

Zur Lage der Kunstkritik in Osteuropa

Panel 7

MODERATION
LIAM KELLY

MAJA FOWKES
REUBEN FOWKES
MAŁGORZATA STĘPNIK

Demokratie in der Defensive: Osteuropäische Kunstkritik in der Ära der illiberalen Globalisierung

Maja Fowkes und Reuben Fowkes

In diesem Aufsatz befassen sich Maja und Reuben Fowkes mit dem Thema der Kunstkritik als Reaktion auf populistische Tendenzen in der (Kultur-)Politik, indem sie die Reaktion der Kritiker auf die Verbreitung populistischer Ideologie im Kulturbereich und auf Kunstprojekte untersuchen, die sich mit der Zunahme des politischen Populismus in Osteuropa auseinandersetzen.

Vox populi – Politiker als Kunstkritiker

Małgorzata Stępnik

Das Hauptziel von Małgorzata Stępniks Beitrag ist es, »die ›kritischen‹ Äußerungen polnischer Politiker bezüglich der Ereignisse im denkwürdigen März 1968 (unter anderem Politiker, welche die Zensur von Mickiewizs Drama *Dziady* unter der Regie von Kazimierz Dejmek zu verantworten haben) sowie den heutigen politischen Diskurs über Kunst in Polen zu analysieren und zu vergleichen, der sowohl in den traditionellen als auch in den sozialen Medien sehr präsent und entlang der Parteilinien stark polarisiert ist«.



Abb. 18: Beerdigung des Mücsarnok, Aktion, Budapest 10. August 2013

Maja und Reuben Fowkes

»Rechtschaffene Menschen wurden sprachlos. Quasi über Nacht wurde es möglich, den unglaublichsten Unsinn zu verzapfen und Lügen zu verbreiten, ohne dass irgendjemand seine oder ihre Stimme dagegen erhoben hätte. Jede Unterscheidung zwischen wahr und falsch, echten Werten und gefälschten, schien plötzlich verschwunden zu sein. Wie war das möglich? Wie konnte das geschehen? Was hatte das möglich gemacht?«

Diese Sätze dürften uns an die polarisierte politische und kulturelle Atmosphäre des postfaktischen Zeitalters erinnern, das durch jene »alternativen Fakten« gekennzeichnet ist, die im letzten Jahrzehnt international den Aufstieg populistischer und neonationalistischer Bewegungen begleitet haben. Doch tatsächlich schrieb sie der tschechische Kunstkritiker Jindřich Chalupecký bereits im Jahr 1948, als kommunistische Parteien ihre Kontrolle über Osteuropa festigten. Der zunächst unveröffentlicht gebliebene Essay *Der Intellektuelle unter dem Sozialismus* beschrieb die abrupte Veränderung der Bedingungen des künstlerischen Lebens und der kritischen Auseinandersetzung, welche durch die Unterdrückung der Demokratie auf politischem Gebiet und die zwangsweise Durchsetzung der Doktrin des Sozialistischen Realismus bei den Kulturschaffenden mittels der politischen Kontrolle der Künstlerverbände, Ausstellungsorte, Lehre und Kritik herbeigeführt wurde.¹ Chalupeckýs Beobachtungen hinsichtlich der existenziellen Entscheidung darüber, ob man mit den Behörden zusammenarbeitet oder nicht, sowie hinsichtlich der unerwarteten Schicksalswenden und der Suspendierung von Kritikalität in einer Diktatur stimmen weitgehend mit den Erfahrungen kulturellen Lebens in anderen undemokratischen Kontexten überein.

Auch wenn es in der vernetzten Welt der kapitalistischen Ökonomien nicht möglich wäre, die Bedingungen des geschlossenen sozialistischen Systems im Osteuropa der 1950er Jahre wiederherzustellen, hat dies Politiker der Rechten nicht davon abgehalten, in die unabhängigen Strukturen der Kunstwelt einzugreifen, um dem entgegenzutreten, was sie als den verderblichen Einfluss der Ideologie des Globalismus betrachten, und stattdessen eine einheitliche Vision nationaler Kunst zu propagieren. Doch auch wenn der Populismus als weitverbreitete Reaktion auf die Ungleichheiten der wirtschaftlichen Globalisierung gilt, sollte man doch zur Kenntnis nehmen, dass es in Mitteleuropa, wo er die Rückkehr monopolistischer, zentralistischer, traditionalistischer und zensorischer Tendenzen, von denen man annahm, sie seien durch die demokratischen Revolutionen von 1989 überwunden worden, besonders stark verbreitet ist. Dieser Essay widmet sich dem Übergreifen des Populismus auf die künstlerische Sphäre anhand der Texte mitteleuropäischer Kunstkritiker, die die Mechanismen der Einmischung in örtliche Kunstszenen beschreiben und zugleich die Akte künstlerischer Solidarität, den Erfindungsreichtum beim Kampf

1 Jindřich Chalupecký: »The Intellectual Under Socialism«, in: Tomáš Pospiszył und Laura Hoptman (Hg.): *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s*, New York 2002, S. 29-36.

gegen die Institutionen sowie die intellektuellen Mobilisierungen beschreiben und verstärken, die als aktive Reaktion hierauf entstanden sind.

Obwohl Ungarn 1989 durch die Öffnung seiner Grenze zu Österreich für ostdeutsche Flüchtlinge den Zusammenbruch von Diktaturen und das Aufkommen der Mehr-Parteien-Demokratie in Osteuropa beschleunigte, bildet das Land heute die Speerspitze der Verbreitung von neonationalem Populismus. Die Funktionsweise der bürokratischen Kontrolle der ungarischen Kunstwelt durch die Kräfte einer illiberalen Demokratie wurden 2013 von der Kunstkritikerin Edit András in einem Artikel für das Online-Magazin *Art Margins* in einem Tonfall formuliert, der auf unheimliche Weise an Chalupecký erinnert:

»Schon wird das Feld der Kunst zentralisiert, und Genossen, die sich dem Regime gegenüber loyal verhalten und deren Ideen in völligem Einklang mit der von der Regierung propagierten Sichtweise stehen, werden auf führende kulturelle Posten gehoben. Der Vorteil dieser Vorgehensweise besteht darin, dass ein Beamter, der mit der Leitung einer Institution betraut wird, der Regierungspartei nahesteht und sich ihr gegenüber loyal verhält. Es bedarf daher keiner offiziellen Zensur, da dieser Prozess automatisch den richtigen ideologischen Inhalt gewährleistet.«²

Zu den spezifischen Fällen, die in András' Artikel erwähnt werden, zählten der Zusammenschluss der Ungarischen Nationalgalerie mit dem Museum der Schönen Künste und die Bestellung eines neuen Direktors für das Ludwig Museum in Budapest. Der Widerstand gegen das, was als politisch motivierter Versuch gewertet wurde, die Kontrolle über die führende zeitgenössische Kunstinstitution zu erlangen, äußerte sich in zwei Wochen anhaltenden Protesten und der Besetzung des Eingangs und der Treppe des Museums; Künstler aller Generationen, kommerzielle Galeristen, Kuratoren aus dem Non-Profit-Bereich und selbst Kunstsammler schlossen sich der Kampagne an. Obwohl es den Protestierenden nicht gelang, die Regierung dazu zu bewegen, ihre Entscheidung rückgängig zu machen, führte die Besetzung der »Ludwig-Stiege« zu einem neuen Schulterchluss und veranlasste die Kunstwelt, kreative Formen des Widerstands gegen die Machtübernahme der Rechten auf kulturellem Gebiet zu entwickeln.

Doch die Propagierung der populistischen Agenda in der ungarischen Kultur geht über das Austauschen der Direktoren von Kunstinstitutionen hinaus. Ein weiteres Instrument, mit dem das künstlerische Leben beeinflusst werden soll, ist die Ungarische Akademie der Künste (MMA), eine neu gegründete Organisation, die Teil der Verfassung ist und über ein höheres Budget als das Kulturministerium verfügt, dessen Fangarme bis in die künstlerische Forschung und das Verlagswesen reichen. Die MMA, welche die Struktur traditioneller Akademien nachahmt, ist in verschiedene künstlerische Zweige unterteilt und gewährt privilegierten Akademiemitgliedern hohe monatliche Stipendien. Unter den 41

2 Edit András: »Hungary in Focus: Conservative Politics and Its Impact on the Arts«, auf: *Art Margins*, 17.09.2013, <https://artmargins.com/hungary-in-focus-forum/> (14.11.2020).

derzeitigen Mitgliedern der Sektion Bildende Kunst befindet sich keine einzige Künstlerin, ein deutlicher Hinweis auf die Fadenscheinigkeit des Anspruchs der Akademie, »Künstler zu unterstützen, die ›in der Geschichte der ungarischen Kunst‹ auf unfaire Weise marginalisiert worden sind«.³

In ihrem Artikel schildert András auch die Reaktion der Kunstwelt auf die Gründung der MMA, darunter auch Proteste gegen die Entscheidung, ihr willkürlich den Besitz an einem und die Kontrolle über einen anderen Ausstellungsort, sprich die Budapester Kunsthalle (Múcsarnok), zu übertragen. Im Mittelpunkt der Performance, mit dem der Verlust dieses Ortes für die zeitgenössische Kunst betrauert wurde, stand ein Nachruf, in dem es hieß: »Mit dem Ausdruck tiefer Trauer müssen wir Sie zu unserem großen Bedauern über den Tod von Múcsarnok, der Budapester Kunsthalle, in Kenntnis setzen, die nach einer Phase würdig ertragenen Leidens im Alter von 117 Jahren dahingeshieden ist. Todesursache war Vernachlässigung und das unverantwortliche Verhalten einer Institution namens Ungarische Akademie der Wissenschaften (MMA)«.⁴

Obwohl Ungarn bei den systematischen Versuchen, durch die Kontrolle von Stellenbesetzungen, Finanzierung, Lehre und Forschung im Kunstbereich den lokalen Kunstszene ein traditionalistisches, neonationalistisches Paradigma aufzuzwingen, an vorderster Front stand, wurde das Modell auch in anderen mitteleuropäischen Ländern angewandt. Charakteristischerweise lässt sich zwischen der Machtübernahme einer populistischen Bewegung und der Entscheidung, die internationalistischen Bastionen der Kunstwelt zu schleifen, eine Zeitdifferenz von einigen Jahren beobachten. So konnte der Kunstkritiker Adam Mazur auch drei Jahre, nachdem die Partei Prawo i Sprawiedliwość (PiS, dt.: »Recht und Gerechtigkeit«) in Polen eine parlamentarische Mehrheit gewonnen hatte, noch behaupten: »Als die Populisten im Herbst 2015 an die Macht kamen, endete dies, anders als erwartet, nicht mit einem Erdbeben. Kein einziger Direktor einer Galerie oder eines Museums wurde seines Amtes enthoben, kein Direktor einer Kunstakademie ersetzt, keine Kontrolle der Kunstfinanzierung eingeführt.«⁵

Kein Jahr später lenkte ein Artikel im Online-Magazin *Hyperallergic* die Aufmerksamkeit auf die wachsende Zahl politischer Eingriffe in das Management von Kunstinstitutionen, darunter zuletzt die Weigerung, den Vertrag des Direktors des Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art zu verlängern. Der in Berlin tätige Kritiker Dorian Batycka meinte hierzu:

»Der Schritt imitiert die Taktik, derer sich das Ministerium bedient, um andere Kulturschaffende und Leiter von Institutionen zum Schweigen zu bringen, von denen man meint,

3 Siehe die Seite der Sektion Bildende Kunst auf der Website der Ungarischen Akademie der Künste, https://www.mma.hu/web/en/section_of_fine_arts (14.11.2020).

4 Hinsichtlich des vollständigen Texts des Nachrufs siehe András, »Hungary in Focus«.

5 Adam Mazur: »Polish Art in the Period of Populism«, *East Art Mags*, 12.11.2018, auf: <https://artportal.hu/magazin/polish-art-in-the-period-of-populism/> (14.11.2020).

sie würden sich außerhalb des Einflussbereichs der rechten Ideologie der Regierungspartei bewegen.«⁶

Andere ähnliche Fälle, die in diesem Artikel erwähnt wurden, betrafen die Einmischung der Regierung in die Auswahl der Direktoren der Nationalgalerie in Warschau, des Polin Museums der Geschichte der polnischen Juden sowie des Bunkier Sztuki in Krakau. Die Befürchtungen der zeitgenössischen Kunstwelt hinsichtlich der zukünftigen Leitung des CCA Ujazdowski Castle sollten sich mit der Ernennung eines umstrittenen neuen Direktors, die unter Künstlern und Kuratoren in ganz Polen auf große Empörung stieß, als nur allzu begründet erweisen.⁷ Bleibt die Frage, ob die polnische Kunstwelt aus den Erfahrungen der Künstler, Kritiker und Kuratoren in Ungarn seit 2010 lernen und eine erfolgreiche öffentliche Kampagne und wirkungsvolle Verteidigung der künstlerischen Unabhängigkeit gegen politische Einmischung auf die Beine stellen kann.

Die Frage, ob das Erbe der kommunistischen Vergangenheit die Kunstszene Mitteleuropas anfälliger für politische Einmischung gemacht hat, wird durch die Diskussion der Ursachen der institutionellen Krise in der Nationalgalerie Prag seitens des Kunstkritikers Vít Havránek untermauert: »Auf der kulturellen Ebene wäre das nur sinnvoll, wenn der Ministerpräsident (und alle Politiker) als Besitzer des kulturellen Kapitals aufhören würden, Kultur manipulativ einzusetzen, und wenn sie anfangen würden, die Machtteilung zu respektieren und kulturelle Autonomie und Unabhängigkeit, eine der historischen Errungenschaften Europas, zuzulassen.«⁸ Dieses Argument lässt sich auch ausweiten, indem man die Modalitäten der sozialen und wirtschaftlichen Entwicklung während des postkommunistischen Übergangs betrachtet, in dessen Verlauf der Wettbewerb zwischen neoliberalen Eliten und das Überhandnehmen der Korruption die institutionellen Strukturen der osteuropäischen Kunst destabilisiert haben.

In der Slowakei sieht sich die Kunsthalle Bratislava schutzlos umfassenderen politischen und finanziellen Überlegungen ausgeliefert, da die Regierung bemüht ist, sie in einem kreativen Zentrum aufgehen zu lassen, um an dringend benötigte EU-Mittel zur

6 Dorian Batycka: »Poland's Ministry of Culture Again Accused of Trying to Control Progressive Institution«, in: *Hyperallergic*, 24.09.2019, auf: <https://hyperallergic.com/518207/polands-ministry-of-culture-again-accused-of-trying-to-control-progressive-institution/> (14.11.2020).

7 Zum Widerstand gegen die Ernennung von Piotr Bernatowicz siehe etwa die internationale Petition, die Ernennung des Direktors des Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warschau zu widerrufen, auf https://www.change.org/p/minister-of-culture-and-national-heritage-of-the-republic-of-poland-block-decision-of-appointing-a-director-of-ujazdowski-castle-centre-for-contemporary-art-0608626a-c5c8-48f7-8549-173c7831e55a/sign?original_footer_petition_id=14313431&algorithm=promoted&source_location=petition_footer&grid_position=9&pt=AVBlG10aW9uAE35HQEAAAAAXcnAjJKEBuc2ZjBjZWl4Ng%3D%3D (14.11.2020).

8 Vít Havránek: »Will Czech Republic ever be modern? Notes on the institutional crisis at the National Gallery in Prague«, auf: *Blok*, 21.06.2019, <https://blokmagazine.com/will-czech-republic-ever-be-modern/> (14.11.2020).

Regionalförderung zu gelangen und das zentral gelegene Grundstück, auf dem sich die Kunsthalle befindet, als Bauland zu nutzen. Verstärkt wird die Unsicherheit hinsichtlich der Zukunft derselben noch durch eine Reduzierung der finanziellen Ausstattung seitens des Kulturministeriums, das im Hinblick auf die Wahlen der Propagierung der Volkskultur den Vorrang gibt. Die Kunstkritikerin Kata Benedek hat das Risiko benannt, dass die Gleichgültigkeit gegenüber der zeitgenössischen Kunst in populistische Feindseligkeit umschlagen könnte: »Smer, der seit 2012 an der Macht ist, betreibt nicht jenen Typus von offenem Kulturkampf, der in Ungarn feststellbar ist, doch die mit der Kulturministerin Lúbia Laššáková verbundenen Maßnahmen zeugen von einer populistischen politischen Logik, die keine Kulturpolitik hervorbringt, sondern auf Gesten abzielt, in denen sie kurzfristige politische Vorteile erkennt.«⁹

Die Reaktion der mitteleuropäischen Kunstszenen auf die Bedrohung durch die postdemokratische Wende beschränkt sich nicht auf die Verteidigung der künstlerischen Freiheit, sondern zog auch Versuche nach sich, den Spieß umzudrehen und den Populismus mit der analytischen Kraft zeitgenössischer Kunst zu konfrontieren. Indem sie ihn zu einem Untersuchungsgegenstand machten, etwa in Form von Forschungsausstellungen, haben sich Künstler und Kuratoren bemüht, den politischen Aufstieg des Populismus zu historisieren, zu entschärfen und ihm einen neuen Rahmen zu verleihen. Die als Teil der Warschau Biennale 2019 organisierte Ausstellung *Skip the Line! Populism and Contemporary Promise* (dt. etwa »Überspringe die Grenze! Populismus und zeitgenössisches Versprechen«) verfolgte den Ansatz, den Populismus eher als sprachliches denn als politisches Phänomen zu bekämpfen. Ko-Kurator Jakub Gawkowski erläuterte seinen Ansatz, die »Lingua franca« des Populismus zu erlernen, um dessen Energien in verheißungsvollere Bahnen zu lenken, folgendermaßen:

»Ich glaube, dass die Identifizierung des Populismus als eine Sprache ein Schritt ist, um auf ihn zu reagieren. Wenn man aus Mitteleuropa kommt, dann assoziiert man Populismus häufig mit Kaczyński oder Orbán, sprich rechten Autokraten, nicht wahr? Doch wenn man eine umfassendere Perspektive einnimmt, dann sieht man, dass das, was die Populisten miteinander verbindet, nicht der Umstand ist, dass sie rechts außen sind, sondern die Art und Weise, wie sie sprechen und die Gesellschaft spalten. Was ich wirklich relevant finde, ist, ob man sich einen »guten« Populismus vorstellen kann, nicht im Sinne einer Spaltung der Gesellschaft oder des Schikanierens von Minderheiten, sondern im Sinne einer Nutzbarmachung seines emotionalen Potenzials.«¹⁰

9 Kata Benedek: »The Kunsthalle Paradigm: What is the Slovak Government's Aim with the Kunsthalle Bratislava?«, in: *East Art Mags*, 29.09.2019, auf: <https://artportal.hu/magazin/the-kunsthalle-paradigm-what-is-the-slovak-governments-aim-with-the-kunsthalle-bratislava/> (14.11.2020).

10 Jakub Gawkowski im Interview mit Flóra Gadó für *East Art Mags*, 17.04.2019, auf: <https://artportal.hu/magazin/if-populism-became-the-lingua-franca-of-our-time-then-there-is-no-choice-but-to-learn-it/> (14.11.2020).

Die Vereinnahmung öffentlicher Institutionen durch traditionalistische Strömungen war auch ein Faktor bei der Etablierung von Graswurzelbewegungen zur Artikulation und Verkörperung neuer Formen von Institutionskritik. Die Feminist Art Institution wurde als ein loses Netzwerk gleichgesinnter Institutionen ins Leben gerufen, die alle einen Verhaltenskodex unterzeichneten, der bei einer Zusammenkunft im tranzit.cz in Prag 2017 vereinbart wurde. Abgesehen von der Zielvereinbarung, dass der Frauenanteil in den jährlichen Ausstellungs-, Festivals- oder Konferenzprogrammen sowie in Management- und kreativen Positionen mindestens 50% betragen muss, enthält ihr gemeinsamer Verhaltenskodex proaktive, antipopulistische Erklärungen wie diese: »Feministische Kunstinstitutionen lehnen sämtliche Äußerungen von Intoleranz, wie etwa Rassismus, Fremdenfeindlichkeit oder Sexismus, kategorisch ab. Sie formulieren Strategien für den Umgang mit solchen Situationen, falls diese auftreten sollten.«¹¹

Die Feminist Art Institution hat sich auch mit der Frage befasst, wie Kunstinstitutionen auf den ökologischen Zusammenbruch reagieren sollten, indem sie eine gemeinsame Erklärung verfassten, in der gefordert wurde, dass der Stadtrat im Februar 2019 den Klimanotfall erklären sollte, und die von mehr als 80 Kultur- und Kunstinstitutionen in Prag unterzeichnet wurde.

Kunstkritiker haben die Position der zeitgenössischen Kunst an der Schnittstelle von Klimachaos und populistischer Rhetorik untersucht, indem sie Versuche aufgedeckt haben, finanzielle Gewinne, die auf Extraktivismus beruhen, reinzuwaschen. So lenkte der Kritiker und Theoretiker Václav Drozd die Aufmerksamkeit auf die Quellen des Wohlstands eines einflussreichen tschechischen Sammlers und Philanthropen: »Petr Pudils Geschäft hat zu massiver Umweltzerstörung geführt und einen gewaltigen CO₂-Fussabdruck hinterlassen, und bis heute bezahlen wir alle dafür mit jeder Stromrechnung. Wie wird die nordböhmisches Braunkohle, die in mit fossilen Brennstoffen betriebenen Kraftwerken verbrannt wird, zu einem Privatmuseum im Zentrum Prags werden?«¹²

Nachdem der Text im Frühjahr 2019 auf *Artyčok.tv* veröffentlicht worden war, musste er unter Androhung eines Gerichtsverfahrens von der Website entfernt werden, ist dort aber inzwischen in einer überarbeiteten Version, die weiterhin die Entstehung des Unternehmens des Energiebarons genau beschreibt, wieder zugänglich. Obwohl bislang in der Kunstszene keine Einigkeit über die Bedeutung des durch die Kohle bedingten Reichtums für den Bau der neuen Kunsthalle Prag herrscht, verdeutlicht dieser Fall die Bedeutung der Existenz eines Freiraums für die öffentliche Diskussion für das demokratische Funktionieren der Kunstwelt.

Als Reaktion auf die Zunahme des Populismus und seines Versuchs, in künstlerische Kreise einzugreifen, wurden Proteste und Petitionen organisiert, in denen professionelle Meinungsverschiedenheiten hintangestellt wurden und Menschen sich zusam-

11 Vgl. Tereza Stejskalová: *Feminist Art Institution. A Code of Practice*, https://www.academia.edu/35492650/Feminist_Art_Institution_A_Code_of_Practice/ (14.11.2020).

12 Václav Drozd: »Privatisierungskünstler Petr Pudil«, veröffentlicht auf Tschechisch in *Artyčok.tv*, auf: <https://artycok.tv/42947/privatizacni-umelec-petr-pudil-upravene-vydani> (14.11.2020).

mentaten, um ihre künstlerische Solidarität zum Ausdruck zu bringen und Strategien zu entwickeln, mittels derer sich die Kontrolle der Institutionen durch Vertreter der neo-offiziellen Kunst umgehen ließen. Zugleich wurden freilich auch die Grenzen des Einfallreichums und der Resilienz der Kunstwelt angesichts einer kontinuierlichen politischen Wirklichkeit hervorgehoben. So schrieb der ungarische Kunstkritiker Gergely Nagy 2018 in einem Text für das *Spike Magazine*: »Die acht Jahre unter einer rechten nationalistischen und isolationistischen Regierung haben das kulturelle Umfeld grundlegend verändert. Der kritische Flügel der Kultur ist inzwischen völlig marginalisiert worden und die Künstler in dieser Szene tun sich extrem schwer. Viele von ihnen haben das Land verlassen: Die derzeitige ungarische Kunstgemeinde in Berlin ist so groß wie die in den 1920ern... Wenn man keine öffentliche Finanzierung und Werbung für die eigene Arbeit finden kann und die staatlichen Institutionen aus Verachtung boykottiert, dann wird man letztlich zum Schweigen gebracht. Die sanfte Zensur funktioniert.«¹³

Möglicherweise wird sich zeigen, dass diese Aussage auf dem Tiefpunkt der post-demokratischen Wende in Mitteleuropa formuliert wurde, als die Energieressourcen der Kunstszene erschöpft waren, was viele zu der Schlussfolgerung führte, dass die einzige Option angesichts der neonationalistischen Übernahme der Kultursphäre darin bestünde, das Land zu verlassen. Obwohl Künstler, Kuratoren und Kritiker raffinierte Möglichkeiten gefunden haben, im feindlichen Umfeld des historischen Totalitarismus und zeitgenössischen Populismus zu arbeiten und zu überleben, etwa indem sie sich aus staatlich kontrollierten Kunstkreisen zurückgezogen und ihre eigenen anpassungsfähigen Plattformen gegründet haben, scheint ein grundlegendes Maß an funktionierender Demokratie notwendig zu sein, damit Kunst und Kritik gedeihen können. In den letzten Monaten jedoch hat sich in der Rüstung der neonationalistischen Herrschaft ein Spalt aufgetan, denn eine Reihe von Wahlergebnissen, welche andere politische Richtungen stärken, legen nahe, dass Europa den Gipfel des Populismus überschritten haben könnte. Denn ebenso gut wie neonationalistische Populisten die von den kommunistischen Staaten entwickelten Mechanismen der künstlerischen Kontrolle neu erfunden haben, wurden auch die mitteleuropäischen Kunstszene dadurch belebt, dass sie aus der Quelle der aufrührerischen inoffiziellen Kultur des sozialistischen Zeitalters schöpften, um zeitgenössische Strategien des künstlerischen Widerstands zu stärken.

Übersetzung: Nikolaus G. Schneider

13 Gergely Nagy: »Many of the artists have left the country«, in: *Spike Magazine*, 12.09. 2018, auf: <https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/many-artists-have-left-country> (14.11.2020).

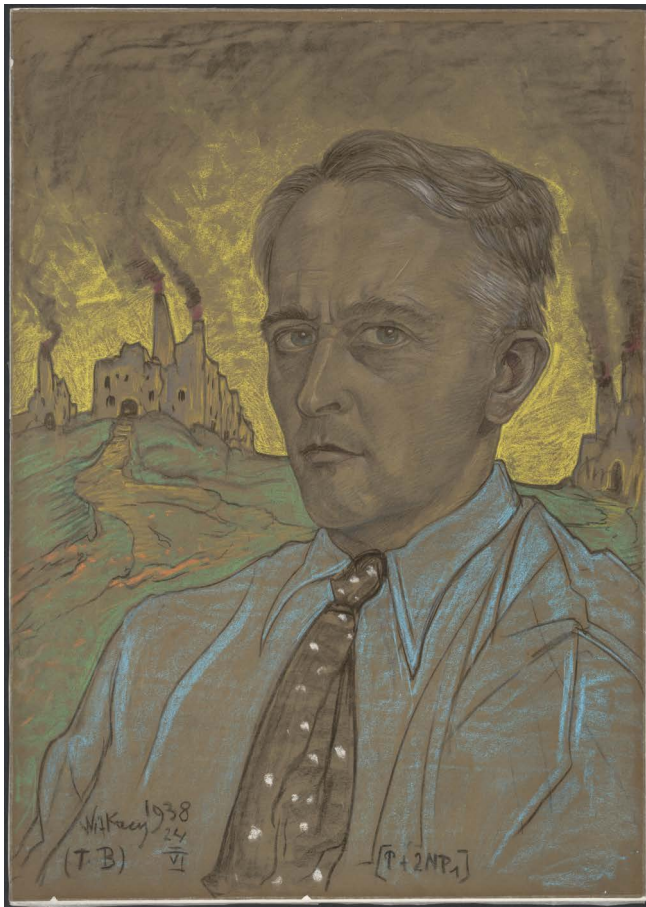


Abb. 19: Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Autoportret, 1938

Małgorzata Stępnik

»Erziehung zur Demokratie ist Erziehung zur Würde,
und das setzt zwei Dinge voraus: eine Bereitschaft zu kämpfen
verbunden mit Freiheit von Hass.«
(Leszek Kołakowski)¹

»Glückspillen«

In einem seiner jüngsten Artikel mit dem charakteristischen Titel *Art Criticism is Too Easy*, bei dem es sich um die Fortsetzung eines bereits 2003 veröffentlichten Pamphlets handelt,² wiederholt James Elkins die These, dass Kunstkritik »weiterhin das Urteil zugunsten der Beschreibung vermeidet«.³ Man kann folglich sagen, dass das Bemühen um Neutralität ein wesentlicher Bestandteil des derzeitigen Habitus von Kritikern ist.

Bei populistischen Politikern hingegen scheint sich dies völlig anders zu verhalten: Fernab von jeglicher Reserviertheit oder Kultiviertheit übernehmen diese gern die Rolle der *tribuni plebis* [Volkstribunen], die gegen jedwede Erscheinungsform von Elitismus kämpfen und schließlich den anderen ihr eigenes »ästhetisches Programm« aufdrängen. Wie gerne sie bereit sind, »bewusstseinsverändernde Drogen« zu verteilen!⁴

Ich spiele hier auf zwei literarische Werke an, die nicht nur wichtig für die polnische Kultur, sondern auch allegorische Visionen mit universellem Charakter sind. Das erste ist *Unersättlichkeit* (*Nienasyconie*, 1932), ein Roman von Stanisław Ignacy Witkiewicz (Künstlername Witkacy), einem herausragenden Künstler, Philosophen und »Trickster« seiner Zeit, der sich das Leben nahm, als er hörte, dass die sowjetische Armee am 17. September 1939 in Polen einmarschierte. In diesem prophetischen Roman übernimmt eine sino-mongolische Armee die Herrschaft in Polen. Dank der von dem mongolischen Philosophen Murti-Bing hergestellten »Glückspillen« verlieren die Bürger dort das Gefühl existenzieller Angst, philosophischer »Unersättlichkeit« und die (natürliche) Ablehnung des neuen autoritären Regimes. (Es sei darauf hingewiesen, dass das Motiv dieser »Glückspillen« auch im Film *Matrix* (1999) von Lana und Lilly Wachowski, inspiriert von Jean Baudrillards bahnbrechendem Werk *Simulacres et simulation*, eine zentrale Rolle spielt.) So geraten denn auch die Künstler, die, um mich nochmals einer popkulturellen Konnotation zu bedienen, dieser »Therapie« ausgesetzt werden, »auf die dunklen Seite der Macht«, während in der Kunst- und Literaturkritik, ein »bestimmter Typ« zu gedeihen beginnt, nämlich die »Vereinfacher«: Menschen, die »imstande sind, jedes komplexe Problem nach Belieben zu vereinfachen...«⁵

1 L. Kołakowski: *Modernity on Endless Trial*, übers. v. W. Fries, S. Czerniawski und A. Kołakowska, Chicago and London, 1997, S. 260.
 2 Siehe James Elkins: *What Happened to Art Criticism?*, Chicago 2003.
 3 James Elkins: »Art Criticism is Too Easy«, in: *The New Art Examiner*, Bd. 33, 1/2018, S. 10.
 4 Dariusz Pawelec: »Zniewolony umysł jako parabola«, Einleitung in: Czesław Miłosz: *Zniewolony umysł*, Krakau 1990, S. 8.
 5 Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Insatiability*, übers. v. L. Iribarne, Evanston (IL) 1996, S. 108.

Das zweite literarische Werk ist Czesław Miłosz' *Verführtes Denken* (*Zniewolony umsył*), eine Sammlung von Essays, die 1951 verfasst und erstmals 1953 im Literarischen Institut in Paris veröffentlicht wurde. In diesem allegorischen Narrativ denkt der Autor über die Beschaffenheit der Mentalität von Menschen in Volksdemokratien nach. Diese Mentalität ist dem überwältigenden Einfluss des Leninismus-Stalinismus unterworfen, der, wie der Autor selbst betont, wenig mit dem von Karl Marx ursprünglich vorgeschlagenen System zu tun hat. Zunächst und vor allem analysiert Miłosz die Haltung seiner Kollegen, ehemals feingeistige Literaten und Kritiker, aber auch Künstler, die zu herausragenden Vertretern des »Neuen Glaubens«⁶ wurden und die »einzig richtige« Lehre vom Sozialistischen Realismus verbreiten.

Dieser perverse, progressive Realismus, »der die Realität in ihrer revolutionären Entwicklung schildert«,⁷ indem er »richtige Einstellungen« lehrt, verwirklichte »das Interesse der Diktatur«.⁸ Auf dem Gebiet der Literatur bedeutete dies laut Miłosz den Bruch mit dem, »was in jedem Zeitalter die wesentliche Aufgabe des Schriftstellers war, nämlich die Welt von seinem eigenen unabhängigen Standpunkt aus zu betrachten«.⁹ Auf diese Weise wurde aus dem »Individuum« jemand, der »der Öffentlichkeit dient«. Subtile Denkerstirnen und Künstler betrieben von nun an (Selbst-)Zensur und verwandelten sich in – um Stalins Worte zu zitieren, die später auch von Andrei Schdanow benutzt wurden – »Ingenieure der menschlichen Seele«.¹⁰

Natürlich war es möglich, in dieser veränderten Wirklichkeit auch andere Strategien anzuwenden. So konnte man sich etwa aus dem öffentlichen Leben zurückziehen (was freilich das Gespenst der Hungersnot mit sich brachte) oder versuchen, die grassierende Zensur auszutricksen, indem man anspielungsreiche, an zwei verschiedene Zielgruppen adressierte Werke schuf, die doppeldeutig waren und formuliert als *versus cancrini* von hinten nach vorn gelesen den entgegengesetzten Sinn ergeben. Die herausragendsten Beispiele solcher Werke auf dem Gebiet der polnischen Malerei sind meines Erachtens *Figuren* (*Postacie*, 1950) von Wojciech Fangor und *Zwei junge verheiratete Frauen* (*Dwie młode mężatki*, 1949) von Andrzej Wróblewski. Auf Grundlage der von diesen beiden vorzüglichen Künstlern geschaffenen Werke ist es möglich, etwas zu unterscheiden, das an Manuel Castells' in *Die Macht der Identität* (1997) dargelegtes Konzept der »Umkehrung der Begriffe des repressiven Diskurses« und an Slavoj Žižeks Idee der »Subversion-durch-Identifikation« denken lässt, welche dieser in seinem im selben Jahr erschienenen Werk *Die Pest der Phantasmen* beschrieb.

6 Miłosz, S. IX ff.

7 Aus Schdanows Rede, eingefügt in *Contributions to the First All-Union Congress of Soviet Writers*, 1934. In: *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, hrsg. u. übers. v. J. E. Bowlt, New York 1976, S. 293.

8 Miłosz, ebd. S. X.

9 Ebd., S. IX.

10 Schdanow, S. 293.

Manchmal genügt es aber, sich den Klassikern zuzuwenden, die nur scheinbar »neutral« sind. Der bedeutendste Fall war die Inszenierung von *Ahnenfeier* (*Dziady*) des großen romantischen Dichters Adam Mickiewicz. Ich beziehe mich hier auf die von Kazimierz Dejmek inszenierte Bühnenfassung des Werks, deren Premiere im Warschauer Nationaltheater am 25. November 1967 mit den Feierlichkeiten zum fünfzigsten Jahrestag des Ausbruchs der Oktoberrevolution zusammenfielen. Die letzte offizielle Aufführung des Stücks am 30. Januar 1968, dessen direkt antizwaristische Züge das damalige Publikum – wie vom Regisseur beabsichtigt – als antisowjetisch deutete, löste eine Welle studentischer Proteste aus, die vor allem gegen die Zensur gerichtet war. Bevor die Zensoren die allgemeine Freigabe des Stückes widerriefen, obwohl es den Kritikern der russischen »Prawda« paradoxerweise gefallen hatte,¹¹ hatte Dejmek versucht, sein Theaterstück auf eine verquere Weise zu erklären, und dabei eine Haltung vertreten, die den sozialrealistischen Geschmack hätte zufriedenstellen können. So erklärte er: »Als Materialist habe ich das Christentum und die Mystik des Autors aus dem religiösen Bereich auf das Gebiet volkstümlicher Rituale verschoben und so den revolutionären und patriotischen Charakter des Werks hervorgehoben.«¹² Die Bühnenfassung von *Ahnenfeier* trug 1968 in starkem Maße zur Entstehung der denkwürdigen politischen Krise in Polen bei (die in Polen als »März 1968« bezeichnet wird). In der Zwischenzeit begannen die gegenkulturellen Ereignisse im Pariser Mai 1968 und griffen bereits kurz danach im gesamten Westen um sich.

Jedes autoritäre System benutzt die Propaganda der Furcht und stützt sich auf eine äußerst schlichte dichotome Weltsicht, und es tut dies unabhängig davon, ob sie extrem links- oder extrem rechtslastig ist. Sergei Tschachotin, der immerhin Zeuge der Entstehung des Nationalsozialismus war, schrieb über die allmächtige Propaganda der Furcht und die überzeugende Sprache, welche die niedrigen menschlichen Instinkte ansprach.¹³ Die Leichtigkeit, mit der sich die Bürger der Macht autoritärer Monster ergeben, war auch Gegenstand von Erich Fromms Interesse und den persönlichen Beobachtungen in seinem berühmten Buch *Die Furcht vor der Freiheit* (1941). Natürlich sind dies nur zwei von unzähligen Texten über die Mechanismen des Totalitarismus.

Obwohl hier ähnliche Mechanismen verwendet werden, wenn auch in etwas weniger großem Ausmaß, gewinnen Populisten, die eine »Wagenburgmentalität«, eine Skepsis gegenüber dem Fremden, an den Tag legen, in zeitgenössischen Demokratien an Popularität. Alle populistischen Diskurse, die im Dienst einer bestimmten Macht stehen, sind ihrer Natur nach auf eine populistische und vulgäre Weise einfach. In jedem derselben gibt es, wie der polnische Dichter Zbigniew Herbert schrieb, einige funktionale Schlüsselwörter: »Begriffe [einfach] wie Dreschflegel«. Diese Schlüsselbegriffe, lesbare Slogans, die wir aus den düsteren Dystopien Aldous Huxleys oder George Orwells kennen, sind Teil des Prozesses der sozialen Konditionierung der Bürgerinnen und Bürger.

11 Siehe: Łukasz Kamiński: *Dziady* (*Forefathers' Eve*), o.D., o.S., <https://marzec1968.pl/m68/history/18766,Dziady-Forefathers-Eve.html> (07.09.2019).

12 Nach Kamiński.

13 Sergei Tschachotin: *Le viol des foules par la propagande politique*, Paris 1939.

Diese Konditionierung ist heute, im Zeitalter der signifikanten Vormachtstellung der sozialen Medien, besonders leicht. Ein durchschnittlicher Nutzer der sozialen Medien kann leicht fälschlicherweise an seine oder ihre eigene Macht glauben. Doch ein leichter Zugang zu Inhalten ist nicht gleichbedeutend mit Verständnis. Gestatten Sie mir, an dieser Stelle nochmals Miłosz zu zitieren, der sagt: »Vulgarisiertes Wissen erzeugt charakteristischerweise das Gefühl, alles sei verständlich und erklärt.«¹⁴ Das mag der Grund sein, warum sich der »Dunning-Kruger-Effekt«¹⁵ so häufig beobachten lässt.

In unserem Teil der Welt ist der Anti-Intellektualismus wieder auf dem Vormarsch. Ja man könnte sogar von einer »anti-intellektuellen Wende« sprechen. Mein Freund, der herausragende englische Maler Paul Collison, meint: »Wir leben im Zeitalter der Unvernunft.« Charakteristischerweise kehrt eben diese Formulierung – das »Zeitalter der Unvernunft« – seit vielen Jahrzehnten in den Titeln von Abhandlungen wieder. Es möge hier genügen, auf Franz Alexanders Werk auf dem Gebiet der Sozialpsychologie (1942), die wirtschaftswissenschaftliche Untersuchung Charles Handys (1989) und das dem »populistischen Nationalismus« gewidmete Buch des britischen Politikers George Osborne (2019) hinzuweisen. Auch in dem die Kunst betreffenden politischen Diskurs kommen »Begriffe wie Dreschflegel« eindeutig vor. Hier werde ich auf die im Titel angesprochene Figur des Politikers zurückkommen, der (angeblich) auf die *vox populi*, die »Stimme des Volkes«, reagiert, und ich werde mich dabei auf den hochaktuellen polnischen Kontext beziehen.

Die »neue« Sprache

Statt spezifische Aussagen zu zitieren, habe ich, mit einer Ausnahme, beschlossen, die Schlüsselbegriffe zu benennen, die in den Äußerungen der Regierungspartei in den letzten Jahren vorherrschten und die eine Propagandatriade bildeten, nämlich »Nihilismus«, »Postmodernismus« und »Kosmopolitismus« – Begriffe, die im Allgemeinen abweichend von ihrer tatsächlichen Bedeutung und als »Popanz« verwendet werden.

Dieser Tage erklingt das Wort »Nihilismus« von den bedeutendsten Rednertribünen in Polen und wird dabei gerne mit den schlimmsten Totalitarismen der menschlichen Geschichte verglichen. (Während doch die nihilistische Haltung, wie Miłosz so schön formulierte, »aus einer ethischen Leidenschaft, aus enttäuschter *Liebe* zur Welt und Menschheit«¹⁶ resultieren kann.) Derzeit findet dieses Wort großen Anklang und ist sogar in Wahlreden zu hören. Zugegebenermaßen begegnet man ihm selten in Kommentaren zur Kunst, doch gemeinhin wurde es im vorherigen politischen System, sprich in der Polnischen Volksrepublik, in den Kritiken und Texten zur Kulturpolitik (allzu) häufig verwendet. Die Formulierung »Nihilismus« in Verbindung mit »Kosmopolitismus« galt als eine negative Antithese zum »gesunden Enthusiasmus« derjenigen, die die »neue Wirklichkeit« aufbauten.

14 Miłosz, S. 191.

15 Der »Dunning-Kruger-Effekt« beschreibt die Selbstüberschätzung wenig kompetenter Menschen aus einer Unfähigkeit heraus, mit einer gewissen Objektivität das eigene Wissen und Können zu beurteilen – was oft zu mehr Selbstvertrauen der Betroffenen führt, als es bei selbstreflexiv urteilenden und dabei vielleicht gar kompetenteren Menschen der Fall sein kann.

16 Ebd. S. 116. Hervorhebung i.O.

Der künstlerische »Postmodernismus« hingegen ist aus Sicht der modernen *tribuni plebis* ein Synonym für das, was (ihnen) unverständlich ist, was auf einem Experiment und einer Grenzüberschreitung beruht. Selbst diejenigen örtlichen Aktivisten der Partei Recht und Gerechtigkeit (einschließlich der in Lublin ansässigen), die Leitungspositionen in Kultureinrichtungen innehaben, zensieren die Werke zeitgenössischer Künstler und verpassen ihnen in ihren Äußerungen das Etikett »postmodern«, obwohl ihnen die tatsächliche Bedeutung dieses Begriffs nicht geläufig ist. Aus ihrer Perspektive ist dieses Schlagwort die Beleidigung schlechthin. In einem allgemeineren Diskurs hingegen, der sich auf die Substanz sozialer Fragen bezieht, die inhärent ideologisch sind, wird die Vision der »korrupten«, »postmodernen«, sprich westlichen Kultur mit der nationalen Tradition kontrastiert, so wie man dem philosophischen »Relativismus« die ethischen »Werte« gegenüberstellt. Interessant ist, dass mitunter die Intellektuellen, die die Position auf der anderen Seite der Barrikaden beziehen, einen ähnlichen Ton einschlagen und beispielsweise erklären, »bei der Postmoderne geht es um ein Regime des Zweifels, das an die Stelle des Regimes der Wahrheit getreten ist.«¹⁷ Doch meines Erachtens ist die Formulierung »ein Regime des Zweifels« ein Oxymoron, denn jemand der zweifelt, ist niemals ein Totalitarist.

Zu guter Letzt der »Kosmopolitismus«. In der Polnischen Volksrepublik wurde der Vorwurf, »Kosmopolit« zu sein, von den offiziellen Kolumnisten und Zensoren gegen Schriftsteller und Künstler erhoben, die den »dekadenten Westen« vergötterten.¹⁸ Heute erlebt diese Welt ein Revival. Lassen Sie mich auf lediglich zwei, dafür aber sehr signifikante Beispiele verweisen. Das erste sind die Proteste rechter Politiker gegen den »kosmopolitischen« Charakter der Ausstellung im Museum des Zweiten Weltkriegs in Gdąnsk. Das zweite ist eine heftige Kritik, natürlich abermals von Politikern der Rechten, an den literarischen Werken Olga Tokarczuks, die 2018 den (2019 verliehenen) Nobelpreis für Literatur erhielt und der zuvor schon der Man Booker-Preis 2018 für ihren Roman *Flights (Bieguni)* in der Übersetzung von Jennifer Croft zugesprochen worden war. Piotr Gliński, der Minister für Kultur und nationales Erbe, erklärte Anfang August 2019 in einem Interview: »Ja, es ist gut, dass eine Polin diesen prestigeträchtigen Preis erhält. Es wäre [allerdings] gut, wenn sie eine vernünftige polnische Schriftstellerin wäre, die die polnische Gesellschaft und die polnische Gemeinschaft versteht.«¹⁹

Tokarczuks von ihr selbst als »Konstellationsromane« bezeichnete Bücher, die schön, erhaben und häufig experimentell sind, sind nicht nach dem Geschmack der Rechten. (Bei ihrem »konstellationsartigen« Charakter, der im Wesentlichen benjaminianisch ist, handelt es sich um eine Antithese zur Stille, eine Haltung der statischen Affirmation.) Um die Fäden der multikulturellen (multiethnischen) Geschichte Polens anzusprechen (vor allem in *Die Jakobsbücher*) oder etwa Ökologie (und Vegetarismus) kontrastiert mit der jahrhundertalten Jagdtradition (*Fahren Sie Ihren Pflug durch die Knochen der*

17 Diskussionsbeitrag von Nina Witoszek-Fitzpatrick, in: *Captive Mind Revisited*, hg. v. Katarzyna Dorota Kopeć (u.a.), Krakau 2008, o.S.

18 Miłosz, S. 46.

19 Piotr Gliński im Interview mit Michał Olech u. Łukasz Mężyk, auf: 300Polityka.pl portal, 11.08.2019, <http://300polityka.pl/news/2019/08/11/kiedys-nie-bylo-w-polsce-demokracji-a-teraz-jest-zywa-demokracja-300polityka-u-piotra-glińskiego/> (28.11.2020).

Toten), schlüpft die Autorin, die ausgebildete Psychologin ist, in die Rolle »einer Psychotherapeutin der Vergangenheit«. Tatsächlich kann man Tokarczuk in Anlehnung an Ruth Franklin, die ihr einen Artikel in der Zeitschrift *The New Yorker* widmete, als »eine Herausforderin von Orthodoxien« bejubeln.²⁰ Ich meine, dass der Kosmopolitismus der Autorin, den ich als einen positiven Wert betrachte, eine gewisse Ähnlichkeit mit der Philosophie Julia Kristevas, mit ihrem zarten Mitgefühl für alles Fremdartige, Abjekte und Unheimliche (ebenso wie mit ihrem Glauben an die psychoanalytische Ethik) aufweist.

Die Macht mit autoritären Neigungen, und teilweise jede Macht, kultiviert Sozialpädagogik, indem sie gehorsame Bürger (re)produziert, sie sorgfältig benennt und sie mit gebrauchsfertigen Denk-, Wahrnehmungs-, Wertschätzungs- und Handlungsschemata« ausstattet – *habitus*, wie Pierer Bourdieu gesagt hätte.²¹ »Jedwede pädagogische Handlung ist«, wie wir auf den Seiten von *La Reproduction* lesen, »objektiv symbolische Gewalt, insofern sie die Aufzwingung von etwas kulturell Willkürlichem durch eine willkürliche Macht ist.«²² Diese ausgezeichnete, von Bourdieu zusammen mit Jean-Claude Passeron verfasste Studie beschäftigt sich jedoch mit der »symbolischen Gewalt«, die ständig durch die Sprache verübt wird, welche die Hierarchie (*la distinction*) der *unterprivilegierten* Klassen reproduziert und aufrechterhält. Über diese »Reproduktion« wacht ein »homo academicus«, ein »frommer genialer Minister«,²³ der mit seinem »theatralischen Monolog« »einen respektvollen Abstand«²⁴ herstellt.

Genau umgekehrt sich verhaltend, handelt die von den Populisten kultivierte Sozialpädagogik der Komplexität des akademischen Diskurses zuwider, gegen das Erhabene der literarischen Formulierung ebenso wie gegen jede andere Erscheinungsform des Elitismus. Der »homo academicus« befindet sich heute in tiefem Gewässer.

Wie ich bereits sagte, propagiert die populistische Macht die Sprache der Buchstabengläubigkeit, in der »einfache Menschen« sich leicht bewegen und mit der sie sich vor allem identifizieren können. Im Prinzip lässt sie sich mit denselben Begriffen beschreiben, die Abraham Moles in seiner *Théorie de l'information* (1971) mit den in den Bereich der Ästhetik gehörenden Konzepten kontrastierte. Wir haben also einerseits eine ästhetische (buchstäbliche) »Unordnung«, ein »unvorhersagbares«, »originales« und »komplexes«

20 Ruth Franklin: »Olga Tokarczuk's Novels Against Nationalism«, auf: *The New Yorker*, Ausg. 5.–12. August 2019, <https://www.newyorker.com/magazine/2019/08/05/olga-tokarczucs-novels-against-nationalism> (28.11.2020).

21 Pierre Bourdieu und Jean-Claude Passeron: *Reproduction in Education, Society and Culture*, übers. v. Richard Nice, London, Thousand Oaks, Neu-Delhi 1990, S. 196. [Die frz. Originalausgabe erschien 1970 unter dem Titel *La Reproduction: Éléments pour une théorie du système d'enseignement (le sens commun)*, Les Éditions de Minuit.]

22 Ebd., S. 5. [Hervorhebung M.S.]

23 Ebd., S. 129.

24 Ebd., S. 109.

Werk. Und andererseits gibt es eine politische, diskursive »Ordnung«, eine Sprache, die »vorhersagbar«, »banal« und so »einfach« wie möglich ist.²⁵

Die programmatische Verarmung der Sprache wird dem umfassenderen Kontext der zeitgenössischen anti-elitären Wende oder »anti-elitären Wut« eingeschrieben (die insbesondere im mittleren und östlichen Teil Europas noch von »demografischen Ängsten« unterstützt wird).²⁶ »Demokratische Eliten sind leistungsorientierter denn je zuvor«, wie Ivan Krastev sagt, »doch sie sind auch verhasster denn je zuvor.« »Das Managen von Misstrauen«, fügt er hinzu, »ist das, worum es in Demokratien heute geht.«²⁷ Wie der bulgarische Politologe hervorhebt, ist dieses Paradox auf den gleichermaßen paradoxen Charakter der Demokratie an sich zurückzuführen.

Wie Tom Nichols in einer unlängst erschienenen interessanten Studie mit dem charakteristischen Titel *The Death of Expertise* (Der Tod des Fachwissens, 2017) erläutert, leben wir in einem Zeitalter einer eigentümlichen »Verehrung der Ignoranz«, um seine Worte zu paraphrasieren.²⁸ Ein größeres Problem als der Mangel an Wissen ist, »dass wir stolz darauf sind, Dinge nicht zu wissen«.²⁹ Obwohl die Aussagen des Wissenschaftlers auf in der amerikanischen Gesellschaft gemachten Beobachtungen gründen, bleiben sie so universell wie möglich. So gesteht Nichols: »Ich befürchte, wir erleben gerade den Tod des Ideals des Fachwissens selbst, einen von Google angetriebenen, auf Wikipedia basierenden, von Blogs durchweichten Kollaps jedweder Unterscheidung zwischen Profis und Laien, Studenten und Lehrern, Wissenden und Sich-Wundernden [...]«³⁰

An dieser Stelle lohnt sich auch der Hinweis darauf, dass »Ignoranz«, eine der Ursachen der größten Verbrechen in der modernen Geschichte, zugleich eine der »Lektionen« des viel gelesenen, von Yuval Noah Harari verfassten Buches *21 Lessons for the 21st Century* (21 Lektionen für das 21. Jahrhundert, 2018) ist.

Unlängst nahm ich an einer von einer der örtlichen Kunstgalerien organisierten Diskussion über mögliche Methoden des Kampfs gegen politischen Populismus teil. Einer der Teilnehmer, ein junger Mann, erklärte, wir sollten mittels der sozialen Medien »eine globalere Kommunikation anstreben«. Diese Aussage ist symptomatisch für diese Zeiten, in denen Kommunikation (und ihr Umfang) sich einer höheren Wertschätzung erfreuen als Information (Wissen). Vielleicht bin ich aufgrund dieser Denkweise ja ein »Dinosaurier«?

25 Abraham Moles: *Information Theory and Perception*, übers. v. Joel E. Cohen, Urbana u. London 1968, S. 208.

26 Ivan Krastev: »The Age of Populism: Reflections on the Self-enmity of Democracy«, in: *European View*, Bd. 10/1, S. 12.

27 Ebd., S. 13.

28 Tom Nichols: *The Death of Expertise: The Campaign Against Established Knowledge and Why it Matters*, New York 2017, S. IX.

29 Ebd., S. X. [Hervorhebung M.S.]

30 Ebd., S. 3.

»Ich bin ein Kunstkritiker, ein Streithammel, ein Snob, ein bezahlter Schmierfink, der Künstler bestrafen und dem Publikum den Spaß verderben will«, schreibt der Filmkritiker Anthony Oliver Scott mit einer gehörigen Portion sarkastischem Humor in der *New York Times*.³¹ »Im Internet ist jeder ein Kritiker«, fährt er fort, »ein Amazon-Gelehrter, ein Cheerleader, dem von den sozialen Medien die Macht verliehen wird, zu mögen und zu teilen.« In dieser Hinsicht fällt es schwer, ihm nicht zuzustimmen. Denn es sind die so häufig von populistischen Politikern genutzten sozialen Medien, die »den mitreißenden, verwirrenden Effekt« produzieren, »das Gespräch buchstäblich zu machen«.³²

Dieser »mitreißende Effekt« wird jedes Mal stärker, wenn wir die große Präsenz von Überwachungstechnologien bei der Gestaltung unserer ›individuellen‹ Vorlieben, Entscheidungen und Handlungen realisieren, sprich intelligente, digitale Maschinen, die ein zeitgenössisches Panoptikum erzeugen. Denn indem sie an der Vermittlung unserer Idee des Selbst teilhaben, produzieren sie eine neue Art von Unheimlichkeit, über die Kriss Ravetto-Biagioli in seinem brillanten neuen Buch *The Digital Uncanny* (Das digitale Unheimliche, 2019) schreibt. »Mit Daten-Aggregatoren«, bemerkt der Wissenschaftler, »werden wir nicht mehr als Subjekte oder Adressaten behandelt, sondern von Algorithmen als Informationsquellen gesammelt, analysiert und sortiert«.³³

Vielleicht lohnte es sich also, entgegen allen Erwartungen ein analoger ›Dinosaurier‹ zu bleiben? Glücklicherweise, wie Olga Tokarczuk sagte, »besteht die Welt aus Worten«. Besteht sie *noch* aus Worten?³⁴

Übersetzung: Nikolaus G. Schneider

31 Anthony Oliver Scott: »Everybody's a Critic. And That's How It Should Be«, in: *The New York Times*, 30.01.2016, <https://www.nytimes.com/2016/01/31/sunday-review/everybodys-a-critic-and-thats-how-it-should-be.html> (12.09.2019).

32 Ebd. [Hervorhebung M.S.]

33 K. Ravetto-Biagioli: *Digital Uncanny*, Oxford University Press, Oxford und New York, 2019, S. 21.

34 Olga Tokarczucs in ihrer Nobelpreisrede, Schwedische Akademie, Stockholm. Übers. ins Engl. v. Jennifer Croft und Antonia Lloyd-Jones, <https://www.youtube.com/watch?v=VvZAXL28K2E&feature=youtu.be> (28.11.2020).

Moderiert von Liam Kelly

Liam Kelly

Einen guten Nachmittag Ihnen allen. Lassen Sie mich zunächst Ihnen dreien für Ihre provozierenden und informativen Vorträge danken. Ich werde zunächst einige kurze einleitende Bemerkungen machen und dann die Diskussion für das Plenum öffnen, da die Sitzungszeit kurz ist. Wie Sie alle wissen, scheinen Sprachfragen in Konfliktzonen oder in Regimen, in denen Unterdrückung oder Autoritarismus herrschen, unweigerlich in den Vordergrund zu rücken. Tom Paulin, ein irischer Literaturkritiker, hat uns vor vielen Jahren daran erinnert, dass die Geschichte einer Sprache häufig eine Geschichte von Besitz und Enteignung, Territorialkämpfen und der Etablierung oder des Aufzwingens einer Kultur ist.

In ihrem Beitrag ziehen Maja und Reuben Fowkes in Betracht, dass die Anerkennung des Populismus als einer Sprache möglicherweise ein Schritt ist, um auf diesen zu reagieren. Außerdem spielen die beiden ein wenig mit dem Gedanken, dass Kunstkritiker sich selbst möglicherweise unwillentlich dazu haben verleiten lassen, anti-globalistische und verschwörungstheoretische Narrative über den postkommunistischen Übergang zu verstärken: daher die Effektivität des Schweigens der Worte in diesem spezifischen Fall.

Małgorzata Stepnik bezieht sich auf Manuel Castells' Konzept einer Umkehrung der Begriffe des repressiven Diskurses und der Idee der Subversion durch Identifizierung, die von Slavoj Žižek in dem Buch *The Plague of Fantasies* beschrieben wird. Von daher erinnerte es mich an V.S. Naipaul, der, vor allem in *The Mimic Men* (1967), beschrieben hat, wie die Kolonisierten oder ehemals Kolonisierten sich mit dem englischen Kolonisator zu identifizieren scheinen und »englischer als die Engländer« zu werden scheinen. Allerdings wohnt dieser scheinbaren Identifizierung mit dem Wesen und Nationalcharakter der Engländer auch ein spöttisches, subversives Element inne, insofern hier auf subtile Weise eine Befragung der Sprache stattfindet.

Ich fühle mich aber auch an die Situation in Nordirland erinnert, wo ich selbst herstamme. Im Vereinigten Königreich gibt es drei dezentralisierte Regierungen – eine in Wales, eine in Schottland und eine in Nordirland. Die Northern Irish Assembly ist derzeit suspendiert, und sie ist es schon zweieinhalb Jahre lang. Ein wesentlicher Streitpunkt, der zu dieser Suspendierung beigetragen hat, ist die Forderung der nationalistisch denkenden Bevölkerung, dass eine Sprachverordnung für die irische Sprache erlassen werden soll, die unter dem britischen Kolonialprojekt zunächst unterdrückt wurde. Doch die Democratic Unionist Party, der die Beziehung zu Britannien und ihre Verbindung mit der Conservative Party in England lieb und teuer ist und die sehr stark in den Brexit involviert ist, weigert sich, eine solche Sprachverordnung zu erlassen. Warum? Weil sie das Gefühl hat, diese würde ihre »Britishness« unterminieren, durch die ja überhaupt erst die irische Sprache unterminiert wurde. Sie können also die Verzweigungen der Sprache würdigen.

Lassen Sie mich daraus eine Frage machen: Können kluge Worte, wie sie von Kunstkritikern benutzt werden, irgendwie zur Effektivität und Zweckmäßigkeit der Subversion in den beiden von Ihnen thematisierten Ländern, Polen und Ungarn, beitragen? Dies ist eine offene Frage, die sich an Sie alle drei oder jeden einzelnen von Ihnen richtet.

Małgorzata Stepnik

Ich zögere, den Anfang zu machen, denn ich werde pessimistisch sein. Ich glaube, dass »weise Worte« immer Leuten wie uns überlassen werden, aber unsere Kämpfe, Grenzüberschreitungen, Subversionen usw. sind im Angesicht der Macht der Dummheit nutzlos. Früher oder später verändert sich jede politische Macht, ja jede Macht geht mit der Zeit zugrunde. Unter anderem müssen wir einfach abwarten. Vielleicht bin ich diesbezüglich zu pessimistisch. Natürlich kann man der Meinung sein, dass Bildung bedeutsam ist, aber ich weiß nicht, inwieweit dem wirklich so ist. Man denke nur an das Beispiel Martin Heidegger, um nur einen Fall zu nennen. Nein, ich glaube nicht, dass wir irgendetwas daran ändern können.

Reuben Fowkes

Lassen Sie mich das Thema Sprache aufgreifen und auch auf das antworten, was Sie, Liam, über die Kuratoren und Kritiker gesagt haben, die wir in unserem Beitrag erwähnt haben. Über diejenigen, die sich mit Sprache auseinandersetzen, und insbesondere im Hinblick auf die Ausstellung, die wir gezeigt haben und die nicht die Strukturen des Populismus, sondern die Sprache zur Grundlage machte. Ich meine, es scheint zwei Möglichkeiten zu geben, Sprache, in diesem Kontext zu benutzen. Eine, die vielleicht ein bisschen weiter geht, die versucht, sich einige Tricks des Populismus zu eigen zu machen oder sie umzudrehen und sie irgendwie nützlich und subversiv zu machen. Wie Sie sagten: eine subversive, nützliche populistische Sprache zu finden. Es scheint mir aber etwas gefährlich, diesen Weg einzuschlagen. Der andere mögliche Weg wäre, neutraler zu sein und die Sprache des Populismus einfach als Ausgangspunkt zu benutzen, als eine Art strukturellen Ausgangspunkt für eine Ausstellung.

Maja Fowkes

Ich glaube, dass die Frage der Sprache sehr wichtig ist. Es ist auch wichtig, wer spricht. Wie andere, die viele, viele Jahre in Ungarn gelebt haben, haben wir uns entschieden, nicht selbst zu sprechen. Wir hielten es für das Beste, mittels der Stimmen aus der Region zu sprechen, welche die Auseinandersetzungen, die dort stattfinden, zum Ausdruck bringen und ihnen eine Stimme verleihen. Das sind alles Kollegen, Freunde oder ehemalige Studenten. Es ist wirklich wichtig, ihnen eine Stimme zu geben. Das Gute daran ist, dass sie noch eine Stimme haben. Sie sind also nicht sprachlos.

Liam Kelly

Ich nehme an, das Einzige, was wir mit diesen populistischen Politikern machen können, die sich als Kunstkritiker tarnen, ist, ihnen die Mitgliedschaft in der AICA zu verweigern. Das ist das Mindeste, was wir tun können. Okay, ich öffne die Diskussion jetzt für das Publikum.

Brane Kovic

Ich möchte zunächst einmal sagen, dass es sehr einfach, um nicht zu sagen billig ist, immer die Einmischung der Politik in die Kulturszene in den ehemals kommunistischen oder inzwischen postkommunistischen Ländern zu beschwören, während doch anderer-

seits die sogenannte ›freie Welt‹ weit entfernt davon ist, wirklich frei zu sein. Die Politik oder, wenn Sie so wollen, die Macht, die im Westen Geld bedeutet, mischt sich dort ja ebenfalls in den Kulturbereich ein. Das ist seit den 1970ern, vor allem von Noam Chomsky, sehr genau analysiert worden. Meine Frage lautet daher: Sind die Monopole weniger gefährlich als Zensur oder politische Einmischung? Unter Monopolen verstehe ich auch, dass einige Leute führende Kultureinrichtungen jahrzehntlang leiten und sich personale Besetzungen nicht ändern. Einzelne Personen haben eine ganz spezifische Ausrichtung oder entsprechende politische Programme. Ja manchmal sind sie nicht einmal selbständig, sondern werden zu einer Art Marionette, die von außen manipuliert wird.

Maja Fowkes

Vielleicht kann ich zunächst auf Ihre Frage antworten: Warum sprechen wir immer über Politik? Tatsächlich tun wir das gar nicht. Als Reuben und ich in den 1990ern und in den frühen 2000ern begannen zusammenzuarbeiten, dachten wir, das einzige Problem, das es in der Welt nach 1989 noch gäbe, sei die Ökologie. Damals meinten wir, alles andere sei geklärt und wir könnten uns jetzt einfach nur noch auf das konzentrieren, was noch aus der Welt geschafft werden müsse. Doch leider mussten wir uns im Verlauf des letzten Jahrzehnts auch wieder dem Thema der politischen Einmischung widmen. Im Unterschied zur kommunistischen Zeit thematisieren wir unterschwellig auch diese neoliberale Führung, wobei sich Fragen stellen, die etwas mit der Funktionsweise der Institutionen zu tun haben, etwa die nach der Rolle privater Wohltäter und der Privatisierung.

Es gibt in Kunstwerken jetzt einige ernstzunehmende Analysen dessen, was beim Übergang vom Kommunismus zum Postkommunismus schiefgegangen ist und wie das möglicherweise zu dem Populismus führte, mit dem wir es jetzt zu tun haben. In diesem Sinne besteht ein Bedarf nach Thematisierung dieser Zusammenhänge. Und einige Kunstkritiker tun genau das: Sie versuchen herauszufinden, was schiefgegangen ist und wie es erneut zu dieser Situation kommen konnte.

Reuben Fowkes

Noch etwas zum Thema der Sprache: Am Ende Ihrer Frage sagten Sie, ein Direktor sei möglicherweise eine Marionette. Für mich klingt das ein bisschen nach der populistischen Trope, dass jemand sein eigentliches Interesse hinter jemand anderem verbirgt.

Aber lassen Sie mich etwas zu dieser Frage der Globalisierung und der neoliberalen Globalisierung sagen. Wie gehen wir mit diesem Problem um? Es scheint, dass sich im Hinblick auf die wirtschaftlichen Auswirkungen der Globalisierung seit den 1990ern auf der ganzen Welt sehr viele negative Dinge ereignet haben, auf welche die Leute hinweisen können. Vielleicht sprechen wir in diesem Kontext über Osteuropa und darüber, dass wir das Pendel nicht wieder völlig auf die andere Seite zurückschlagen lassen und all die möglichen Vorteile ablehnen sollten, die aus diesen Prozessen in puncto transnationale Solidarität und alle möglichen Arten von Kommunikation zwischen Kulturen in der ganzen Welt erwachsen könnten. Deshalb zitieren wir am Ende unseres Beitrages Igor Zabel mit einer Aussage, die schon in den 2000ern hervorhebt, dass die Leute nicht einfach reflexartig auf all die schlechten Seiten der neoliberalen Globalisierung reagieren sollten, um ihr Heil dann in einer extrem engstirnigen patriotischen Position zu suchen.

Vielleicht wäre es, wenn man darüber nachdenkt, auch eine Idee, diesen Begriff der Globalisierung irgendwie zu pluralisieren. Deshalb enthält unser Titel diese Idee der illiberalen Globalisierung. Vielleicht gibt es ja unterschiedliche Typen von Globalisierung; neoliberale Globalisierung, illiberale Globalisierung. Wenn man an die Zeit um 1989 mit all den Veränderungen denkt, dann war das ebenfalls nochmal eine andere Art von Globalisierung. Vielleicht können wir also das Wort »Globalismus« auch im Sinne einer bestimmten Weise des Nachdenkens über die Verbindungen zwischen Ländern auf globaler Ebene verwenden, die nicht nur auf der Wirtschaft und der Vorherrschaft eines bestimmten Systems beruhen.

Małgorzata Stepnik

In der letzten Frage aus dem Publikum wurde das Trennende zwischen dem Osten und dem Westen erwähnt. Ich bin auch der Meinung, dass das heute eigentlich etwas künstlich anmutet. Politik und Kunst, Kunst und Kritik, Politik und Literatur oder Philosophie sind ja immer miteinander verflochten. Das ist ganz natürlich. Ich schätze Jacques Rancières Schriften nicht besonders, doch es gibt da einen Satz von ihm, den ich wirklich liebe. In *The Politics of Aesthetics* schreibt er, dass gerade ein Kunstwerk, das letztlich nicht beabsichtigt, politisch, engagiert, zu sein, paradoxerweise das größte politische Potenzial haben könnte. Ich glaube, dass Paradoxa, wie Oscar Wilde in seinem berühmten Text *Das Bildnis des Dorian Grays* schrieb, uns etwas Wesentliches über die Wahrheit mitteilen können.

Marek Wasilewski

Ich möchte mich auf Ihre Frage zu den »weisen Worten« beziehen, weil mir in den Sinn kommt, dass die populistische Revolution ja mit Worten bewerkstelligt wurde. Ich glaube also, es geht um die Frage, wer momentan über die überzeugendere Erzählung verfügt. Statt also pessimistisch zu sein und zu sagen, nun, gegen Dummheit gibt es kein Mittel und wir müssen abwarten, sollten wir lieber eine überzeugendere, eine bessere Erzählung bereitstellen. Tatsächlich benötigen wir »weise Worte«, um die Worte der Populisten auf unsere Seite zu ziehen.

Małgorzata Stepnik

Ich stimme Ihnen völlig zu, Marek. Wir brauchen »weise Worte«, wir schätzen sie, darum sind wir hier. Ich denke, das ist offenkundig. Was ich wirklich sagen wollte, ist: Wenn man auf eine »weise« Art spricht, wenn man ein anspruchsvolles Narrativ benutzt, wenn man wirklich etwas kommunizieren will, dann wird es da immer eine Spannung geben, dass man entweder ein »Insider« oder ein »Outsider« ist. Es ist wichtig und nobel, die Köpfe anderer Menschen nicht zu »programmieren«, sie nicht zu nötigen, das zu glauben, was man selber glaubt, Kontroversen und Meinungsverschiedenheiten zu diskutieren. Doch wenn man in der Kunstwelt zu einem »Insider« wird – sei es als Künstler, als Kritiker oder als Schriftsteller –, kann es sein, dass man von der gesellschaftlichen Mehrheit nicht mehr gehört, nicht mehr verstanden wird. Solche Fälle habe ich gemeint. Aber im Prinzip stimme ich zu: Wir brauchen »weise Worte«.

Sarah Wilson

Ich möchte dem Gesagten noch etwas hinzufügen. Es hat mich sehr interessiert, dass Sie sich getraut haben zu sagen, dass Sie sich im Angesicht der ›Macht der Dummheit‹ machtlos fühlen. Im Bezug darauf möchte ich einfach zwei Begriffe nebeneinanderstellen. Zum einen möchte ich uns alle an Lenins (oder an die Lenin zumindest zugeschriebene) Formulierung »nützliche Idioten« erinnern. Wir reden hier nicht einfach über die Massen, die die AIZ oder sonst etwas lesen, sondern über die Schriftsteller und Intellektuellen, die die Komintern (die kommunistischen internationalen Propagandaoperationen) unterstützten. Deren Agenda wandte sich an die Intellektuellen, die »nützliche Idioten« waren. Und ich möchte Sie alle daran erinnern, dass viele »nützliche Idioten« in Großbritannien in den 1950er Jahren die intellektuelle Elite waren, die im Gegenteil für die antikommunistische, von der CIA finanzierte Zeitschrift *Encounter* schrieben.

Ich war letztes Jahr sehr, sehr beeindruckt, als meine polnische Studentin, Dorota Michalska, eine fantastische Abschlussarbeit über drei chronologische Aspekte der polnischen Geschichte in der Kunst ab 1944 schrieb, die auf ihrer Auseinandersetzung mit einer Art zweiten Generation sehr junger Intellektueller beruhte, die gerade an den Universitäten zu lehren begonnen hatten. Sie wurden von der Generation unterrichtet, die darüber geschrieben hatten, wie der Kapitalismus nach Polen gekommen war, und über Coca-Cola-Werbung auf dem Warschauer Kulturpalast. Doch meine Studentin dachte auf ihre von ihrer polnischen Herkunft geprägte Art über die Lage derjenigen nach, »die zurückgelassen wurden«.¹ Ihre Arbeit war extrem eindrucksvoll, auch wenn ich mich natürlich nicht an die Namen der von ihr erwähnten jungen Anthropologen und Politologen erinnern kann. Aber es gibt da eine sehr interessante Art von Nicht-Dialog, könnte man sagen, zwischen dem Konzept der »Idioten« und der »nützlichen Idioten«. Und das tatsächliche Pathos und die Tragödie »jener (quasi-)Idioten«, die zurückgelassen wurden«, sowie die Unartikuliertheit derer, die zur Gewaltanwendung getrieben wurden. Ich wollte der Diskussion nur diese beiden Begriffe hinzufügen.

Übersetzung: Nikolaus G. Schneider

1 Dorota Michalska: *On the edge of history: three generations of artists confront socio-economic trauma in Poland* (Tadeusz Kantor, Gerard Kwiatkowski, Roman Stańczak), Masterarbeit am Courtauld Institute, London 2017.

Michalska bezieht sich hier auf den Philosophen Andrzej Leder (geb. 1960), den marxistischen Philosophen Michał Pospiszyl (geb. 1987), den Anthropologen Tomasz Rakowski (geb. 1967), die Theaterhistorikerin Dorota Sajewski (geb. 1968), den Kulturtheoretiker Jan Sowa (geb. 1976) und den Historiker Marcin Zaremba (geb. 1966).