walter Benjamin: "Ausgraben und Erinnern")
- „Grenzobjekttheorie“ von Susan Leigh Star and James R. Griesemer



Die Archivforschung verfügt über eine sehr reiche theoretische Literatur, und für mich ist die archivologische Richtung, die sich in Jacques Derridas "Archivtheorie" wiederfindet, immer noch dominant. Ebenso wie in einem anderen, sehr viel jüngeren Werk, das sich ganz diesem Thema widmet, der *Archiviologie* von Catherine Russell, die sich auf die Ideen des deutschen Wissenschaftlers Walter Benjamin stützt. Sie definiert es als "eine Technik zur Speicherung und zum Zugriff auf das kulturelle Gedächtnis". Nicht zu verwechseln mit dem Gedächtnis". Benjamin selbst verwendet nie Neologismen wie Archivologie, aber in einem Fragment seiner Schrift aus dem Jahr 1932, "Ausgraben und Erinnern", hat er sicherlich so etwas im Sinn. In diesem Fragment deutet Benjamin an, dass die Erinnerung selbst ein Medium sein kann. Er vergleicht das Gedächtnis mit einem archäologischen Prozess, bei dem die "reichste Belohnung" die Übereinstimmung zwischen Gegenwart und Vergangenheit ist. Eine gute archäologische Aufzeichnung", so argumentiert er, "gibt Aufschluss über die Schichten, die erst durchbrochen werden mussten". Er sagt auch, dass "das Material selbst", das "seine lang verschollenen Geheimnisse preisgibt", Bilder schafft, die "in den nüchternen Räumen unserer späteren Erkenntnisse, losgelöst von allen früheren Assoziationen, aufbewahrt werden".

In Derridas Interpretation ist es eine soziale Praxis, eine interdisziplinäre Wissenschaft des Archivs.

Ich hebe diese beiden hier zu Beginn des Vortrags hervor, weil die Archivwissenschaft in der Tat eine Methodologie des oben erwähnten seriellen Denkens ist, und Derridas Werk ist ähnlich seriell aufgebaut.

## Serialität im Archiv



- „(...) die Interpretation des Archivs (hier z.B. das Buch von Jerushalmi) seinen Gegenstand, nämlich ein gegebenes Erbe, nur dann erhellen, lesen, erklären und definieren kann, wenn es in dem Maße eingeschrieben, erforscht und bereichert wird, wie es notwendig ist, um seinen rechtmäßigen Platz darin einzunehmen. Es gibt kein Meta-Archiv". (J. Derrida)

Die Verkörperung der Serialität im documenta-Archiv ist die mit der Bibliotheksnummer "E" gekennzeichnete Sammlung. Sie umfasst für jede einzelne Ausstellung die kunsthistorische Sekundärliteratur, die Kunstkritik und als Teil der mit "E" gekennzeichneten allgemeinen Sammlung "documenta thematisch, betrifft keine einzelne Ausstellung: Kunsthistorische Sekundärliteratur, Kunstkritik. Die Primärquellen (mit der Bibliotheksnummer "A" pro Ausstellung gekennzeichnet) und die später zu besprechenden Mappen bilden somit die Grundlage für eine dem Schwerpunkt eines Forschungsprojekts entsprechende Erkundung. Auch sekundäre Quellen sind wichtig, da Retrospektiven, zum Beispiel in kuratorischen Konzepten, ein neues Licht auf frühere Ereignisse werfen. All dies wird durch eine sehr reichhaltige Bibliothek ergänzt, deren Hauptaufgabe darin besteht, Literatur zur Kunstgeschichte der an der documenta teilnehmenden Länder und zu bestimmten zeitgenössischen Kunstströmungen (um nur die wichtigsten zu nennen) zu sammeln, die mit den Werken der Aussteller und Mitwirkenden in Verbindung stehen.

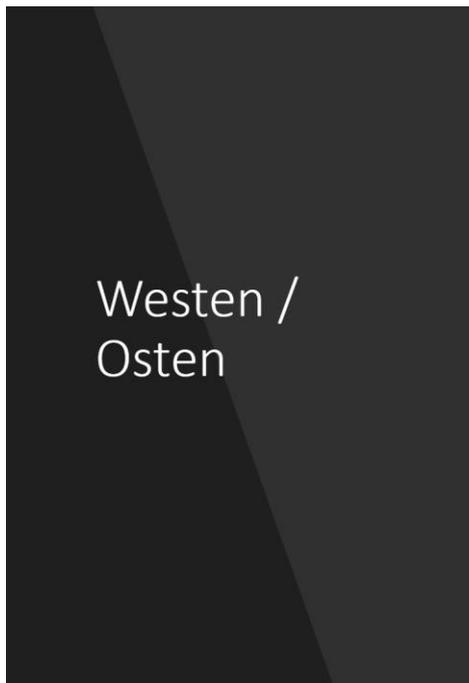
Jede Einheit des Erinnerungswissens ist, wie Archivmaterial im Film, dreidimensional: „sie hat einen Inhalt, einen Kontext und eine Verwendungsweise“. Warum ist das wichtig?

Es kann unsere Haltung und unsere Denkweise verändern, wenn wir Derridas Behauptung akzeptieren, dass es kein Meta-Archiv gibt.

"Das besondere Ergebnis dieser performativen Wiederholung [z.B. im Rahmen von] der unaufhaltsamen Verwirklichung der Inszenierung, beweist notwendigerweise, dass die Interpretation des Archivs (hier z.B. das Buch von Josef Hayim Yerushalmi *Freuds Moses - Endliches und unendliches Judentum*) seinen Gegenstand, nämlich ein gegebenes Erbe, nur dann erhellen, lesen, erklären und definieren kann, wenn es in dem Maße eingeschrieben, erforscht und bereichert wird, wie es notwendig ist, um seinen rechtmäßigen Platz darin einzunehmen. Es gibt kein Meta-Archiv". (Derrida 66-67.)

Ich behaupte, dass eine von mir durchgeführte Untersuchung unter zwei Bedingungen rechtmäßig werden kann. Erstens, wenn es in das documenta archiv aufgenommen wird: Diese Bedingung kann in der Tat mit diesem Performativen, mit diesem Vortrag, den ich gebe, erfüllt werden, wenn es "es ausreichend bereichert, um seinen rechtmäßigen Platz darin einzunehmen". Die zweite Bedingung ist viel komplizierter, denn ich behaupte, dass eine wirkliche Wissensproduktion nur stattfinden kann, wenn kein Archiv an sich als kanonisch angesehen wird. Weil es immer "Alter-Archive" gibt, die – wenn meine Überlegungen richtig sind - die dort vorgefundenen - natürlich unvollständigen - Geschichten ergänzen und, wie in unserem Fall, modifizieren.

#### SLIDE6



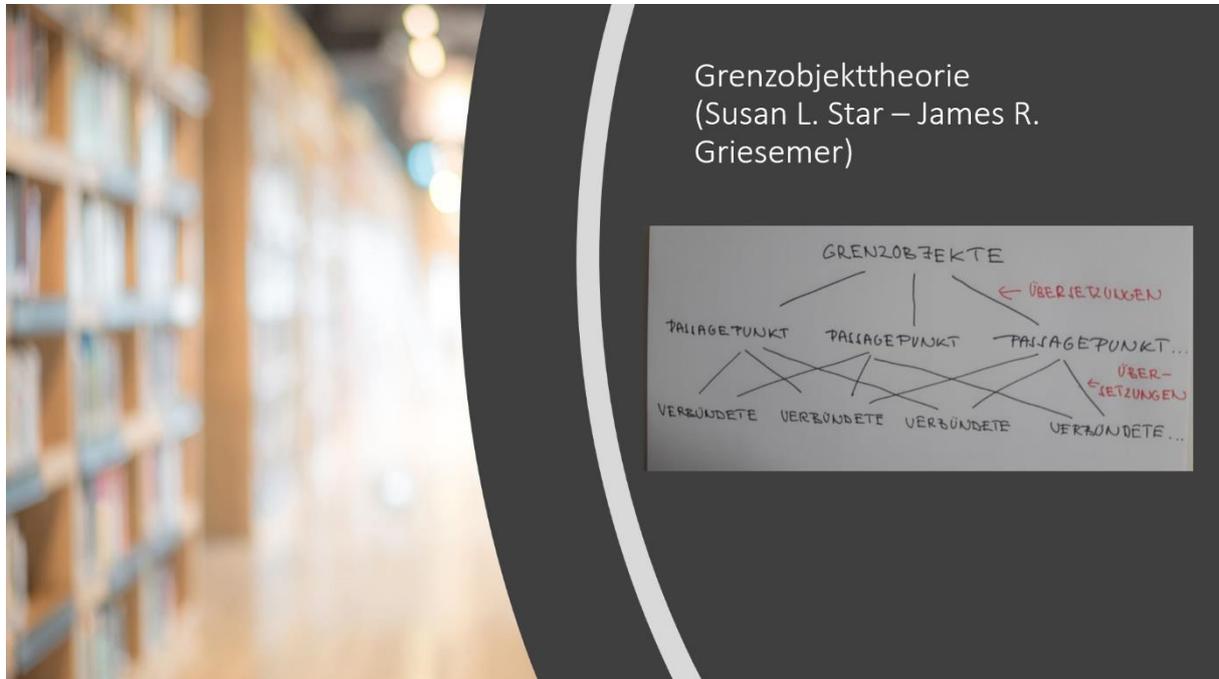
- die Unterschiede, Mehrdeutigkeiten und Bedeutungsänderungen des Selbstverständnisses des Westens und des Ostens in verschiedenen historischen Epochen

"Die Begriffsgeschichte kann also die Bedeutungen der komplexesten Begriffe klären, unabhängig davon, ob diese Bedeutungen aus den verschiedensten Epochen stammen. Dabei geht sie über die strenge Alternative von Diachronizität-Synchronizität hinaus und lenkt stattdessen die Aufmerksamkeit auf die Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit von Begriffen." (Reinhard Koselleck)

Der rote Faden meiner Forschung sind die Unterschiede, Mehrdeutigkeiten und Bedeutungsänderungen des Selbstverständnisses des Westens und des Ostens in verschiedenen historischen Epochen. Dabei stütze ich mich auf die Theorie von Reinhard Koselleck, die er in seinem Werk über die Semantik der historischen Zeit, mit dem Titel *Die vergangene Zukunft*, entwickelt hat. Auf dieser Grundlage habe ich versucht, die Parallelen und Unterschiede zwischen den alten Bedeutungen und unseren neuen Interpretationen zu untersuchen. Die *in eventu*-Dokumente des documenta archivs und seiner Alter-Archive zeigen die Besonderheit bestimmter Ereignisse aus der Perspektive ihrer Teilnehmer, durch ihre Beziehungen, eingebettet in die jeweilige Zeit, während die *post eventu*-Untersuchungen Ereignisse als Strukturen betrachten. Unser Blick auf die documenta-Ausstellungen ist stark geprägt von der damaligen Gedenkpolitik, vom Wandel der Kunstwelt, zum Beispiel von der Geschichte des Biennialismus. Koselleck meint "Der große Vorteil der Begriffsgeschichte besteht darin, dass sie uns hilft, das Fortbestehen vergangener Erfahrungen und die Widerstandsfähigkeit veralteter Theorien zu beurteilen, indem sie zwischen synchroner und diachroner Analyse wechselt. Abwechselnd betriebene Perspektiven können bestimmte Verschiebungen zwischen den alten Bedeutungen eines Wortes in Bezug auf verschwundene Realitäten und den neuen Bedeutungen desselben Wortes aufzeigen." (S. 141.) "Die Begriffsgeschichte kann also die Bedeutungen der komplexesten Begriffe klären, unabhängig

davon, ob diese Bedeutungen aus den verschiedensten Epochen stammen. Dabei geht sie über die strenge Alternative von Diachronizität-Synchronizität hinaus und lenkt stattdessen die Aufmerksamkeit auf die Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit von Begriffen.“

SLIDE7



Unter dem Einfluss von Koselleck habe ich bei meiner Suche im documenta archiv versucht, die Ereignisse als Teil einer Struktur zu betrachten, also "den Erfahrungsraum 'objektimmanent' zu untersuchen". Aber das Ziel meiner Forschung ist es ja gerade, einen großen Zeitraum zu untersuchen, 1955-2022, wie ursprünglich geplant, 1955-1992, wie es jetzt ist, und ich musste eine Method entwickeln, die dies ermöglicht. Dabei habe ich mich auf die so genannte "Grenzobjekttheorie" gestützt, die meines Wissens in der Archivforschung noch nicht angewandt wurde, aber in der neuen Museologie sehr produktiv und populär geworden ist. Susan Leigh Star und James R. Griesemer haben in ihrer soziologischen Forschung zur Wissenschaftsgeschichte in der Geschichte eines New Yorker zoologischen Museums die Besonderheiten der institutionellen Ökologie untersucht. Die "Übersetzungen" zwischen Verbündeten, die so genannten Boundary Objects / Grenzobjekte, und zwar die Zusammenarbeit zwischen Wissenschaftlern und Amateursammlern. Nun können die institutionalisierten Ausstellungen der documenta, ihre Elemente, ihre Konzepte, als Grenzobjekte betrachtet werden. Dies kann uns bei der Archivforschung, bei der Erforschung der Geschichte, aber auch bei der künftigen Archivierung auf der Grundlage dieser Erfahrungen helfen.

Das Diagramm zeigt die Art der Interaktionen, nach denen ich in jeder Geschichte gesucht habe. Natürlich wird nur ein Bruchteil davon archiviert, aber wenn unser Modell funktioniert, lässt sich aus den Fragmenten einiges an Wissen rekonstruieren.

# Fallstudien

- Victor Vasarely – documenta 1-4
- „Foot Art Projekt“ und Intervention
- documenta 9 – die Übergangsjahre

„In Kassel gibt es eine Potential, diese Frage von Ost/West als Brücke, als Übergang zu artikulieren. Es ist jetzt eine Brücke geworden, damals war es eine Sackgasse, und das ist eine gute Funktion.“ (Jan Hoet)

Im Folgenden möchte ich drei Fallstudien skizzieren, die wichtige Perioden der documenta-Geschichte aus osteuropäischer Perspektive beleuchten. Ich hoffe, dass ich mit ihnen die West-Ost-Schere in der Kunstgeschichte sichtbar machen kann. Und durch die Ergänzung des Wissens aus den Alter-Archiven werden wir die dort verwendeten Grundbegriffe wie moderne, abstrakte, sozialistisch-realistische, konzeptionelle Kunst durch ungleichzeitige Interpretationen sehen. Im Verlauf ihrer Darstellung werde ich an einigen Stellen auf den Grenzobjektcharakter und die möglichen Interpretationserträge hinweisen.

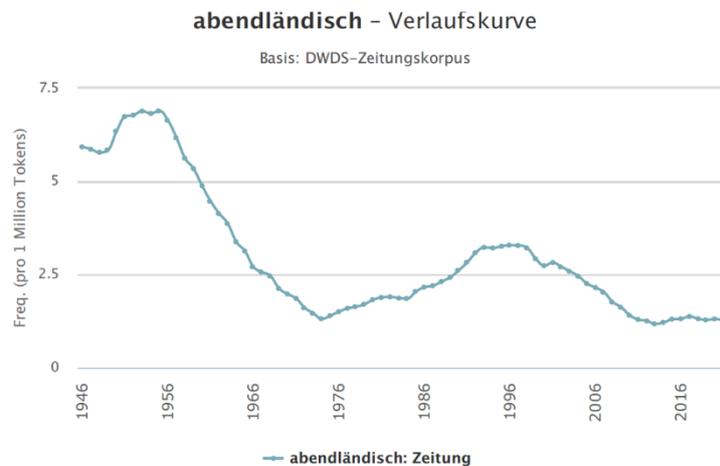
Lassen Sie mich meine Erinnerung an die Gründung der documenta mit einem Zitat aus einem Gespräch zwischen dem Kurator Jan Hoet und dem Schriftsteller Heiner Müller zum Abschluss meiner Recherche, d9 1992, beginnen. Dies ist unter dem Gesichtspunkt der West-Ost-Schere besonders interessant, da es einige Jahre nach der Wende gesprochen wurde.

„In Kassel gibt es ein Potential, diese Frage von Ost/West als Brücke, als Übergang zu artikulieren. Es ist jetzt eine Brücke geworden, damals war es eine Sackgasse, und das ist eine gute Funktion.“ (J.H. S. 98.)

## SLIDE9

Von Abendland nach  
Europa  
„...der Name lag so in der  
Luft“

(Arnold Bode, 1977)



"Damals" und auch später wurde Kassel kaum als Sackgasse angesehen. In einer legendär gewordenen Geschichte, in deren Mittelpunkt Arnold Bodes Vision steht, war eine der Hauptantriebskräfte der documenta, wie viele es später formulierten, die Wiedereingliederung des kriegszerstörten Westdeutschlands in die europäische Kultur. Seine "politische Bedeutung als Nachweis des Wiedereintritts Deutschlands in die Reihe der europäischen Kulturnationen" – wie Harald Kimpel es formuliert. (H.K.)

Der Aufbau des institutionellen Hintergrunds enthält ein Element, das zwar hier und da erwähnt wird, aber am ausführlichsten in Harald Kimpels *Mythos und Wirklichkeit* im Kapitel "Aktionsradius Abendland: eine Institution formiert sich" erläutert wird. Hier untersucht er eigentlich die historische Semantik des Begriffs und stützt sich dabei auf nahezu zeitgenössische Quellen. Er verwendet auch Zitate der Stifter, von denen viele, wie Arnold Bode im Jahre 1977 keine direkte Antwort gibt. Sondern "versichert er im Glauben, mit diesem Verlegenheitstopos weiteren Begründungsforderungen und Erinnerungsarbeiten entkommen zu sein. '...der Name lag so in der Luft'" – schreibt Kimpel.

Wenn wir einen Blick auf eine Anwendung des digitalen deutschen Wörterbuchs werfen, können wir sogar Arnold Bodes abseitige Erklärung akzeptieren: Der Begriff wurde als Substantiv wie auch als Adjektiv in der Zeit von 1946 bis heute, fast nur Mitte der fünfziger Jahre, verwendet. Eine mögliche Erklärung findet sich bei Kimpel:

„Was den Abendland-Begriff seit Ende des Zweiten Weltkriegs kennzeichnet, ist die abgestandene Atmosphäre um die Ideologie einer 'mythischen und religiös-politischen Konzeption' (F. Heer), in deren Namen sich Repräsentanten eines konservativ-reaktionären Geschichtsverständnisses um die Installation ihrer metaphysischen Geographie bemühen. Der Abendland-Begriff weht als verbale Flagge über dem Phantom eines immerwährenden Ost-West-Antagonismus, dessen geistigen Propagandisten sich zu Beginn des Kalten Krieges in der Bundesrepublik zusammenscharen. Ihre radikalste Ausformung finden derlei Bestrebungen in der sogenannten 'Abendländischen Aktion', die - institutionalisiert in der



Arbeit aufnahm und nach der Machtübernahme der Kommunistischen Partei zu Beginn der Diktatur 1948 unter Zwang endete. Die meisten ihrer Mitglieder wurden ins innere Exil gezwungen. Es ist interessant, ihre Kunstauffassung mit der von Werner Haftmann zu vergleichen, ob die der Idee von Europa entsprachen, wie sie in der UN-Charta von 1945 zum Ausdruck kam.

Zu den Mitgliedern der Europäischen Schule gehörte Ernő Kállai, der bedeutende Kunsttheoretiker, dessen Schriften über die Avantgarde während seines Aufenthalts in Berlin in den 1920er Jahren größtenteils auf Deutsch veröffentlicht wurden. Das Bindeglied zu Westeuropa war für sie zu dieser Zeit Paris, und sie versuchten, den Weg zu den gleichgesinnten tschechischen und rumänischen Surrealisten zu finden (in der documenta-Bibliothek findet sich auch ein Band, der - natürlich erst viel später - die Europäische Schule in ihre eigene Zeit verortet). Sie knüpften an die Tradition von Lajos Vajda und Dezső Korniss an, die sich Ungarn als eine Art Brücke zwischen West und Ost vorstellten.

In den kanonischen deutschsprachigen Kunstgeschichten der 1950er Jahre fehlt von diesen Künstlern jede Spur: Werner Haftmann lässt die östliche und mittelöstliche Hälfte Europas aus, während sein Zeitgenosse Wilhelm Grohman nur Jugoslawien und Polen einbezieht.

#### SLIDE11



Arnold Bode zeigte jedoch ein unbestreitbares Interesse in dieser Richtung und plante vor jeder documenta Reisen nach Osteuropa. Wir wissen nicht (ich habe es in meinen Quellen nicht gefunden), was ihn motiviert hat und warum er es nicht getan hat. Es könnte sein, dass die Galeristen und Sammler, mit denen er in Kontakt stand, ihm Künstler empfohlen haben. In den späten Fünfziger- und Sechzigerjahren umfasste der europäische Kunsthandel jedoch kaum lebende tschechische, polnische, ungarische, slowakische, rumänische usw. Künstler, sondern höchstens solche, die ausgewandert waren und in ihren neuen Ländern bekannter wurden. Einer von ihnen war Vásárhelyi Viktor, Victor Vasarely, ein in Ungarn geborener

Künstler, mit dem Bode eine persönliche Freundschaft verband. Vasarely war auf jeder der ersten vier documenta vertreten und füllte auf der documenta3 einen eigenen Raum mit mehreren Kunstwerken.

Es lohnt sich, kurz an die wichtigsten Wendepunkte in seiner Karriere zu erinnern. Er begann seine Karriere zwischen 1925 und 1929 in der sogenannten Bortnyik-Werkstatt oder dem Ungarischen Bauhaus in Budapest. Unmittelbar danach, 1930, emigriert er nach Paris, wo er sich nach seinen Experimenten mit der konstruktiven Abstraktion, die er später als fehlgeleitetes Experiment bezeichnet, für die Op-Art, die kinetische Kunst, interessiert. Zur Zeit der ersten documenta befand sich seine Karriere bereits im Aufwind, doch erst in den 1960er Jahren erlangte er internationale Anerkennung. Arnold Bode hat seine Werke an die Galerie Denise René in Paris ausgeliehen.

SLIDE12

## Weltkunst – „Doppelsprech“

### 1959. d2: „200 Künstler aus 23 Nationen“ – auch die Ostblock Staaten

die Teilnahme ostasiatischer Länder, des "fernen" Polen, der Tschechoslowakei, Ungarns und Rumäniens

"Der doppelte Diskurs ist ein Sprachspiel der doppelten Identität: der Westen, der mal als Quelle der Hoffnung, mal als Quelle der Enttäuschung gesehen wird, und der Osten, der mal als kulturelle Ressource, mal als verachtet angesehen wird, je nach dem Wunsch und der Unfähigkeit, zwischen diesen beiden zu vermitteln." (Péter György)



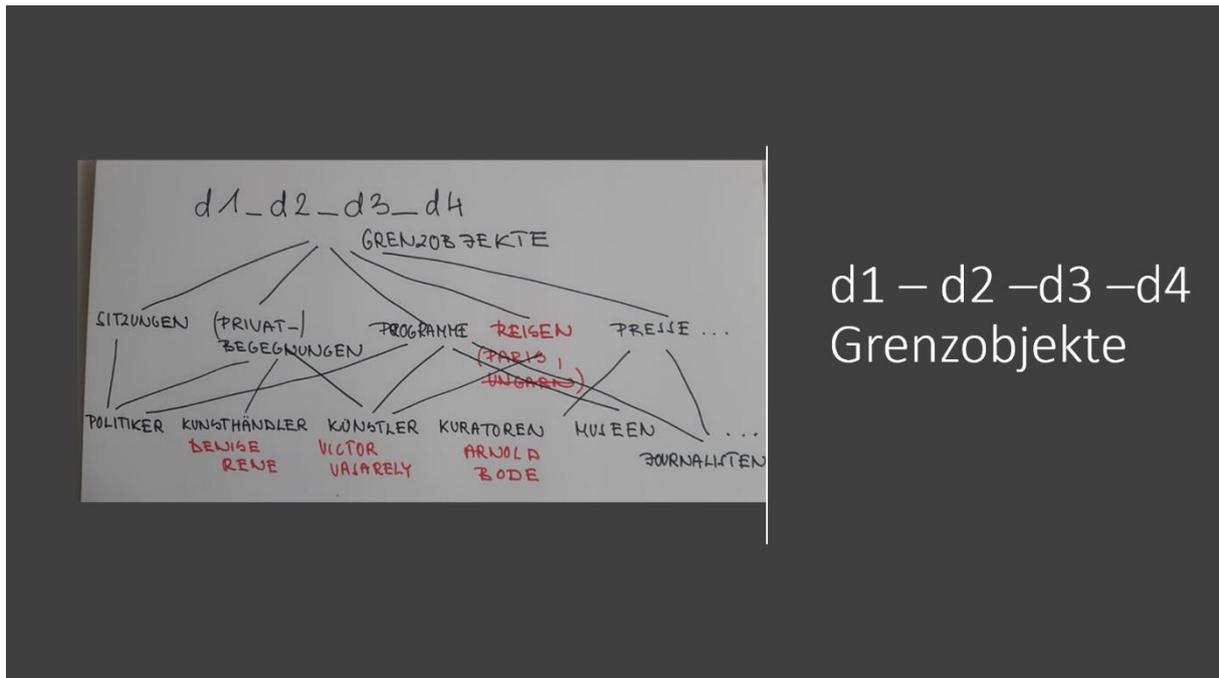
Vasarely gehörte zu den Künstlern, die durch ihre Herkunft überraschenderweise das Bild der Offenheit der documenta gegenüber dem Osten Europas verstärkten. Am deutlichsten wird dies in der Presseberichterstattung. Obwohl es, insbesondere bei der d2 1959, eine starke Repräsentation von "Weltkunst" oder "Weltkultur" gab, die über die nationalen Grenzen hinausging, oft im Gegensatz zu den Länderpavillons auf der Biennale von Venedig. In den Nachrichten und in Erklärungen werden jedoch regelmäßig die Länder des Ostblocks hervorgehoben. "200 Künstler aus 23 Nationen", heißt es in der Überschrift, und im Artikel wird die Teilnahme ostasiatischer Länder, des "fernen" Polen, der Tschechoslowakei, Ungarns und Rumäniens erwähnt. In einem Interview mit der Sekretärin von Arnold Bode, Gisela Zimmerle, lesen wir, dass sein Adressbuch die Namen von 250 Künstlern enthält, dass er mit Jugoslawien auf Deutsch und mit den anderen osteuropäischen Ländern auf Englisch und Französisch korrespondiert. Ich habe diese Briefe nicht gefunden, es ist

unwahrscheinlich, dass sie existierten. Und wenn man sich die Künstler von hier anschaut, dann lebten fast alle von ihnen zu dieser Zeit als Emigranten in einem westeuropäischen Land. Unter den Leihgebern befindet sich keine einzige osteuropäische Galerie oder ein staatliches Museum. Natürlich gab es dafür (kultur-)politische Gründe, aber was war der Sinn dieser "Doppelsprech"?

Ich habe den Begriff, der ursprünglich aus George Orwells Roman *1984* stammt, aus der ungarischen Kunstgeschichte entlehnt, weil ich glaube, dass es in der deutschen Kulturpolitik zu dieser Zeit ebenso sehr um die Anpassung an ein humanistisches, integratives europäisches Ideal ging (das meiner Meinung nach am stärksten von Arnold Bode vertreten wurde) wie um das antikommunistische Freiheitsideal, das die kapitalistische Weltordnung belebte und politischen Interessen des Kalten Krieges diente. Dies wurzelt vor allem in Werner Haftmanns Verständnis von abstrakter Kunst. Nanne Buurmann argumentiert in ihrem Essay auf der Seite Documenta Studien, dass "die documenta nicht nur als 'Waffe des Kalten Krieges', sondern auch als eine Art 'Waschmaschine' für die Geschichte der modernen Abstraktion fungierte. (...) Indem sie die abstrakte Kunst als demokratische ‚Weltsprache‘ interpretierten, trugen die ‚Gründungsväter‘ der documenta zu einer kuratorischen Disposition bei, in der der leere Signifikant der Abstraktion schließlich als Symbol einer liberalen Demokratie amerikanischer Prägung oder ihres abstrakten Äquivalents als zunehmend immaterieller Modus der kapitalistischen Wertproduktion und Finanzspekulation angesehen wurde". (p.3.)

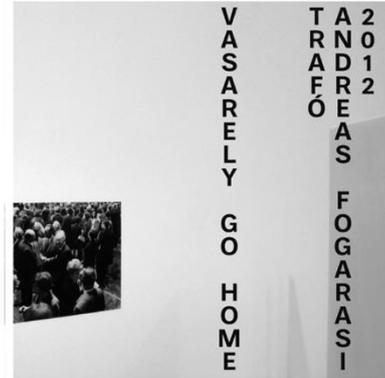
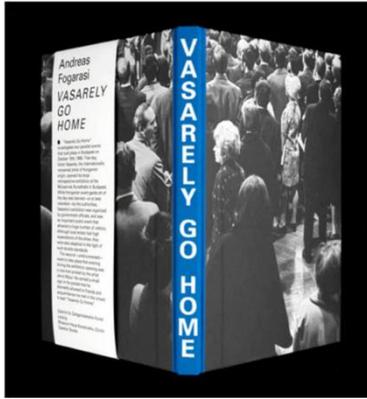
In den letzten Jahren haben ungarische Kunsthistoriker einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der Kulturpolitik in den Jahren des Kalten Krieges geleistet, indem sie das Wesen des "double speak" („Doppelsprech“) und damit zusammenhängende Fallstudien untersucht haben. Kurz gesagt, bedeutete dies, der Sowjetunion und den westlichen Staaten durch unterschiedliche Sprechweisen entgegenzukommen. "Der doppelte Diskurs ist ein Sprachspiel der doppelten Identität: der Westen, der mal als Quelle der Hoffnung, mal als Quelle der Enttäuschung gesehen wird, und der Osten, der mal als kulturelle Ressource, mal als verachtet angesehen wird, je nach dem Wunsch und der Unfähigkeit, zwischen diesen beiden zu vermitteln" (GY.P. S.23).

SLIDE13



Zurück zu Victor Vasarely. Eine besondere zeitgenössische Installation, das Werk des in Ungarn geborenen Wiener Künstlers Andreas Fogarasi (2014) und die Forschungstexte, die ihr Material bilden, haben einige sehr interessante Fakten offenbart. Die bereits erwähnte Denise René, mit der Arnold Bode in ständigem Kontakt stand (er ließ sich unter anderem Vasarelys Werke von ihr aus), setzte sich in den späten 1950er und 1960er Jahren stark für die Anerkennung der modernen ungarischen Kunst in Westeuropa ein, insbesondere für die Werke des herausragenden Avantgarde-Meisters Lajos Kassák. Dies erforderte eine ständige kulturelle Diplomatie. Vasarely setzte sich für Kassák ein, und 1960 gelang es ihnen schließlich, eine Ausstellung in Paris zu organisieren, zu der seine Werke zugelassen wurden, der 73-jährige Meister jedoch nicht, er wurde durch einen Mitarbeiter des Ministeriums vertreten. Vasarely hätte diese Art von Vermittlungsarbeit in Kassel sicherlich geleistet, wenn es dafür eine Nachfrage gegeben hätte. "Ende der 1950er Jahre hatte sich die Galerie [Denise René] einen besonderen Ruf für ihr Programm an geometrisch abstrakter Kunst erworben, der sie fast einzigartig in der Welt machte. Die geometrische Abstraktion war in der modernen französischen Kunst nicht so stark vertreten wie beispielsweise im sowjetischen Avantgardismus, in der De Stijl-Bewegung oder in den osteuropäischen Ländern, aus denen der größte Teil ihres Einflusses kam."

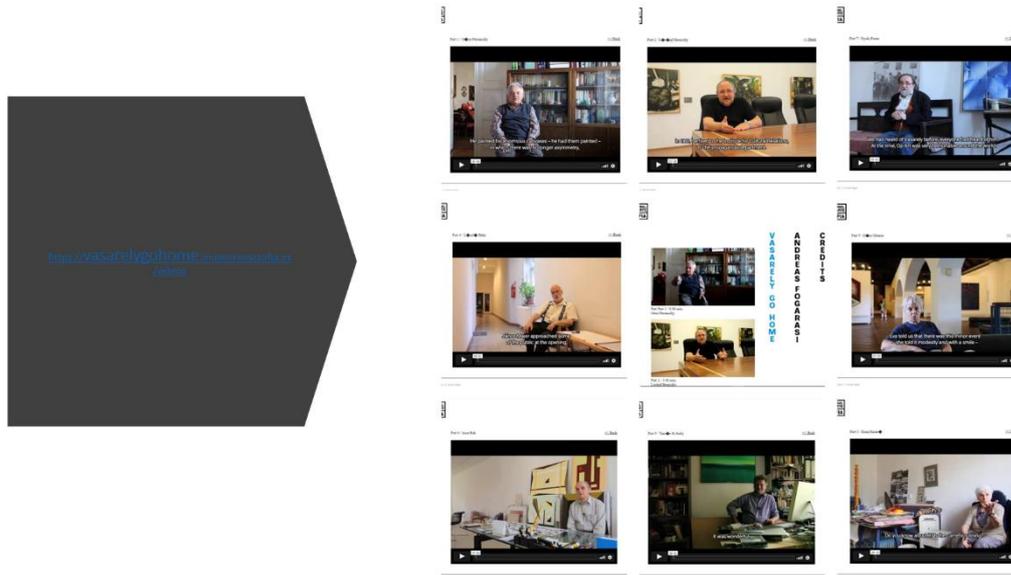
# „VASARELY GO HOME“



Gemäß der neuen kulturpolitischen Tendenz der sechziger Jahre existierte der sozialistische Realismus in Ungarn weiter, aber er befand sich im Wandel, ein wichtiges Zeichen dafür war die Öffnung zum Westen. Dies äußerte sich auch darin, dass zeitgenössische Künstler ungarischer Herkunft, die im Ausland erfolgreich waren (z.B. Victor Vasarely, Amerigo Tot), angesprochen wurden, sich offen zu ihrem Heimatland zu bekennen. So war es auch bei Vasarely, der zunächst in einer Gruppenausstellung und dann 1969 in der beeindruckenden Kunsthalle seine erste Einzelausstellung hatte. Im Mittelpunkt von Fogarasis Recherchen steht nicht das Ereignis selbst, sondern die Erinnerung von János Major, der bei der Eröffnung anwesend war und mit einem kleinen Schild durch den Raum ging und unter den Gästen Freunden die Aufschrift "VASARELY GO HOME" entgegenhielt. Die Kunsthistorikerin Franciska Zólyom analysiert die Installation in ihrem Artikel "Rumour has it". János Major gehörte zur geduldeten Kategorie der drei Kategorien, die die offizielle Kulturpolitik damals verwendete (verboten, geduldet, gefördert), "und obwohl er in progressiven Kreisen anerkannt war, wurden seine Werke nur in Gruppenausstellungen gezeigt. Seine Herangehensweise konzentrierte sich oft auf erotische Themen oder die jüdische Identität, mit seiner charakteristischen Selbstironie oder grotesken Philosophie. Vor allem auf politischen Druck hin hat er seine künstlerische Tätigkeit stark in Frage gestellt, und Mitte der 1970er Jahre ein Großteil seines Werks vernichtet", schreibt Zólyom.

Bevor wir den Faden der geduldeten-progressiven ungarischen Kunst weiterverfolgen, wollen wir den Vasarely-Faden auf zweierlei Weise vernähen. Nach langen Vorbereitungen wurde 1976 in seiner Heimatstadt Pécs ein nach Vasarely benanntes Museum eröffnet, an dessen Gründung, Schenkung von Werken und Konzeption er selbst aktiv beteiligt war. In den ersten sechs Monaten nach seiner Eröffnung zählte es über 100.000 Besucher: Die ungarische Presse würdigte ihn als "eigenen" modernen Künstler, dessen "...Hauptziel es war, den Bedürfnissen der Gemeinschaft, der Gesellschaft als Ganzes zu dienen".

## SLIDE15



Die andere Tatsache ist, dass Vasarely 1969 den Höhepunkt seiner internationalen Popularität erreicht hatte und neuen Trends weichen musste. In dem umfangreichen Ausstellungsband von Harald Szeemann, Kurator von d5 von 1957 bis 2005, finden sich mehrere Einzel- und Gruppenauftritte Vasarelys, die jedoch 1966 enden. 1972 wurde er nicht mehr in die documenta aufgenommen. Die meisten Künstler in Ungarn waren sich dessen bewusst.

In Ungarn begannen sich jedoch ab 1969 bedeutende Veränderungen zu vollziehen. Dafür gibt es nicht nur in der ungarischsprachigen Literatur hervorragende Sekundärquellen, sondern auch in den Primärquellen des einzigartigen "aktiven Archivs" des Artpool-Forschungszentrums, auf das ich gleich noch eingehen werde.

Aber lassen Sie mich zunächst eine meiner zentralen Behauptungen wiederholen: Es gibt kein Meta-Archiv, aber es gibt Alter-Archive. Die Aussage von Péter György, obwohl er von einem anderen Kontext spricht, ist auch für uns passend: "Ohne ästhetische Entscheidungen, ohne Unterschiede zwischen Alternativ- und Gegenkulturen kann die Forschung dieser Zeit nur den Rahmen rekonstruieren." (p.23.)

Auf Initiative des Kunsthistorikers Péter Sinkovits beginnen die so genannten „Iparterv“ (Industrieplan)-Ausstellungen mit Künstlern der wichtigsten progressiven Strömungen dieser Zeit, die in vielen Fällen nach der Eröffnung wieder geschlossen werden, und mit Künstlern, die nach Alternativen zu den offiziellen staatlichen Räumen suchen, aber alle unter ständiger Beobachtung des Geheimdienstes. Ich habe nicht die Zeit, darauf im Detail einzugehen, aber was für uns wichtig ist, sind die verdeckten Spuren der ungarischen Neo-Avantgarde, die existieren, aber für das westliche Auge nicht sichtbar sind. Was westeuropäische Kuratoren und Kunsthistoriker über die Länder des Ostblocks wussten und dachten, war nur die Oberfläche. Der sozialistische Realismus war nicht einfach eine Variante des Realismus, sondern, wie Péter György es ausdrückte, "der kulturelle Rahmen, der die Zivilisation des

Stalinismus schuf". Sein Wesen sollte durch seine Umkehrung, durch die Arbeit von Künstlern der Neo-Avantgarde, beleuchtet werden.

SLIDE16



- "Ohne ästhetische Entscheidungen, ohne Unterschiede zwischen Alternativ- und Gegenkulturen kann die Forschung dieser Zeit nur den Rahmen rekonstruieren." (Péter György)

tait képviselik. Ezek a fiatalok nem folytatták kés-  
vetlenül a hagyományokat, hanem a világ művészetének  
jelenlegi állapotában próbálták tájékozódni, a legha-  
ladóbb avantgard törekvésekkel együttlépni.  
Törekvésük az volt, hogy elszakítsák azokat a kötele-  
keket, amelyek a hagyományos, megoldott, feldolgozott  
művészi formákhoz kötötték őket, amelyek az alkotás  
szabványos gaztatását fékezték. Szabadon próbálták gon-  
dolkozni a világ jelenségeiről, új formákat kerestek  
élményeik kifejezésére./1970. aug. 23. Sinkovits Péter.

A great many of the young people featured in the Dokumentum 69-70 catalogue participated in the IPARTERV I and IPARTERV II exhibitions, held in 1968 and 1969, respectively. The exhibition concept was to present artists representing the most characteristic versions of ongoing trends. These young artists did not directly carry on traditions but rather sought to find ways in the given context of the art world and move in tandem with the most progressive Avant-garde ambitions. They strove to sever ties that bound them to conventional, solved and processed artistic forms, which they saw as impeding creative gestures. They tried to think freely about the various phenomena in the world and looked for new forms of conveying their experiences.

23 August 1970  
Péter Sinkovits

Artists in the "Dokumentum 69-70" catalogue:

[Imre Bak](#); [András Baranyay](#); [Miklós Erdély](#); [Krisztián Frey](#); [Tamás Hancza](#);  
[György Incze](#); [Ibóna Keserő](#); [Gyula Kocsolya](#); [László Lakner](#); [Imre Mátér](#);  
[László Máhes](#); [Irván Nádler](#); [Artlla Pálfi](#); [László Siskov](#); [Endre Tót](#); [Péter Sinkovits](#).

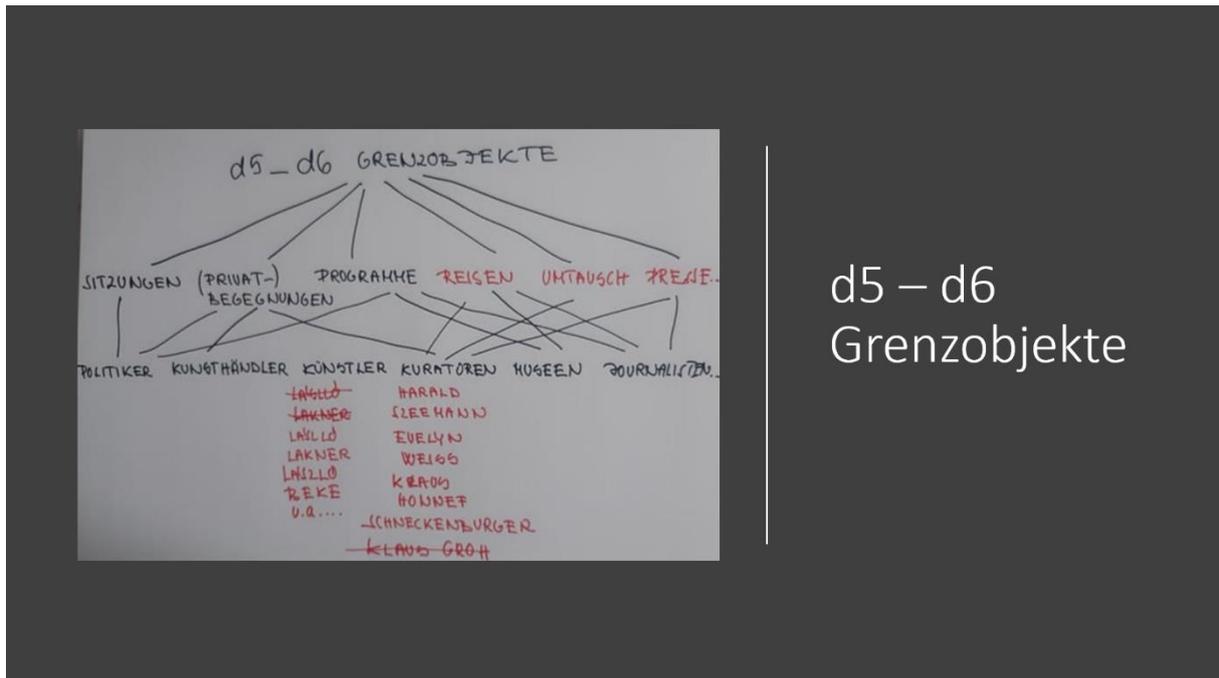
[https://artpool.hu/Iparterv/sinkovits\\_e.html](https://artpool.hu/Iparterv/sinkovits_e.html)

Péter Sinkovits gab 1970 einen Katalog heraus, den er *Documentum 69-70* nannte (in Anlehnung an die documenta-Ausstellungen).

"Die meisten der jungen Künstler des Katalogs *Documentum 69-70* nahmen 1968-69 an zwei Ausstellungen des IPARTERV teil. Das Konzept der Ausstellung bestand darin, Künstler zu präsentieren, die die typischsten Varianten der aktuellen Bestrebungen repräsentieren. Diese jungen Künstler knüpften nicht direkt an die Tradition an, sondern versuchten, sich am aktuellen Stand der Weltkunst zu orientieren, um mit den fortschrittlichsten Avantgardebestrebungen Schritt zu halten.

Ihr Bestreben war es, die Fesseln zu sprengen, die sie an traditionelle, gelöste und verarbeitete Kunstformen banden, die den Gestus des Schaffens hemmten. Sie versuchten, frei über die Phänomene der Welt nachzudenken und neue Formen zu finden, um ihre Erfahrungen auszudrücken.“ (P.S.)

SLIDE17



d5 – d6  
Grenzobjekte

Neben den französischen Fäden der westlichen Beziehungen und den wichtigen italienischen Bemühungen, auf die hier nicht eingegangen wird, gab es auch in Westdeutschland eine Zusammenarbeit, die zu konkreten Ergebnissen führte. Klaus Groh, Künstler und Kunsthistoriker, veröffentlichte 1971 ein außergewöhnliches Dokument: Sein Buch *Aktuelle Kunst in Osteuropa* enthält Konzeptkunstwerke von 83 tschechoslowakischen, polnischen, sowjetischen, ungarischen und rumänischen Künstlern. (Der Band befindet sich in der documenta-Bibliothek.) Und die reichhaltige Sammlung Klaus Groh befindet sich in der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, einem weiteren wichtigen Archiv der documenta.

Es ist sehr unwahrscheinlich, dass ein so angesehenes und kenntnisreicher Kurator wie Harald Szeemann noch nie von diesen Künstlern und den entstehenden Ost-West-Künstlerbeziehungen gehört hat.

## SLIDE18



DOCUMENTA : Kunst und Politik  
Berlin, Deutsches Historisches Museum,  
8. Juni 2021 – 9. Jan 2022

In der kanonisierten Erzählung heißt es: "Im Einklang mit dem allgemeinen Interesse am Konzept des Realismus bezog Harald Szeemann, der Organisator von d5, die Kunst des Ostblocks in seine Planung mit ein, um den kapitalistischen und den sozialistischen Realismus einander gegenüberzustellen. Dieser Plan erwies sich jedoch als zu ehrgeizig. Zum einen scheiterte die Zusammenarbeit mit Budapest, Prag oder Sofia daran, dass in diesen Hauptstädten keine Informationen über die documenta vorlagen. Andererseits wurde Szeemanns Konzept der ‚Infragestellung der Wirklichkeit‘ allgemein missverstanden. Dennoch hat das documenta-Team anderthalb Jahre lang sein Bestes gegeben", schreibt Alexia Pooth, Kuratorin der „Kunst und Politik“ Ausstellung im Deutschen Historischen Museum in Berlin, die sich intensiv mit diesen Ost-West-Beziehungen beschäftigt hat. Sie fährt fort: "Der sozialistische Realismus wurde also erst 1977 in Kassel eingeführt, als Manfred Schneckeburger nicht nur Gemälde und Skulpturen von Willi Sitte, Werner Tübke, Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Fritz Cremer und Jo Jastram zur documenta brachte, sondern auch Filme für die Sektion "Kino der 1970er Jahre". Obwohl es vielen Besuchern nicht bewusst war, wurden dort auch verschiedene Aspekte des sozialistischen Realismus in Filmen von Alexander Mitta, István Szabó und Giorgi Shengelaia gezeigt".

Es ist bezeichnend für das hartnäckige Fortbestehen dieser Muster, dass im Katalog der neuesten Ausstellung über documenta im Rahmen einer sehr gründlichen, aber zweifellos auf die DDR fokussierten West-Ost-Recherche zu lesen ist, dass das d6-Filmprogramm sozialistische realistische Künstler aus dem Ostblock umfasste. Auf ungarischer Seite waren Miklós Jancsó, András Kovács und István Szabó nie sozialistisch-realistische Filmemacher, sondern vollwertige, mit Festivalpreisen ausgezeichnete, bekannte Autorenfilmer der europäischen neuen Welle. Davon zeugt auch Ulrich Gregors Konzept des Filmkuratoriums, wenn er Jancsó auf eine Stufe mit Andrei Tarkowski, Michael Snow, Federico Fellini, András Kovács mit Agnes Varda, Wim Wenders und István Szabó mit Jean-Luc Godard und Alain

Resnais stellt. Wie wurden ihre Auftritte auf westlichen Festivals möglich? Miklós Jancsó zufolge wurde der ungarische Film von György Aczél als frische Blume im damals noch etwas stinkenden Knopflochen des Systems ausgewählt. Die (Pseudo-)Meinungsfreiheit der Filmemacher war ein guter Export, etwas, das das System legitimierte.

## SLIDE19



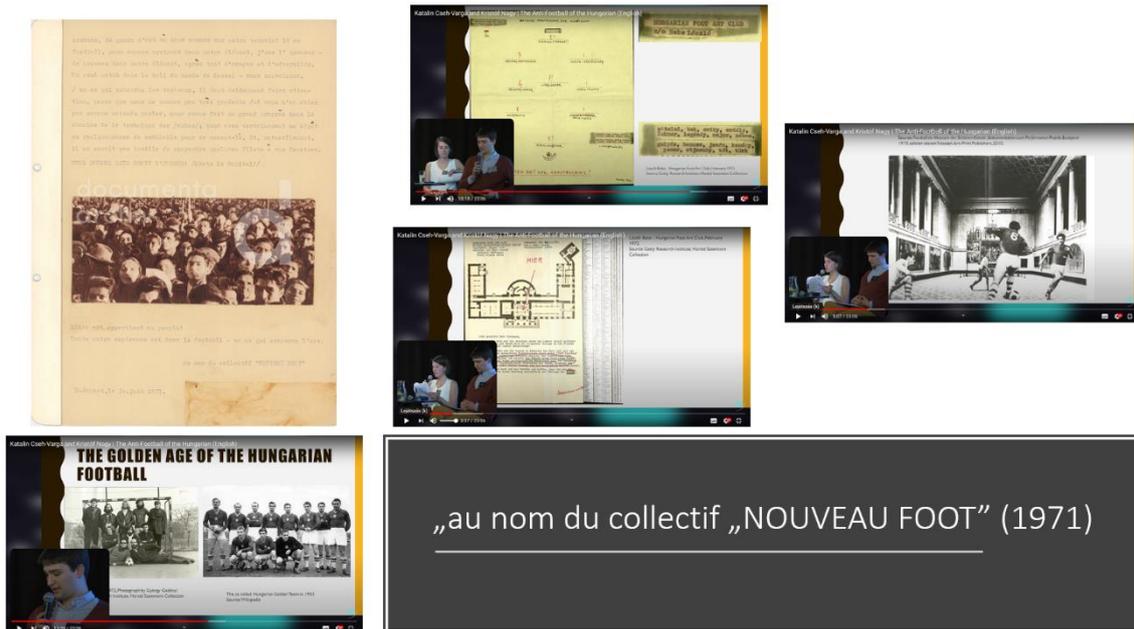
### „Fußball im Museum“ – the Foot Art Projekt von László Lakner

- <https://www.ludwigmuseum.hu/adattar/lakner-laszlo-foot-art-projekt-futball-szepmuveszeti-muzeumban-cimu-mutargyanak>
- Katalin Cseh-Varga / Kristóf Nagy: The Anti-Football of the Hungarian Neo-Avant-Garde. Crossing Art into Immateriality
- <https://www.youtube.com/watch?v=CXhAz4QY0w8>



Ich möchte den Doppelsprech, der auf der documenta5 vertreten ist, anhand des folgenden Fallbeispiels näher beleuchten. László Lakner, der seit Mitte der 1960er Jahre zunehmend nationale und internationale Anerkennung fand, stellte ein Konzeptkunstprojekt mit dem Titel "Fußball im Museum" zusammen und schickte die dazugehörige Beschreibung zusammen mit einem Brief in französischer Sprache 1971 an Harald Szeeman. Der Kurator wies darauf hin, dass die Zeit knapp sei, antwortete aber bereitwillig. In der Zwischenzeit hatte Lakner ein Kunststipendium in Essen (Deutschland) gewonnen, und obwohl er die ausführliche Dokumentation schickte, überließ er den Rest des Projekts seinem Freund László Beke, einem Kunsthistoriker. Beke übernahm nicht nur mit Begeisterung die Aufgabe, mit ihm in Kontakt zu treten, sondern begann auch mit der Ausarbeitung des Konzepts unter Einbeziehung seiner Künstlerkollegen. Lakner nutzte die Räume des Museums der Schönen Künste in Budapest für seine Collagen und verwies auf Mitglieder der historischen Avantgarde als Vorläufer, nannte aber keine Namen seiner Zeitgenossen. In einem Antwortschreiben, in dem Ela Spornitz als Mitarbeiterin der documenta in einer merkwürdigen Wendung, die sich fest in László Lakners Gedächtnis eingebraunt hat, sagte, „die Entscheidung habe den Kurator sehr verwirrt“, schickte sie die Ablehnung anstelle von Szeemann.

## SLIDE20



Doch Beke gab nicht auf: Er organisierte eine Gruppe verbotener/ausgeschlossener ungarischer Avantgardenkünstler, fotografierte sie und schlug die Zusammensetzung der angefochtenen Partei vor. Er wollte sie aus der jährlichen Erfolgsliste der Zeitschrift CAPITAL Kunstkompass, den 100 erfolgreichsten Künstlern des Jahres 1972, auswählen. Wäre es zustande gekommen, hätten sie vielleicht sogar gegen Victor Vasarely gespielt, denn er war auch dabei. Das Projekt enthielt ein unendlich reiches konzeptionelles Material, die Schöpfer der "Spieler" stellten sich ihren Beitrag in verschiedenen Stilen und Formen vor, im Geiste ihrer Konzeption, und es wurde zu einer Fundgrube für sprachliche und visuelle Groteske, absurde Elemente, Kunst- und Kulturgeschichte, politische Referenzen. Es folgte eine neue, nun etwas ungeduldigere Antwort, in der auf den Briefwechsel mit Lakner und den Abschluss des Falles verwiesen wurde. Der Briefwechsel enthält zwei merkwürdige Elemente: im Ablehnungsbrief von Spornitz steht: „Anlage: Dokumentation und Foto“. Aber László Lakner hat nicht alle nur einige Fotos und die Dokumentation zehn Jahre später bekommen. Der andere Widerspruch ist im Beke-documenta Korrespondenz: die Mitarbeiterin schreibt, dass sie das Material, das die ungarischen Künstler zusammengestellt haben, gar nicht angekommen ist. Das wäre bei den damaligen zensierten Postverhältnissen denkbar gewesen, aber der Szeemann-Nachlass enthält ihn.



sich der politischen Repräsentation verschrieben hatten und die Depositäre der Moderne waren, und nicht durch die Künstler der 68er-Generation, die die Sprache der Kunst radikal erneuerten und im Einklang mit den internationalen Trends arbeiteten.“

## SLIDE22

### "Ich stelle mir vor..."

- "Künstler machen Pläne, andere auch!" Kunsthaus Hamburg 1970
- *Ich stelle mir vor...* Klaus Groh 1971
- *Concept Art*, Klaus Honnef, 1971

*Aktuelle Kunst in Osteuropa*, Hrsg.: Klaus Groh, 1972

JANOS MAJOR, ungarisch

Lieber Klaus Groh, wenn es noch nicht zu spät wäre, möchte ich mein Konzept verbessern.

Ich bin in Budapest geboren  
 der Sublimes ist nicht in Budapest geboren  
 Victor Vasarely ist in Ungarn geboren  
 die Op-Art ist nicht in Ungarn geboren  
 Elvinder Weitz, der Vater des Zismismus ist in Budapest geboren  
 der Zismismus ist nicht in Budapest geboren  
 in B u d a p e s t, in U n g a r n ist überhaupt kein ISMUS geboren.

Leo Szilárd, der Vater der Atomombe, ist in Ungarn geboren, gestorben in der USA  
 die Pop-Art ist in der USA geboren, und verstarb in Ungarn  
 Béla Bartók ist in Ungarn geboren, gestorben ist er in New-York  
 die Concept-Art ist in New-York geboren, und jetzt ist in Ungarn angekommen  
 in Ungarn sind hervorragende Männer geboren- und sind in Asien! gestorben  
 in Asien sind grosse Ideen geboren, und sind nach Budapest gekommen um zu sterben  
 B u d a p e s t ist ein I d e e n - B e r e i c h.

mit herzlichen Grüßen Janos Major

F. S.  
 es ist mir eingefallen, dass mein Konzept aus lauter F a k t e n besteht  
 die Fact-Art ist in Budapest geboren ???  
 die Fact-Art ist in Budapest gestorben .



Ich werde nur einige wichtige Namen und Werke aus der Geschichte der konzeptuellen Kunst in Deutschland nennen und dann versuchen, den Unterschied zwischen den beiden Interpretationen aufzuzeigen. Die Ausstellung im Kunsthaus Hamburg 1970 stand unter dem Titel "Künstler machen Pläne, andere auch!", und der Katalog der Gemeinschaftsprojekte enthält Texte von Ernst Bloch, Bazon Brock, Andreas Faludi und anderen. Ein wichtiger Vorläufer ist die 1969 in Bern stattfindende Ausstellung Pläne und Projekte als Kunst, kuratiert von Harald Szeemann und Zdenek Felix. Ebenfalls 1971 veröffentlicht Klaus Groh "Ich stelle mir vor..." (ähnlich wie die osteuropäische Sammlung), eine Auswahl von Konzepten deutscher Künstler.

1971 veröffentlicht Klaus Honnef den Band *Concept Art*, der Werke von 13 Künstlern sowie einige wichtige Studien enthält. Er war in der documenta5 freier Mitarbeiter der „Idee und Idee/ Licht“ genannter Sektion und in der documenta6, kuratierte zusammen mit Evelyn Weiss die Malerei/ Fotografie Abteilung. In seiner Einleitung formuliert er die folgenden wichtigen Gedanken:

"Dies [das Aufkommen der Konzeptkunst] hat tiefgreifende Folgen für den Kunsthandel. In einem Markt, in dem Wert gegen Geldwert verhandelt wird, in dem eine Idee nur dann zählt, wenn sie in ein einzigartiges und möglicherweise kapitalgeschütztes Objekt verwandelt werden kann, wirken künstlerische Konzepte ohne den geringsten Sinnesreiz ausgesprochen subversiv. (...)

Weil konzeptionelle Kunst unverhältnismäßig hohe Anforderungen an den Rezipienten stellt, haben Galerien und Museen ihre Daseinsberechtigung nicht verloren. Wenn überhaupt, dann sind sie durch das Aufkommen der Konzeptkunst noch verstärkt worden. Das von Harald

Szeemann geschaffene Dreieck Künstler-Händler-Museum wurde, zumindest bisher, von der Konzeptkunst nicht durchbrochen. Solange sie jedoch das Privileg einer kleinen Minderheit bleibt, wird sie nicht in der Lage sein, die modernen Kommunikationsmittel, auf die sie ausgerichtet ist, voll zu nutzen."

Der Kunsthistoriker Miklós Peternák beginnt seine Analyse des Einflusses der Konzeptkunst in Ungarn mit den folgenden Worten: "Es ist keine neue Aussage, dass es in Ungarn keine Konzeptkunst im engeren Sinne gab, und sie scheint auch zu stimmen. Ebenso wahr ist, dass wir von einer groß angelegten "Konzeptkunst" sprechen können. Es kann auch nicht behauptet werden, dass die Bewegung, die als 'Konzeptkunst' oder 'Konzeptkunst' bekannt ist, einen bedeutenden Einfluss auf die ungarische (Avantgarde-)Kunst, ja auf die Kunst (oder das Denken über Kunst) im Allgemeinen hatte."

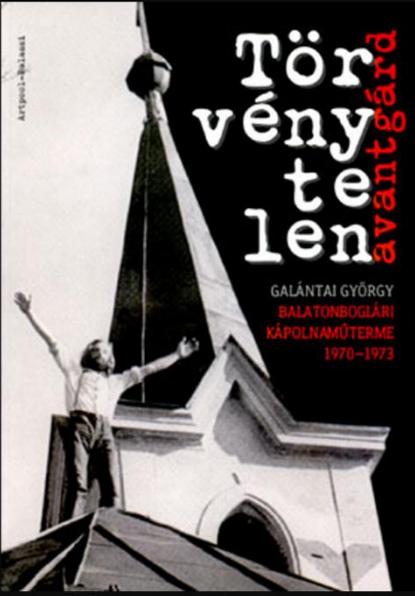
Die Fakten müssen jedoch geklärt werden. Zunächst einmal zielt die konzeptuelle Kunst nicht auf eine strenge Bedeutung ab und unterscheidet sich in der Tat grundlegend von dem, was gewöhnlich als "klar" bezeichnet wird (darin liegt ihre Inspirationskraft und Neuartigkeit). Man sieht, wenn wir die 'Idee' als Kunst betrachten, ist sie bereits ein Effekt des Geistes der Konzeptkunst."

Der direkte Vorläufer des Artpool-Projekts ist das Studio in einer Kapelle von György Galántai in Balatonboglár, die zwischen 1970 und 1973 in Betrieb war. In den Worten von Emese Kürti war es "ein emanzipatorischer Versuch der ungarischen inoffiziellen Kunst, den Rahmen der sozialistischen Moderne auf improvisatorische Weise zu erweitern, im Einklang mit der aktuellen künstlerischen Praxis, aber gleichzeitig mit strategischen Methoden". (S. 60.)

SLIDE23

Alter-  
Archive:  
„ein Aktives  
Archiv“

<https://www.artpool.hu/>



1979 gründete Galántai die Sammlung Artpool mit selbst initiierten Künstlerprojekten und Ausstellungen, hauptsächlich Arbeiten auf Papier. Das Konzept basierte auf Galántais Begriff des "aktiven Archivs", der laut Kürti auch heute noch gültig ist. "Das Projekt ARTPOOL

(1979) basiert auf der Idee eines 'AKTIVEN ARCHIVS' als Ergebnis einer spezifischen künstlerischen Aktivität. Das Konzept unterscheidet sich von der Praxis traditioneller Archive dadurch, dass es nicht nur das sammelt, was unabhängig geschaffen wird, sondern auch das zu archivierende Material "hervorruft". Das daraus resultierende lebendige Archiv mit seinen Dokumenten von Ideen, die in einem Netzwerk freier und unabhängiger Kunst in der Welt fließen, bleibt für den profitorientierten Künstler unsichtbar." (p.61.)

Ein äußerst wichtiges Element für die wissensproduzierende Funktion des documenta-Archivs könnte die Tonaufnahme sein, die Galántai während seiner Reise zur documenta 1972 gemacht hat. Diese Tournee durch Westeuropa hatte großen Einfluss auf ihn, und ein kleiner Kunstraum in Köln, das Depot, war zum Beispiel eine Inspiration für die Entwicklung der Archivierungspraxis.

Artpool macht immer mehr Material öffentlich, und seine fortschreitende Institutionalisierung hilft auch der Forschung. Andererseits ist es auch ein gutes Beispiel dafür, wie Archivierung und Archivforschung durch Zusammenarbeit und Vernetzung mit ähnlichen Sammlungen produktiver gestaltet werden können. Wenn Sie zum Beispiel den Namen von Klaus Groh eingeben, dessen Sammlung sich, wie gesagt, in Bremen befindet, finden Sie eine Fülle von spannenden Dokumenten zur documenta-Forschung.

## SLIDE24

### d8-d9 Grenzobjekte

documents + Museum Friedericianum Veranstaltungs GmbH    Telefon 0541/77 80 34 Telefax 0541/77 45 78  
 Vorstand: Alexander Feyerherm, Geschäftsführer: Alexander Feyerherm, Kasseler Leiter: Jan Hübner  
 Kasseler Straße 18 • D-3500 Kassel    Registergericht Kassel HRB 2154  
 Sadgparkasse Kassel • 060 087 • BLZ 520 501 51

documents + Friedrichsplatz 18 • D-3500 Kassel  
 Mr. Janos Sugar  
 Varoshas u.4.  
 1052 Budapest  
 Hungary

22. Januar 1992

Dear Janos Sugar,

I am glad to write you the official letter now inviting you to be part of Documenta IX.

In this new issue of Documenta, which will take place between 13 June and 20 September 1992, we want to shape an exhibition that challenges people to engage with the reality of the works of the artists.

Our relationship with your work is of prime importance to us and in your case I have one work in mind, but I would first like to see as much material as possible about your most recent works and especially the projects you are working on. Would it be possible to send this? I am afraid at this point no one of the team will still find time to come to Hungary.

There is still half a year left before the opening of Documenta IX. Therefore it is necessary to concentrate as soon as possible on making a precise choice and also on developing the appropriate conditions for your work in accordance with the entire concept of the exhibition.

We feel the best for your work would be to stress its individual presence within the context of the exhibition, rather than to display a survey of different works. For that a very precise choice of the place is one of our major concerns, in order that visitors may be confronted with and question themselves about that experience.

We believe in this way your work will show itself as an essential moment within the context of contemporary art as we envisage it.

In meiner letzten Fallstudie werde ich über einen wirklichen Wandel in der Herangehensweise sprechen, den das Archiv in würdiger Weise bewahrt hat. 1987 gab es in der Performance-Sektion der Ausstellung bereits ungarische Künstler, die sich wirklich im Einklang mit der Verwendung und Konzeption der Instrumente der europäischen zeitgenössischen Kunst zeigten. Diese Zeit war eine Zeit der neuen Sensibilität des ungarischen Untergrunds. Unter dem bröckelnden Dach der sozialistischen Diktatur können immer mehr fortschrittliche Initiativen gestartet werden, auch wenn Verbote immer noch weit verbreitet sind. Die Geschichte von Artpool spiegelt die Veränderungen wider, ja, es beginnt ein Übergang, während sich eine politische Opposition formiert. Ohne dass es damals konkrete Anzeichen

für einen Regimewechsel gab, deuten rückblickend viele Entwicklungen darauf hin, dass er unmittelbar bevorsteht (die bereits erwähnte Forschungsstelle Osteuropa in Bremen hat eine ausgezeichnete Ausstellung mit dem Titel "Samizdat" organisiert, die wichtigen Kunstwerke enthält, die die Besonderheiten dieser Zeit widerspiegeln).

János Sugár, der sein Studium der Bildhauerei an der Universität der Bildenden Künste absolvierte, war zwischen 1979 und 1986 Mitglied einer der progressivsten Künstlergruppen und erhielt zahlreiche Preise für seine Konzept- und Objektkunst, Installationen und Videoarbeiten. Im Jahr 1991 nahm er an der Biennale von Sao Paolo teil. In einem Interview aus dem Jahr 2012 erinnerte er sich an seine Beziehung zur documenta:

"1987 wurden das Paar Böröcz-Révész und János Szirtes eingeladen, an der Performance-Sektion der documenta teilzunehmen, die zu Ehren von Robert Filliou La Fête Permanente genannt wurde. Ich wurde von dem Duo Böröcz-Révész eingeladen, aber ich glaube, Elisabeth Jappe, die Kuratorin des Programms, die mich kannte, hat zugestimmt. Ich war eine der Vorgruppen für drei Tage vor ihrem großen Auftritt.

Dank der hartnäckigen Lobbyarbeit von Katalin Néray [damals Direktorin der Kunsthalle in Budapest] gelang es ihr 1990, Jan Hoet, den ehemaligen Direktor der Biennale von Venedig und Kurator der nächsten documenta, in die Jury der regelmäßigen Kleinplastik-Biennale einzuladen. (...) Ich stellte ein neues Werk aus, Parallel X und Y, für das mir die Jury zu meiner großen Überraschung den ersten Preis verlieh. Jan Hoet hatte angeblich versprochen, mich einzuladen, und dann hat mich Knoll [Galerie] immer wieder daran erinnert und mich schließlich 1992 eingeladen. Ich habe diese Arbeit in Kassel ausgestellt und zwei weitere gebrochene Fenster gemacht."

Von besonderem Interesse sind für uns der Briefwechsel mit Jan Hoet und die archivarischen Spuren davon. Der Ton der Einladung, die fachlich gründliche und entschiedene, aber dennoch offene Beschreibung, mit der Hoet den Kontext für den Beitrag des Künstlers festlegt, ist ganz außergewöhnlich. Später wird der gesamte Arbeitsprozess aufgrund der Art der geplanten Installation symbolisch. Im Grunde stößt das vorgestellte Werk (Einbau in ein zerbrochenes Schaufenster) auf ein grundlegendes technisches Problem, da der Versicherer den Vertrag mit dem gesamten Unternehmen wegen des Lochs im Glas kündigen würde. Obwohl János Sugár eine sichere (kreative) Lösung anbietet, akzeptiert der Versicherer diese nicht. Ich zitiere Bart de Baere, der sich mit Sugars in Verbindung gesetzt hat, in seinem Schreiben: "Wir warten immer noch auf eine endgültige Antwort der Versicherungsgesellschaft von Leffershop auf der Grundlage Ihrer Beschreibung und Argumentation. Wenn sie negativ ausfällt, befürchte ich, dass dies auch bei anderen Geschäften der Fall sein könnte, denn Deutschland ist sehr systematisch. Und ich fürchte, es wird negativ sein, denn Deutschland ist sehr systematisch."

Sugár akzeptiert die angebotenen Alternativen nicht (sie sind zu weit vom documenta-Hauptquartier entfernt), sondern findet eine neue technische Lösung, die alle zufriedenstellt und begeistert. Es ist offensichtlich, wie viel Publicity der Bekleidungshandel in der Teilnahme an der documenta sieht und wie wichtig dieser günstige Standort für die Kuratoren ist.

Symbolisch ist auch der Aufenthaltsort von Sugar: Er stellt aus und wohnt während der Vorbereitungen in Australien. Er bereitet sich auf die Entsendung nach seiner Rückkehr nach

Budapest vor. Er kommt aus München zur Installation nach Kassel, kehrt zur Eröffnung wieder dorthin zurück und fährt dann von München nach Krakau. Es beginnt eine Phase der Freizügigkeit und der bilateralen internationalen Kontakte.

Im Oktober 1992 veröffentlicht er einen Text über Zentrum / Peripherie, westliche / östliche Kultur in der amerikanischen Zeitschrift: *New Observations*. Den letzten Satz zitiere ich: „Die Situation ist nicht optimistisch, denn die Einzigartigkeit des Zentrums in der westlichen Kultur wird in Frage gestellt und ohne eine Änderung innerhalb des institutionellen Systems kann das Zentrum seine Bedeutung wahrscheinlich nicht beibehalten; oder, was wahrscheinlicher ist, die Spaltung wird bleiben.“

SLIDE25



## Schlussfolgerungen

Ich habe zu Beginn meiner Forschung drei Aussagen formuliert. Ich denke, meine Fallstudien konnten zeigen, dass sie relevant sind und dass meine Methoden zu funktionieren scheinen, zumindest für eine Präsentation. Natürlich wird die geplante Veröffentlichung noch viele Nuancen zulassen, wenn das Forschungsmaterial angereichert und vertieft wird. All dies veranlasst mich zu der Annahme, dass die Ungleichzeitigkeit der Gleichzeitigkeit von beidem in dieser besonderen geopolitischen Situation (Westdeutschland und sozialistisches Ungarn, und wahrscheinlich später zwischen Deutschland und dem demokratischen Ungarn, auch in der gegenwärtigen Beziehung) als das Gegenstück des Denkens über Ost und West in der besonderen Auffassung von Kunst verstanden werden kann. Die Definitionen des Abstrakten, des Modernen, des sozialistischen Realismus, des Konzeptuellen hingen in hohem Maße davon ab, was gegen in welchen Einflussbereich sie formuliert waren. der Opposition und dem ab, in dem sie formuliert wurden. Es geht aber nicht nur darum, eine lineare Geschichte zu beschreiben, sondern auch zu sehen, wie und warum sich der "Erwartungshorizont" der Akteure in den frühen siebziger Jahren in Bezug auf ihren "Erfahrungsraum" erweitert hat. "Selbst bei gleicher natürlicher Chronologie können wir historische Ereignisse auf unterschiedliche Weise einordnen. Dieser zeitliche Bruch impliziert zunächst einmal

verschiedene Zeitebenen, die je nach Akteur und Umständen der betreffenden Handlung unterschiedliche Inhalte haben. Diese Zeitschichten müssen aneinander gemessen werden. Zugleich impliziert der Begriff der Ungleichzeitigkeit der Gleichzeitigkeit auch unterschiedliche Zeitspannen. Diese verweisen auf die prognostische Struktur der geschichtlichen Zeit, denn alle Prognosen nehmen Ereignisse vorweg, die sich bereits anbahnen, insofern vorhanden sind, aber noch nicht eingetreten sind", schreibt Koselleck. Mit anderen Worten: "Was man tut, ist getan", wie Miklós Erdély, einer der einflussreichsten Künstler dieser Zeit, es ausdrückte.

Unsere Hauptfrage ist jedoch: Wie wird dies durch die verschiedenen Fälle im Archiv sichtbar? Das Archiv entsteht, wenn das Gedächtnis versagt, und Arnold Bodes Absicht, es zu gründen, ist ein Beweis dafür. Aber solange das Archiv diese Funktion als Ort erfüllte, reichte es aus, die Fragen nach dem Wer, Wo und Wann als Hauptstrukturierungsprinzip zu beantworten. Heute, wo die Wissensproduktion zu einem zentralen Problem geworden ist, sind die traditionellen Strukturen wahrscheinlich nicht mehr angemessen. Ein möglicher Weg zur "Vergesellschaftung" des Archivs besteht darin, die "Grenzobjekttheorie" als Modell zu verwenden, das in die Art und Weise der Digitalisierung und in künftige Archivierungspraktiken einbezogen werden kann.

Meine dritte wichtige Schlussfolgerung ist die zunehmende Bedeutung von Alter-Archiven, die durch einen ständigen Austausch von Wissen, Kontakten und Vernetzung genutzt werden können, und den primären Beeinfluss eines Archivs auf die Kanonisation in Frage stellen.

SLIDE26

d15 - Wie war es, ... die documenta?

*The Center moves at the speed of time (János Sugár)*  
<https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/off-biennale/>  
<https://ruangrupa.id/en/documenta-fifteen/>

Eine Fortsetzung meiner Forschung nach 1992 würde wahrscheinlich ein ganz anderes Bild ergeben. Nicht nur wegen der neuen Interpretationen des Begriffs "ehemaliger Westen/ehemaliger Osten", sondern auch wegen der sich mit der Verbreitung des Internets ändernden Art der Archivierung. Es gäbe viel mehr Quellen und lebende Zeitgenossen für das Studium der Grenzobjekte. Und es könnte auch einen Blick in die Zukunft geben, die vorbereitet wird, denn zur 15. documenta gehört eine ungarische Künstlergruppe, die OFF Biennale Budapest. Nächstes Jahr können wir die Frage stellen: Wie war es, ... die documenta?

SLIDE27



DANKE.