

POLITISCH KORREKTE KUNST IN OSTEUROPA

SUZANA MILEVSKA

Der Untertitel dieses Textes könnte auch lauten: »Gibt es einen Unterschied zwischen sozialem Realismus und politisch korrekter Kunst?« – eine Frage, die unter KunsthistorikerInnen im Osten heute häufig gestellt wird. Denn die Auseinandersetzung mit Kunst, die sich mit Themen befaßt, die durch die politische und gesellschaftliche Situation bestimmt sind, hat in Ländern mit sozialistischer und kommunistischer Geschichte einen völlig anderen Hintergrund als in jenen Ländern, wo diese Modelle nie die ideologischen und politischen »Sieger« waren.

Diese auf den ersten Blick unklaren Vergleiche und Verwirrungen resultieren aus dem spezifischen Kontext jener Länder, in denen man nun das Bedürfnis verspürt, die Vorstellung einer politisch korrekten Kunst umzusetzen, die nach der Erfahrung des sozialen Realismus als Teil der demokratischen Wende angesehen wird.

Der Titel des vorliegenden Textes ist von der berühmten Geschichte von »Dr. Jekyll und Mr. Hyde« inspiriert, in der auch immer wieder unklar ist, wer denn nun »der Gute« und wer »der Böse« ist: Der wißbegierige Arzt oder das Ergebnis seiner Untersuchungen, wer trägt mehr Schuld an ihren Taten? Das gilt auch für die politisch korrekte Kunst: Wann immer wir zu differenzieren versuchen, was an diesem Phänomen – dem populären Versuch, den neuen demokratischen Standards einer aus dem Ausland kommenden Kultur zu entsprechen – positiv und was problematisch ist, ja möglicherweise negative Folgen haben kann, er gibt sich dasselbe ambivalente Bild.

So wie es zu Beginn unseres Jahrhunderts zu einer ständigen Konfrontation von Abstraktion,



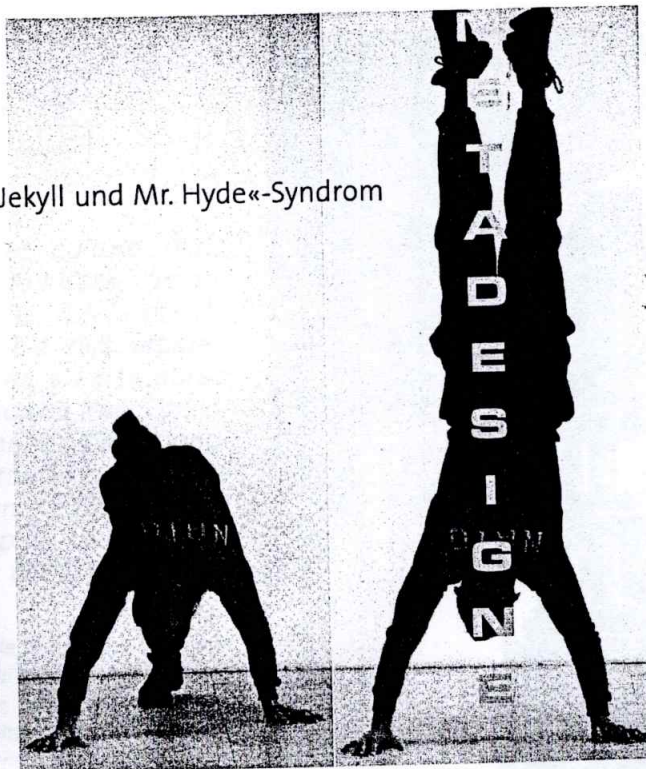
Realismus und Surrealismus mit den neuen ideologischen Aussagen von Kommunismus, Faschismus und liberalem Kapitalismus kam, so sind wir auch heute mit einer sogar noch komplexeren Verflechtung zwischen der ästhetisch ideologisierten »politisch korrekten Kunst«, welche die Kunstwelt in den demokratischen Gesellschaftssystemen des Westens zu dominieren scheint, und ihrer pervertierten Form in der Übergangssituation im Osten konfrontiert. Der erste Kommentar der örtlichen Intellektuellen und KünstlerInnen ist vorhersehbar: »Was wäre der Unterschied zwischen dieser politisch korrekten Kunst und der guten alten Praxis, dem wichtigsten Prinzip während des Sozialismus?« Wir alle durchliefen die »Dr. Jekyll«-Phase des positiven Experimentierens mit der gleichwertigen Repräsentation aller, nicht aufgrund ihrer Fähigkeiten, sondern aufgrund der Zugehörigkeit zu einer Randgruppe; doch wir alle kennen auch die »Mr. Hyde«-artigen Konsequenzen dieses Gleichgewichts.

Ich möchte mich nicht dem Vorwurf aussetzen, durch unkorrekte Zweifel die grundlegenden ethischen Prinzipien zu verfälschen, die mit der Wiederkehr von moralischem und gesellschaftlichem Engagement als jene legitimen Maßstäbe in der postmodernen Kunsttheorie angesehen werden, denen der l'art pour l'art-pervertierte, geläuterte modernistische Anspruch einer Loslösung der

ethischen Qualitäten eines Kunstwerkes von den ihm innewohnenden, »wesentlichen« Qualitäten ausgesetzt war. Deshalb möchte ich den Unterschied zwischen einer politisch korrekten Kunst, die östlichen KünstlerInnen zuwiderläuft, und jener, die von zeitgenössischen westlichen KünstlerInnen praktiziert wird, unterstreichen. Das Betonen von Engagement und künstlerischem Handeln im Zusammenhang mit dem realen gesellschaftlichen Kontext – früher vom Staat als einzigem Sponsor und Lenkungsgewalt und dadurch alleinigen Urheber des sozialen Realismus vorgegeben – ist weit vom Engagement jener KünstlerInnen entfernt, die durch ihre Konzepte allgemein akzeptierte Prinzipien und Kriterien in Frage stellen.

Solange der Auftrag an die engagierte Kunst durch ein einziges Machtzentrum, eine mythisch begründete Autorität und die versteckte repressive Gewalt aufgezwungener Vorstellungen erfolgt – wie es für die Zeit des sozialen Realismus typisch war, aber auch durch Einflüsse anderer Einrichtungen wie etwa Stiftungsprogrammen zutage tritt –, ist »politisch korrekte Kunst« nur von einem Standpunkt aus korrekt, nämlich jenem der herrschenden Ideologie oder Kunsttheorie. In dem Augenblick aber, wo mehrere Machtzentren oder mehrere unterschiedliche Ideologien auftauchen, die eine »korrekte Kunst« verordnen, wird dieser Begriff beliebig und damit problematisch.

Oder:
das mazedonische »Dr. Jekyll und Mr. Hyde«-Syndrom



1 PETAR HADZI BOSKOV, »HELMET – ART AS PROTECTION«
1999, COURTESY SCCA SKOPIE
2,3 ZANETA VANGELI, »EX-FYROM-ISM«, 1998,
COURTESY MODERNA MUSEET STOCKHOLM

wollte, von der auf mehreren Fernsehgeräten live übertragenen Fußballweltmeisterschaft auf kritische Weise »gefördert«. Die desinteressierten mazedonischen DurchschnittsbürgerInnen, die sich lieber ein Fußballspiel ansahen, anstatt sich über ihr eigenes Schicksal zu informieren, waren angesichts der in jüngster Vergangenheit gezeigten Gleichgültigkeit der MazedonierInnen während der NATO-Angriffe auf ihren nächsten Nachbarn ebenfalls eine prophetische Vorwegnahme der späteren Realität.

Das letzte Beispiel gegenwärtiger künstlerischer Reaktion auf die »Schrecken der Macht« auf dem Balkan ist das jüngste Projekt des mazedonischen Bildhauers Petar Hadzi Boskov, Jahrgang 1928: »Helmet – Art as Protection« sollte bei der Biennale in Venedig gezeigt werden, wurde aber im letzten Moment zurückgezogen – ironischerweise vom Kulturminister der Republik Mazedonien wegen des »mangelnden Friedens in Mazedonien«. Es hätte sich bei diesem Werk um das vergrößerte Modell eines Helmes gehandelt, in dessen Innerem ein Video gezeigt werden sollte. Dieses bestand aus Dokumentarfilmausschnitten aus dem Zweiten Weltkrieg sowie gestellten Szenen von den Erlebnissen des Künstlers am letzten Tag vor der Befreiung Skopjes, als er beinahe von Nazi-Soldaten ermordet worden wäre.

Leider gibt es keine KünstlerInnen, die ihre Stimme in organisierter Art und Weise gegen die von allen Seiten begangenen Akte der Aggression erheben, egal ob dies nun nach Meinung der aktuellen Regierung ein politisch korrektes Vorgehen wäre oder nicht. Das Machtspiel geht weiter, und die MazedonierInnen spielen darin aus irgendeinem Grund nie eine Rolle.

Übersetzung: Sabine Schmidt

gedruckt – zeigt das vergrößerte Bild einer Tätowierung auf dem Arm eines Kickboxers aus der Region, die einen auf die Erdkugel urinierenden Punk darstellt.

Ein anderer Künstler, der hier erwähnt werden soll, ist Aleksandar Stankovski mit seinem Kunstfilm »MAKLABAS« (1998), in dem er mit zahlreichen Anspielungen und unter Vorwegnahme des gegenwärtigen Krieges Fotos von Hitler animierte und in Teufelsbilder verwandelte. Sein Werk »A Portrait of the Citizen from FYROM«¹ beinhaltet vier Landkarten der fiktiven Staaten »Großalbanien«, »Großserbien«, »Großbulgarien« und »Großmazedonien« und zeigt auf Fotos mehrere junge Männer, die in ihrem namenlosen Land umherirren. FYROM ist übrigens nichts weiter als die Abkürzung der Bezeichnung »Former Yugoslav Republic of Macedonia« (Frühere Jugoslawische Republik Mazedonien), die aufgrund der Einwände Griechenlands von der internationalen Gemeinschaft erfunden wurde, damit die MazedonierInnen nicht den Namen »Mazedonien« verwenden. Bei der ersten Präsentation des Werkes in der jährlichen »Soros Annual«-Ausstellung (1998) wurde dieser Versuch, die Ambitionen des »großen Kartografen« NATO zu dekonstruieren, der diese »Geisterkarten« aus der Vergangenheit aufgreifen

¹ Vgl. die Besprechung der Ausstellung »Onufri - Permanent Instability« in: *springer* 1 (1999), S. 71f.

Prophetische Vorwegnahmen

Nur wenige KünstlerInnen in Mazedonien nehmen in ihrer Arbeit Bezug auf die allgemeine Wirklichkeit – eine auf metaphysischen, mythologischen Strukturen basierende Kunst ist noch immer ein »Markenzeichen« der zeitgenössischen mazedonischen Szene –, während es zu erwarten gewesen wäre, daß diese als erste auf den Krieg reagieren würden, der 20 Kilometer hinter der mazedonischen Grenze herrscht. Die Frage ist natürlich, wer sagen kann, ob diese Werke im Zusammenhang mit der größten Tragödie in dieser Region seit dem Zweiten Weltkrieg für alle beteiligten Seiten »korrekt« sind.

»Ex-FYROM-ism«, eine Arbeit von Zaneta Vangeli, geboren 1962, die vor einigen Monaten entstand und bereits beim »Permanent Instability«-Projekt in Tirana präsentiert wurde, war tatsächlich eine Art prophetische Voraussage des Krieges: Auf einem – mit dem Computer bearbeiteten – Foto eines Mannes, der die Hände auf dem Boden hat und mit den Füßen in der Luft zum Sprung ansetzt, steht »NATO«; auf einem zweiten Foto, auf dem derselbe Mann im Handstand zu sehen ist, steht »META-DESIGNER«. Ein drittes Foto – wie die beiden anderen auf einem digitalen Plotter