



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Aktionskunst in der Slowakei (1965-1989)“

Verfasser

Omar Mirza

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Juli 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Ao. Prof. Dr. Peter Haiko

Danksagung

Ich möchte mich bei allen, die mir bei der Erstellung der Diplomarbeit in jeglicher Weise geholfen haben, sehr herzlich bedanken.

Insbesondere geht mein Dank an Herrn Prof. Peter Haiko, der mit mir große Geduld hatte.

Ich danke meinen Eltern für die Ermöglichung des Studiums in Wien und für ihre moralische sowie finanzielle Unterstützung.

Der wohl größte Dank geht an Siggie Borvitz und Thomas Maier für die sprachliche Korrektur der Arbeit. Ich hätte es vor allem ohne Thomas' Hilfsbereitschaft und guten Ratschläge nicht geschafft.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	3
1. Politische, wirtschaftliche und soziale Situation	7
1.1. Die 1950er Jahre.....	7
1.2. Die 1960er Jahre.....	9
1.3. Das Jahr 1968	10
1.4. Die „Normalisierung“	11
1.5. Die 1980er Jahre.....	12
2. Die kulturelle Situation.....	13
2.1. Die 1950er Jahre.....	13
2.2. Die 1960er Jahre.....	15
2.3. Die „Normalisierung“	16
2.4. Slowakei und Ausland	19
2.4.1. Wahrnehmung der internationalen Kunst in der Slowakei	19
2.4.2. Wahrnehmung der slowakischen Kunst im Ausland.....	20
3. Aktionskunst in der Slowakei.....	22
3.1. Die Entwicklung.....	22
3.2. ALEX MLYNÁRČIK	24
3.2.1. Happening oder Konzept?	25
3.2.2. Zwischen Environment und Aktion	26
3.2.3. Der Weg zu kollektiven Happenings.....	27
3.2.4. Volksfest.....	29
3.2.5. Die großen Festspiele	31
3.3. JANA ŽELIBSKÁ.....	35
3.3.1. Feier in der Natur.....	36
3.3.2. Fotoarbeiten und Land Art.....	38
3.3.3. Private Aktionen	39
3.3.4. Zwischen Stadt und Natur	39
3.4. PETER BARTOŠ	40
3.4.1. Die ersten Aktionen	40
3.4.2. Zwischen Malerei und Aktion.....	41
3.4.3. Manipulation der Materie	42
3.4.4. Interesse an Tieren und Natur	43
3.5. JÚLIUS KOLLER.....	44
3.5.1. Antihappening.....	45
3.5.2. Kunst als Spiel.....	46
3.5.3. U.F.O.	47
3.6. MILAN ADAMČIAK und ROBERT CYPRICH	49
3.6.1. Milan Adamčiak und die „neue Musik“	49
3.6.2. Die Aktionen von Ensemble Comp.....	50
3.6.3. Gaudium et pax	51
3.6.4. Robert Cyprich.....	51

3.7. DEZIDER TÓTH	53
3.8. VLADIMÍR KORDOŠ	55
3.8.1. Interpretation durch Fotografie	55
3.8.2. Interpretation durch Aktion	56
3.8.3. Aktionen aus dem Alltag	57
3.8.4. Aktionen mit konzeptuellen Ausgangspunkten	58
3.9. JURAJ BARTUSZ	59
3.9.1. Zeit, Prozess und Geste	59
3.9.2. Soziale Aktionen	60
3.10. ĽUBOMÍR ĎURČEK	61
3.10.1. Straßenaktionen	62
3.10.2. Private Aktionen	63
3.11. JÁN BUDAJ	64
3.11.1. Jugend und ihr Platz in der Gesellschaft	64
3.11.2. DSIP	65
3.11.3. Die Woche des Straßentheaters	66
3.11.4. Die Woche der fiktiven Kultur	67
3.11.5. Drei sonnige Tage	68
3.12. PETER MELUZIN	68
3.12.1. Spiel und Sport	69
3.12.2. TERÉN	70
3.12.3. Kunst und Arbeit	71
3.12.4. Happenings	72
3.13. ARTPROSPEKT P.O.P.	74
3.13.1. Performance und Land Art	74
3.13.2. Körper und Ritual	75
3.13.3. Rituale in der Natur	76
3.13.4. Aktionen in urbanem Raum	77
4. Themenbereiche und Vergleiche	79
4.1. Die Natur	79
4.2. Der Körper	81
4.3. Die Interpretation (Hommage)	82
4.4. Spiel und Sport	84
4.5. Das Fest	85
4.6. Das Konzept	87
4.7. Die Straße	88
Schlussbetrachtung	89
Literaturverzeichnis	92
Abbildungsverzeichnis	96
Anhang	99
Kurzbiografien der Künstler	100
Abbildungen	102

Einleitung

„Während in der Welt alternative Positionen der künstlerischen Expression mit einer neuen Vorstellung vom künstlerischen Schaffen, dessen Aufgabe sowie der Absage an die Bedeutung als bis dahin luxuriöse und exklusive Tätigkeit zusammenhingen, verbanden sie sich in den Ländern Mittel- und Osteuropas mit einer Sehnsucht nach der Befreiung der Kunst aus dem Joch des ideologischen Diktats. Die Ablehnung der musealen Institutionen verlief bei uns auf zwei Ebenen: neben rein künstlerischen und individuellen Beweggründen existierten hier auch spezifisch politische Gründe.“¹

Diese Aussage der Kunsthistorikerin Zora Rusinová über die slowakische Aktionskunst zeigt, dass die alternative Kunst in diesem Landesteil im Vergleich zu den „freien“ Ländern der „westlichen“ Welt neben dem allgemeinen Kunstdiskurs der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitere, spezifische Merkmale aufwies. Parallel zur Übernahme von Tendenzen aus dem internationalen Kontext rechtfertigen gerade diese zusätzlichen eigenen Elemente den Platz der slowakischen Kunst in der Weltkunstgeschichte. Die folgende Arbeit widmet sich dieser These und zeigt auf, wo diese spezifischen Eigenheiten in der slowakischen Aktionskunst zu finden waren.

Die Aktionskunst war während der Zeit des Kommunismus die markanteste Kunstgattung innerhalb der inoffiziellen slowakischen Kunstszene. Hier setzten sich die Künstler im Rahmen der Möglichkeiten am fühlbarsten auch mit den politischen Hintergründen des Landes auseinander. Viele der bedeutendsten Vertreter aus dieser Zeit realisierten performative Arbeiten, obwohl sie ursprünglich aus anderen künstlerischen Sphären, wie Malerei oder Bildhauerei, kamen. Sie konnten hier eine gemeinsame Plattform für die Präsentation und den gegenseitigen Austausch ihrer Ideen und Weltanschauungen finden.

¹ Rusinová, Zora (Hrsg.): Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989], (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 16. Die innerhalb dieser Arbeit verwendeten Zitate und der Großteil der Kunstwerktitle sind eigene Übersetzungen des Autors aus dem Slowakischen bzw. Tschechischen. Für die Übersichtlichkeit der Fußnoten wird nicht nach jedem Zitat angeführt, dass es sich um eine eigene Übersetzung handelt. Weiterhin werden die Titel der Kunstwerke zur besseren Verständlichkeit in der deutschen Übersetzung verwendet und nur bei der ersten Nennung in der ursprünglichen slowakischen Version in eckigen Klammern angeführt. Die Titel der slowakischen Literaturquellen werden dagegen im Original wiedergegeben, wobei bei der ersten Nennung die deutsche Übersetzung in eckigen Klammern genannt wird.

Die Aktionskunst war also alles andere als eine provinzielle, zufällige Ausnahmeerscheinung und spielte eine wichtige Rolle in der slowakischen Kunstgeschichte. Um dies zu begründen werden im Folgenden die Erscheinungen, Entwicklungslinien, Themenbereiche, die Vertreter und ihre Werke für den Zeitraum von 1965 bis 1989 vorgestellt und in den politisch-historischen Kontext, sowie die Weltkunst eingeordnet.

Der gewählte Zeitraum nimmt als bedeutende Etappe in der Entstehung und Entwicklung der Aktionskunst einen durchaus wichtigen Platz in der gesamten slowakischen Kunstgeschichte ein. In der zweiten Hälfte der 60er Jahre tauchten die ersten Erscheinungen der performativen Kunst auf, die sich Anfang der 70er Jahre zu großen kollektiven Happenings entwickelten. In der Zeit der sogenannten „Normalisierung“ gehörte die Performance-Kunst zu den repräsentativsten und ausdrucksvollsten Äußerungen der inoffiziellen Kunstszene. Trotz der Repression durch den Staatsapparat erreichten die performativen Arbeiten ein hohes Niveau, das in vielen Fällen den weltweiten Vergleich nicht scheuen musste. Nach dem Fall des Regimes 1989 und der Aufhebung der Isolation des Landes wurde die slowakische Kunst von neuen Gedanken aus dem Ausland beeinflusst und entwickelte sich in den 90er Jahren in andere Richtungen.

Slowakei und Tschechien existierten in dem behandelten Zeitabschnitt als autonome Gebiete innerhalb eines Staates, der Tschechoslowakei. Trotz der vielen Gemeinsamkeiten verliefen die kulturellen und sozialen Entwicklungen in beiden Landesteilen unterschiedlich, was ebenfalls für die Spezifika der bildenden Kunst galt. Daher wird bei der Betrachtung der slowakischen Aktionskunst die Situation in Tschechien nicht ausführlich durchgeführt.

Die ausländische Kunstgeschichtsschreibung hat sich bis heute kaum mit der Slowakei befasst. Das Thema der slowakischen Aktionskunst vor 1989 ist auch innerhalb der österreichischen Kunstforschung neu. Aus diesem Grund bezieht sich die Analyse im Rahmen dieser Arbeit vor allem auf slowakische Literaturquellen, welche jedoch die Aktionskunst ebenfalls nicht immer umfangreich bearbeiten. Die wenigen zeitgenössischen Texte und Abhandlungen durften vor 1989 nicht publiziert

werden und wurden daher nur als Samisdats verbreitet.² In der slowakischen Kunsttheorie nach 1989 wurde in einigen Ausstellungen und theoretischen Arbeiten auf das Thema eingegangen, die Aktionskunst jedoch immer nur als ein Teil der inoffiziellen Kunst, und nicht als ein eigenständiges Phänomen, behandelt. Die Ausstellung *Umenie akcie / Action Art 1965-1989*, die 2001 in der Slowakischen Nationalgalerie stattfand und von Zora Rusinová kuratiert wurde, war bisher die einzige Veröffentlichung, welche auf die Problematik der slowakischen Aktionskunst gründlich, umfassend und konsequent einging. Zu der Ausstellung erschien ein umfangreicher Katalog, der die Situation detailliert beschreibt und den wichtigsten Orientierungspunkt für diese Arbeit darstellt. Aus diesem Grund werden mehrmals die Interpretationen und Ideen von Zora Rusinová zitiert.

Die vorliegende Arbeit liefert einen einheitlichen Überblick über die bedeutendsten Künstler der slowakischen Aktionskunst mit einer detaillierten Abhandlung der wichtigsten Arbeiten und fügt sie in einen internationalen Kontext ein.³ Der Vergleich mit der ausländischen Kunst soll keine schematischen Nebeneinanderstellungen von Kunstszenen aus unterschiedlichen zeitlichen, geografischen und intellektuellen Milieus bieten, sondern breitere Zusammenhänge der slowakischen mit der ausländischen Kunst zeigen. Mit einer Zusammenfassung der thematischen Bereiche und charakteristischsten Merkmale der Werke wird zu einer besseren Orientierung in den verschiedenen Inhalten und Bedingungen verholfen.

Der Kunsttheoretiker Tomáš Štraus versuchte in seinem 1978-1979 entstandenen Text⁴ als erster, die slowakische Aktionskunst typologisch nach ihren

² Folgende nach 1989 in Buchform erschienenen zeitgenössischen Quellen sind für das Erforschen der slowakischen Aktionskunst von größter Bedeutung: Štraus, Tomáš: *Slovenský variant moderny* [Die slowakische Variante der Moderne], 1978-79, verlegt in Bratislava 1992; Matuščík, Radislav: *...predtým, Prekročenie hraníc: 1964-1971* [...davor, Die Grenzüberschreitung: 1964-1971], 1971, 1983, verlegt in Žilina 1994; Matuščík, Radislav: *Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987* [Terrain. Alternative Aktionskunstgruppe 1982-1987], verlegt in Bratislava 2000.

³ Im Rahmen dieser Arbeit gab es keinen Raum dafür, näher auf die nicht immer eindeutigen Definitionen von verschiedenen Erscheinungsformen der Aktionskunst (wie Performance, Happening, Event, Piece usw.) einzugehen oder die Entwicklung der internationalen Aktionskunst zu beschreiben. Die Terminologie und die Aktionskunstgeschichte werden bereits in der Literatur relativ ausführlich behandelt. Siehe dazu z. B. Jappe, Elisabeth: *Performance – Ritual – Prozess*, Handbuch der Aktionskunst in Europa, München 1993; Kostelanetz, Richard: *The Theatre of Mixed Means*, New York 1970; Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York 1988; Almhofer, Edith: *Performance Art, Die Kunst zu leben*, Wien-Köln-Graz 1986; Becker, Jürgen (Hrsg.): *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Reinbek bei Hamburg 1965; Schilling, Jürgen: *Aktionskunst, Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation*, Frankfurt am Main 1978; Lucie-Smith, Edward: *Art in the Seventies*, Oxford 1983; Sontag, Susan: *Happenings. Die Kunst des radikalen Nebeneinanders*, in: Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst*, München-Wien 2003.

⁴ Siehe Štraus, Tomáš: *Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier* [Drei modellhafte Situationen der gegenwärtigen künstlerischen Spiele], in: Štraus: *Slovenský variant moderny*, S. 101-114.

spezifischen Merkmalen zu gliedern. Er unterschied drei Modelle der Aktionen: A. Kunst als abgeschlossene (totale) Aktion; B. Kunst als offene Aktion; C. Aktion mit einem verschobenen (anderen) Sinn. Dazu kommen noch einige Ausnahmen, die er als „Pseudoperformances“ bezeichnet. Zora Rusinová bietet dagegen eine Aufteilung in zwei Hauptgruppen (A. Kollektive Aktionen; B. individuelle Performances) mit mehreren Untergruppen.⁵ Einige der Künstler fallen jedoch in mehrere typologische Gruppen oder Modelle hinein oder kombinieren verschiedene Zugänge zur Aktionskunst. Damit das Oeuvre der Künstler nicht „zerstückelt“ präsentiert wird und damit eine möglichst übersichtliche Aufteilung eingehalten werden kann, wird im Rahmen dieser Arbeit die Gliederung aus dem Ausstellungskatalog von Rusinová aufgegriffen. Die slowakische Aktionskunst wird daher nach den jeweiligen Autoren aufgeteilt, die wiederum nach ihren aktivsten Schaffensperioden zeitlich eingeordnet werden. Auf diese Weise wird eine schablonenartige oder zwanghafte Einteilung der Künstler vermieden.

Die Arbeit unterteilt sich in vier Hauptkapitel nach folgender Struktur:

Da die These, dass die inoffiziellen Künstler eine politische Stellung mit ihren Werken einnahmen, nicht vollständig verstanden bzw. erklärt werden kann, ohne dass man die Verhältnisse der Epoche des Kommunismus im slowakischen Landesteil kennt, geht das erste Kapitel auf die soziale, politische und wirtschaftliche Situation in der Tschechoslowakei im Betrachtungszeitraum ein.

Das zweite Kapitel beschreibt die kulturelle Situation (vornehmlich in der Slowakei), von deren spezifischen Gegebenheiten als auch komplizierten Verhältnissen die Ausformung und die Entwicklung der Aktionskunst beträchtlich beeinflusst waren.

Zu Beginn des dritten Kapitels wird die Entwicklung der Aktionskunst in der Slowakei skizziert. Dem folgt eine ausführliche Abhandlung der einzelnen Künstler und ihrer wichtigsten Werke. Am umfangreichsten wird Alex Mlynárčik, der die Schlüsselrolle bei der Entstehung und Entwicklung der slowakischen Aktionskunst spielte, vorgestellt. Die 70er Jahre, in denen die wichtigsten Arbeiten entstanden und in denen sich die slowakischen Aktionskunsttendenzen völlig entfalteteten, sind ebenfalls ausführlich betrachtet.

⁵ Siehe Rusinová, Zora: Interpretáčn  a kontextu ln  aspekty umenia akcie na Slovensku [Interpretative und kontextuelle Aspekte der Aktionskunst in der Slowakei], in: Rusinov : Umenie akcie, S. 10-11.

Das abschließende vierte Kapitel zeigt die wichtigsten Themenbereiche und charakteristischsten Merkmale der slowakischen Aktionskunst. Es führt ebenfalls anhand einiger Beispiele einen Vergleich mit der Aktionskunst aus den Ostblockländern wie auch aus dem „Westen“ durch.

1. Politische, wirtschaftliche und soziale Situation

Für den Kontext der gesellschaftlich-politischen Situation in der Slowakei (in Bezug auf die ganze Tschechoslowakei) in dem von uns behandelten Zeitraum 1965-1989 sind vor allem die Ereignisse im Jahr 1968 und die Zeit der sogenannten „Normalisierung“ in den 70er Jahren bedeutend. Bevor wir sie jedoch näher behandeln, werfen wir einen kurzen Blick auf die Situation in den 50er Jahren, die die Entwicklung der Gesellschaft in den kommenden Dekaden deutlich geprägt haben.

1.1. Die 1950er Jahre

In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg befanden sich Tschechien und die Slowakei, welche vor dem Krieg getrennt wurden, in einer sehr schwierigen sozialen und ökonomischen Lage. Diese Situation nützten im Jahre 1948 die Kommunisten für einen politischen Umsturz in der wiedervereinten Tschechoslowakei. Sie errichteten eine totalitäre Herrschaft der Kommunistischen Partei, während andere politische Parteien schrittweise ihren realen Einfluss verloren. Obwohl die Tschechen und Slowaken als zwei in einem Staat lebende, autonome Nationen anerkannt wurden, war die Regierung in der Realität zentralistisch. Alles wurde von Prag aus kontrolliert.

Nachdem die Kommunisten die Macht ergriffen, wurde die Tschechoslowakei den Machtinteressen der Sowjetunion völlig untergeordnet und wurde zu einem der wichtigsten Länder des Ostblocks.⁶ Die innenpolitischen Verhältnisse Ende der 40er und Anfang der 50er Jahren ähnelten in Vielem den Methoden der stalinistischen

⁶ Vgl. Kováč, Dušan: Dejiny Slovenska [Geschichte der Slowakei], Praha 2000, S. 259.

Schrecken Herrschaft: Im Kampf gegen die „Klassenfeinde“ wurden alle „Gegner des Regimes“ nach großen, inszenierten politischen Schauprozessen eingesperrt, in Zwangsarbeitslager geschickt oder zum Tode verurteilt. Die „Staatssicherheit“⁷ [„*Štátna bezpečnosť*“, oder kurz „*ŠtB*“] war an den Säuberungsaktionen, Repressionen und an der allgemeinen Einschüchterung der Bevölkerung deutlich beteiligt.

Es folgten ein Tätigkeitsverbot der Kirche, eine starke Zensur aller Medien, sowie eine allgemeine Grenzsperrung, durch die das Land von der „westlichen“ Welt vollständig isoliert wurde. Der von den USA finanzierte Sender *Radio Free Europe* versorgte die Bewohner der Tschechoslowakei und anderer Ostblockländer mit Informationen aus dem „Westen“, wobei das Hören illegal war und mit einer Verhaftung enden konnte. Tausende Menschen flüchteten damals ins Ausland. Nach Stalins Tod 1953 wurde diese extreme Situation teilweise, jedoch nicht grundsätzlich, gelockert.

Die Wirtschaft erlebte nach dem Krieg ebenfalls radikale Veränderungen. In der Landwirtschaft erfolgte eine Zwangskollektivierung, wirtschaftliches Privateigentum wurde abgeschafft, alle Teile der Ökonomie fielen in die Hände des Staates. Im Sinne des Wiederaufbaus führten diese Reformen in der Slowakei jedoch auch zu mehreren positiven Erscheinungen. Das bis dahin hinter Tschechien hinterhergebliebene Agrarland wurde stark industrialisiert, was aber wiederum Probleme der Umweltverschmutzung mit sich brachte. Auf der anderen Seite erhöhte sich der Lebensstandard der Bevölkerung deutlich (vor allem auf dem Lande), das allgemeine Bildungsniveau stieg, neue Universitäten wurden gegründet, die Wissenschaft entwickelte sich und wurde auch im Ausland anerkannt. Die Kultur erlebte ebenfalls eine Neuentwicklung, obwohl sie von den Ideen des „sozialistischen Realismus“ geprägt war.

Wegen der ineffektiven Planwirtschaft (Fünfjahrespläne) kam es ab Mitte der 50er Jahre jedoch zu einer deutlichen ökonomischen Stagnation. In den Fabriken häuften sich unverkäufliche Produktionserzeugnisse an, während es dem Markt oft an elementaren Produkten mangelte. Diese Situation war der Grund für die steigende Unzufriedenheit in den 60er Jahren.

⁷ Die staatliche Geheimpolizei war ein ähnliches Organ wie die KGB in der UdSSR oder die „Stasi“ in der DDR.

1.2. Die 1960er Jahre

In der neuen Verfassung von 1960 wurde die Tschechoslowakei in die „Tschechoslowakische sozialistische Republik“ [„*Československá socialistická republika*“, kurz „*ČSSR*“] umbenannt, wodurch die führende Rolle der Kommunistischen Partei im Staat und in der Gesellschaft verfassungsmäßig gebilligt wurde. Das System wurde streng unitaristisch; alle Selbstverwaltungsorgane der Slowakei verloren jeglichen politischen Einfluss.

Mit dem Scheitern aller wirtschaftlichen Reformversuche der Regierung vertiefte sich auch die ökonomische Krise. Trotzdem war die Tschechoslowakei zusammen mit der DDR das fortschrittlichste Land im Ostblock.⁸ Im Vergleich zu den „westlichen“ Ländern war der Rückstand jedoch mehr als evident.

Nach der Umwertung der 50er Jahre, der Verurteilung der Stalinära und der Anerkennung von mehreren Ungerechtigkeiten des damaligen Regimes (womit die Rehabilitierung von vielen politischen Gefangenen zusammenhing) verschärfte sich auch die Kritik gegenüber der Regierung. 1963 stieg der Slowake Alexander Dubček, der für die spätere Entwicklung eine Schlüsselrolle spielte, in die führende politische Szene auf.⁹ Im Jahr 1967, auf dem IV. Kongress des Tschechoslowakischen Schriftstellerverbandes, wurde die politische Situation öffentlich kritisiert. Unter den Kritikern befanden sich Schriftsteller wie Václav Havel oder Milan Kundera. Sie verlangten die Aufhebung der Zensur und der kulturellen Isolation. Die Regierung antwortete mit Repressionen und Ausschluss der Kritiker aus dem Verband.

Die Unzufriedenheit mit den Verhältnissen wuchs. Dubček und seine Parteifraktion kritisierte öffentlich den zentralistischen Präsidenten Antonín Novotný, der die Slowaken nicht besonders mochte. Da er die Unterstützung innerhalb der Partei verlor, wendete er sich an den Generalsekretär der Kommunistischen Partei der Sowjetunion, Leonid Breschnew, mit der Bitte um Hilfe. Breschnew war jedoch der Ansicht, dass es sich um eine interne Angelegenheit der tschechischen und slowakischen Kommunisten handelt, was praktisch eine Niederlage für Novotný bedeutete. Diese Ereignisse vertieften die gesellschaftliche Krise und wurden zu einem wichtigen Katalysator der Änderungen der Verhältnisse im Jahr 1968.

⁸ Vgl. Kováč: *Dejiny Slovenska*, S. 280.

⁹ Er wurde zum 1. Sekretär des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Slowakei ernannt, die jedoch völlig dem zentralistischen Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei unterlag.

1.3. Das Jahr 1968

Im Januar 1968 wurde Alexander Dubček zum Generalsekretär der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei ernannt. Er gehörte zum Flügel der reformierten Kommunisten, die ein Liberalisierungs- und Demokratisierungsprogramm durchsetzen wollten. Die Reformbemühungen der Ökonomie und der Gesellschaft, die einen „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“ schaffen wollten, wurden unter der Bezeichnung „Prager Frühling“ bekannt. Zu den ersten eingeführten Reformmaßnahmen gehörten: die Aufhebung der Pressezensur, Sicherung der Redefreiheit sowie die Möglichkeit der Ausreise. Die Frage der Position der Slowakei innerhalb des gemeinsamen Staates wurde wieder zum Thema und der Weg zur Entstehung einer Föderation freigemacht. Dieser Prozess scheiterte jedoch an den späteren Ereignissen.

Die Veränderungen waren ein Dorn im Auge der konservativen Kommunisten in der Regierung, die den Reformen um jeden Preis im Weg zu stehen versuchten. Auch die Sowjetunion, welche ihren Einfluss in der Tschechoslowakei nicht verlieren wollte, und die anderen Ostblockländer waren von dieser Situation tiefst beunruhigt. Die Sowjetunion bezeichnete die Lage als eine „Konterrevolution“ und nach gescheiterten politischen Verhandlungen entschloss sie sich zusammen mit anderen Ländern des Warschauer Pakts, die Reformbewegung mittels einer militärischen Intervention aufzuhalten.

In der Nacht zum 21. August 1968 marschierten die Truppen der Sowjetunion, der DDR, Polens, Ungarns und Bulgariens¹⁰ in die Tschechoslowakei ein und besetzten innerhalb von wenigen Stunden alle strategisch wichtigen Positionen. Es handelte sich dabei „um die größte militärische Aktion in Europa seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs“¹¹; mit einer halben Million Soldaten, mehr als 6300 Panzern, 2000 Kanonen, 800 Flugzeugen und anderer schwerer Kampftechnik.¹²

Die tschechoslowakische Armee griff nicht ein, in den Straßen aller größeren Städte gab es dennoch weitgehende Unruhen, scharfe Proteste der Bevölkerung und Demonstrationen, bei denen mehrere Menschen getötet wurden. Dubček und andere Regierungsmitglieder wurden verhaftet und nach Moskau verschleppt. Die offizielle

¹⁰ Rumänien, welches auch zum Warschauer Pakt gehörte, nahm an der Invasion nicht teil.

¹¹ Kováč: Dejiny Slovenska, S. 291.

¹² Ebenda.

Delegation mit dem Präsidenten Ludvík Svoboda an der Spitze wurde nach Moskau zu Verhandlungen gerufen, an denen auch die internierten Regierungsmitglieder teilnahmen. Unter Zwang mussten sie das sogenannte „Moskauer Protokoll“ unterschreiben, das die Aufhebung aller Reformprojekte enthielt und mit dem sie sich dazu verpflichteten, die Situation in der Tschechoslowakei wieder zu „normalisieren“. Auch ein Abkommen über einen „vorübergehenden Aufenthalt“ der sowjetischen Truppen wurde unterschrieben, diese „vorübergehende“ Okkupation dauerte jedoch bis 1989.

Alexander Dubček wurde von Gustáv Husák abgelöst, der zuerst von einem Teil der Bevölkerung unterstützt wurde, weil er zu den reformierten Kommunisten gehörte. Später wurde er sozusagen zum Symbol der „Normalisierung“ und zu einem der meist gehassten Menschen im Staat, den er seit 1975 auch als Präsident repräsentierte.

1.4. Die „Normalisierung“

Als „Normalisierung“ wird der Zeitabschnitt von 1969 bis Mitte der 80er Jahre bezeichnet, in welchem die Verhältnisse zum straffen Dogmatismus der 50er Jahre zurückkehrten. Die Staatsmacht wurde wieder stark zentralisiert, die Zensur erneut eingeführt, die Grenzen gesperrt, die Isolation des Landes verstärkt. Es gab massive Säuberungen gegen alle Repräsentanten der reformierten Kommunisten (knapp einer halben Million Parteimitgliedern wurde das Parteibuch entzogen), gegen die Intelligenz und Facharbeiter in führenden Positionen. In Tschechien war die Situation äußerst hart; viele Intellektuelle wurden in Zwangsarbeitslager geschickt. In der Slowakei wurden sie „nur“ auf weniger qualifizierte Arbeitsstellen verlegt. Infolgedessen emigrierten tausende Menschen ins Ausland.

In der manipulierten Wahl von 1971 gewannen die Kommunisten mit 99,9 % der Stimmen, was die Totalität ihrer Herrschaft noch verstärkte und rechtfertigte. Der Einfluss der Sowjetunion war weiterhin wesentlich. Es wurden z. B. alle außenpolitischen Entscheidungen in Moskau getroffen.

Die Rückkehr zur Planwirtschaft verursachte wiederum eine Vertiefung der ökonomischen Krise, dieses Mal mit noch massiveren Ausmaßen. Der Import aus dem „Westen“ wurde unter dem Deckmantel einer „Selbstständigkeit der Wirtschaft“

minimalisiert. Die Wirtschaft war von der Sowjetunion vollkommen abhängig: Die UdSSR war der größte Abnehmer aller Produkte und gleichzeitig der größte Lieferant der Rohstoffe.

Seit Ende der 70er Jahre sank stufenweise der Lebensstandard ab. Nun erhoben sich Stimmen gegen die herrschenden Verhältnisse. In Prag wurde 1977 die „*Charta 77*“, eine Petition mit 242 Unterschriften von Intellektuellen, Künstlern, Priestern, Exkommunisten usw., veröffentlicht, die auch internationale Aufmerksamkeit erregte. Sie war eine Reaktion auf das Unterschreiben der Schlussakte von Helsinki (1975) von Seiten der Tschechoslowakei, die in der Praxis keine der Vereinbarungen (vor allem die Achtung der Menschenrechte) einhielt. Nach der Veröffentlichung der „*Charta 77*“ wurde sie vor allem in Tschechien von weiteren Intellektuellen sowie gewöhnlichen Bürgern unterschrieben. In der Slowakei fand sie nicht so einen großen Anklang, möglicherweise auch weil hier die Repressalien gegen Intellektuelle im Allgemeinen nicht so hart waren.

Die Reaktion der Staatsmacht auf die „*Charta 77*“ ließ nicht lange auf sich warten. Es folgten Gegenmaßnahmen, Verhaftungen und Verfolgungen, die jedoch die Brutalität der 50er Jahre nicht erreichten.

1.5. Die 1980er Jahre

Die Ernennung von Michail Gorbatschow 1985 zum Generalsekretär der Kommunistischen Partei der Sowjetunion bedeutete einen wesentlichen positiven Umbruch der Verhältnisse im ganzen Ostblock. Mit der Einführung seiner Konzepte von „Glasnost“ und „Perestroika“ in die politische Agenda wurde der langsame Zerfall der kommunistischen Herrschaft vorgezeichnet.

Diese Veränderungen stießen zu Beginn bei den tschechoslowakischen Kommunisten auf großen Widerwillen, da sie ihre uneingeschränkte Machtposition im Staatsapparat nicht verlieren wollten. Dies war die Ursache für eine immer stärker werdende Kritik an der Regierung vor allem aus den Reihen der Geistlichen und der Ökologen, denn auch die Umwelt befand sich damals in einem katastrophalen Zustand.

Der Besuch von Gorbatschow 1987 war entscheidend für die weitere Entwicklung in der Tschechoslowakei. Er verurteilte zwar die Invasion von 1968 nicht

direkt, verkündete aber, dass sich die Sowjetunion nicht länger in die inneren Angelegenheiten der sozialistischen Staaten einmischen wird. Das war der erste Impuls für die Schwächung der kommunistischen Macht und ein Signal ihres langsamen Zerfalls. 1988 gab es mehrere Demonstrationen¹³, mit denen die Bevölkerung ihre Unzufriedenheit mit dem Regime äußerte.

Diese Ereignisse waren Vorzeichen der „Samtenen Revolution“ im November 1989, mit der das kommunistische Regime in der Tschechoslowakei schließlich niederging.

2. Die kulturelle Situation

Die Entwicklungen, Tendenzen und Verhältnisse auf dem Gebiet der bildenden Kunst innerhalb der slowakischen kulturellen Situation zwischen 1965 und 1989 sind im Kontext dieser Arbeit von größter Bedeutung. Die 1960er Jahre und die Zeit der „Normalisierung“ stellen die wichtigsten Zeitabschnitte dar, obwohl die Situation in den 50er Jahren auch einen deutlichen Einfluss auf die spätere Entwicklung hatte.

Die slowakische und tschechische Kultur existierten zwar in einem gemeinsamen Staat, die jeweiligen Kunstszenen wurden aber von eigenen spezifischen Entwicklungslinien geprägt. Deshalb wird die slowakische Kunst autonom behandelt.

Zum Schluss dieses Kapitels wird auf die Vertrautheit slowakischer Künstler mit der ausländischen Kunst kurz eingegangen und es werden dabei einige Beispiele der Wahrnehmung der slowakischen Kunst im Ausland angeführt.

2.1. Die 1950er Jahre

Mit der Festigung der kommunistischen Herrschaft in der Tschechoslowakei sollte auch die Kunst zu einem Werkzeug der Ideologie werden. Offiziell wurde die

¹³ In der Slowakei war es z. B. die bekannte, von der katholischen Kirche organisierte „Kerzenmanifestation“ (25.3.1988), gegen welche die Polizei trotz ihres friedlichen Verlaufs Wasserwerfer eingesetzt hatte. Es wurden mehrere Demonstrationen von Studenten, auch zum Jahrestag der Invasion vom August 1968, veranstaltet.

Doktrin des „sozialistischen Realismus“¹⁴ in allen Gebieten der Kunst eingeführt.¹⁵ Die Vermittlung der sozialistischen Ideologie in einer verständlichen Form für die breiten Massen sollte zu den neuen Aufgaben des Künstlers gehören. Künstler wurden sogar in Fabriken oder in „Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaften“ geschickt, um dort zu schöpfen und auszustellen.

In den 50er Jahren wurde die Kultur nach der Stagnation des Krieges wieder aufgebaut und vom Staat deutlich gefördert. Es wurden neue Theater- und Konzertensembles zusammengestellt, neue Museen und Galerien¹⁶ eröffnet und die Akademie der bildenden Künste¹⁷ [„*Vysoká škola výtvarných umení*“] 1949 in Bratislava gegründet. Aufgrund des Dogmas des „sozialistischen Realismus“ erfolgte jedoch keine grundsätzliche Kunstentwicklung, die auch im ausländischen Kontext wichtig wäre.

Die bildende Kunst orientierte sich hauptsächlich an ideologischen und politischen Themen. Es wurden große thematische Ausstellungen zum Anlass von wichtigen historischen Ereignissen veranstaltet, wie z. B. zum Jubiläum des Slowakischen Nationalaufstandes¹⁸ oder der Befreiung durch die Rote Armee. Ab 1956 wurde der Verband der slowakischen bildenden Künstler [„*Zväz slovenských výtvarných umelcov*“] zum Kontrollorgan aller künstlerischen Aktivitäten.

Am Ende der 50er Jahre kam es jedoch zu einer graduellen Veränderung der Situation. Wichtige neue Ideen und Tendenzen gelangten mit dem Szeneneinstieg von neuen Künstlergenerationen 1957 und 1961 in die slowakische bildende Kunst.

¹⁴ Diese ästhetische Doktrin wurde nach der Revolution in Russland (1917) von Lenin entworfen. In den 1930er Jahren wurde sie zur offiziellen Richtlinie für die Produktion von Literatur, bildender Kunst, Theater, Architektur und Musik. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde sie in den anderen Ostblockländern eingeführt.

¹⁵ Eine Zusammenfassung der Entwicklung, politischen Hintergründe, Künstler und Theoretiker des „sozialistischen Realismus“ in der Slowakei in: Mojžiš, Juraj: *Socialistický realizmus* [Sozialistischer Realismus], in: Geržová, Jana (Hrsg.): *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia* [Wörterbuch der bildenden Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Welt und der Slowakei], Bratislava 1999, S. 257-260.

¹⁶ In der Slowakei (und Tschechien) wird ein Kunstmuseum (also eine Institution, die Kunst sammelt, aufbewahrt und ausstellt) sowie eine Kunsthalle und eine kommerzielle Kunstgalerie einheitlich als „Galerie“ [„*galéria*“] bezeichnet. Ein „Museum“ [„*múzeum*“] dient in den meisten Fällen nicht zum Ausstellen von bildender Kunst, sondern widmet sich den Naturwissenschaften, der Geschichte, Ethnografie, Musik usw. Deshalb wird weiter die slowakische Bedeutung von „Galerie“ verwendet.

¹⁷ Sie war die erste Kunstakademie in der Slowakei. Alle Künstler haben davor vor allem in Prag, dann Budapest und seltener in Wien studiert. Bratislava wurde so zum Zentrum der slowakischen Kunst und Kultur.

¹⁸ Der Slowakische Nationalaufstand richtete sich 1944 gegen die Wehrmacht und die mit den Nationalsozialisten kooperierende slowakische Regierung. Obwohl die beträchtlichen Teile der slowakischen Armee und die Partisaneneinheiten in den Partisanenkämpfen schließlich keinen entscheidenden Sieg erreichen konnten, wurde später der Aufstand von der kommunistischen Propaganda reichlich glorifiziert.

2.2. Die 1960er Jahre

Mit der kontinuierlichen Lockerung der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse in den 60er Jahren wurde auch die Situation in der Kultur und bildenden Kunst freier. Die Künstler versuchten an die durch den Krieg unterbrochenen Entwicklungen der slowakischen Moderne anzuknüpfen, sie umzuwerten und weiter zu entfalten. Die allgemeine Entwicklung der bildenden Kunst in der Slowakei charakterisiert sich jedoch durch die Abwesenheit einer kontinuierlichen, einheimischen künstlerischen Tradition, auf welche die späteren Generationen zurückgreifen konnten.¹⁹ Die bedeutendste Etappe für die Entwicklung und die eigentliche Rechtfertigung der slowakischen Kunst war die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts begonnene slowakische Moderne, die alte Volkstradition mit moderner Kunstsprache verband. Die Künstler, die sich vom doktrinären sozialistischen Realismus befreien wollten, bekannten sich zu dieser Tradition.

In den Jahren 1963 und 1964 kam es zu einer wesentlichen kulturellen Lockerung. Es wurden einige bis dahin verbotene Bücher von slowakischen Autoren herausgegeben, mehrere wichtige Zeitschriften (wie z. B. *Kultúrny život* [„Kulturelles Leben“] oder *Mladá tvorba* [„Junges Schaffen“]) verbreiteten und unterstützten neue Gedanken und neue progressive Galerien wurden gegründet. Alternative Theaterszenen (vor allem Kabarets und experimentelle Bühnen) erfreuten sich einer großen Beliebtheit, der Film erreichte eine beträchtlich hohe Qualität, die mit der ausländischen Kinematografie zu vergleichen war.²⁰

Die Entwicklung der bildenden Kunst entfernte sich von der Figuration immer mehr in Richtung Ungegenständlichkeit; es wurden abstrakte Elemente, Zeichen und Schrift verwendet. Die junge Generation der Akademiestudenten suchte eine Möglichkeit des künstlerischen Ausdrucks außerhalb der Institutionen und Galerien, sie versuchten, die Grenzen zwischen Kunst und Leben zu verwischen. Es fanden

¹⁹ Es gab z. B. keine typisch „slowakische“ Renaissance oder einen „slowakischen“ Barock; alles wurde aus den herrschenden Ländern (Ungarn und später Österreich-Ungarn) oder aus Tschechien importiert, und oft von eingeladenen Meistern aus Deutschland oder Italien angefertigt. Nur das Volkshandwerk (also die angewandte Kunst) stellt ein rein slowakisches Spezifikum dar.

²⁰ Neben bekannten und international anerkannten Vertretern der „Tschechischen Neuen Welle“ (Miloš Forman, Věra Chytilová, Jiří Menzel u. a.) wurden die neuen Tendenzen von gleichfalls im Ausland respektierten slowakischen Regisseuren wie Juraj Jakubisko, Dušan Hanák, Elo Havetta oder Štefan Uher repräsentiert. Der Film *Obchod na Korze* [Laden auf dem Korso] vom Regisseurduo Ján Kadár (Slowake) und Elmar Klos (Tscheche) gewann 1965 den Oskar für den besten fremdsprachigen Film; 1966 gewann ihn der Film *Ostro sledované vlaky* [Scharf beobachtete Züge] von Jiří Menzel. Im Zusammenhang mit der Aktionskunst ist der experimentelle Film *Slávnosť v botanickej záhrade* [Das Fest im botanischen Garten] von Elo Havetta aus dem Jahr 1969 zu erwähnen, da er als einer der ersten Happenings im Film bezeichnet wird (vgl. Jančár, Ivan: Happening, in: Geržová: Slovník, S. 106). Der Künstler Vladimír Popovič wurde für die bildnerische Gestaltung des Filmes 1970 auf dem Filmfestival in Sorrento mit der Goldenen Sirene ausgezeichnet.

mehrere bedeutende Veranstaltungen statt, wie z. B. der IX. Internationale Kongress der AICA in Prag und Bratislava (mit einem mannigfaltigen Begleitprogramm²¹), oder Ausstellungen mit internationaler Beteiligung (wie die Ausstellung *Danuvius 68* in Bratislava, die jedoch durch die Ereignisse vom August stark beeinflusst war).

Die Kunsttheoretikerin Zora Rusinová bezeichnet diese Zeit als eine „Schizophrenie“²², weil die alternative, progressive Kunst parallel mit der offiziellen „sozialistisch realistischen“ Kunst (mit ihren großen Staatsaufträgen) in einer Symbiose existierte.

2.3. Die „Normalisierung“

Nach der Okkupation der Tschechoslowakei veränderte sich auch die kulturelle Situation radikal. Die neuen progressiven Tendenzen der 60er Jahre wurden jedoch nicht direkt abgebrochen, sondern wirkten bis 1972 nach. An der Wende der Dekaden haben mehrere große Ausstellungen mit internationaler Beteiligung stattgefunden²³, die alternativen slowakischen Künstler konnten ebenfalls noch an wichtigen Ausstellungen im Ausland teilnehmen.

1972 begann der Umbruch, mit dem die progressiven Trends in der slowakischen Kunst für lange Jahre unterbrochen wurden. Auf dem II. Kongress des Verbandes der slowakischen bildenden Künstler am 2. November 1972 haben sich die Versammelten offiziell von der Entwicklung in den 60er Jahren distanziert und in dem „Bericht über die Tätigkeit des Verbandes“ alle fortschrittlichen Tendenzen verurteilt.²⁴ Dies bedeutete den realen Beginn der Ära der „Normalisierung“ und die Wiedereinführung der Dogmen des „sozialistischen Realismus“ in die offizielle slowakische Kunst.

²¹ Siehe S. 26f.

²² Rusinová, Zora: Ad fontes, in: Rusinová, Zora (Hrsg.): Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení [Die sechziger Jahre in der slowakischen bildenden Kunst], (Ausstellungskatalog), Bratislava 1995, S. 25.

²³ Es handelt sich um die Ausstellungen, die Ľubor Kára organisierte. An *Danuvius 68* (Bratislava, 1968) nahmen außer tschechischen und slowakischen auch internationale Künstler teil: Frank Stella (USA), Bruno Gironcoli (AT), Getulio Alviani (IT), Hiromi Akiyama (JAP) u. a. Wegen den Ereignissen vom August konnte z. B. Christo sein Werk nicht realisieren und einige Künstler (wie Erik Dietmann oder Alex Mlynárčik) haben ihre Teilnahme abgesagt. Eine weitere Ausstellung, *Socha piešťanských parkov* [Die Statue der Parks von Piešťany], fand 1969 im Kurort Piešťany statt. Aus dem Ausland stellten z. B. César, Peter Brüning oder Niki de Saint-Phalle aus. *Polymúzický priestor I.* [Polymusischer Raum I.] (Piešťany, 1970) hat die Dekade der Sechziger abgeschlossen und Werke von bedeutendsten slowakischen Künstlern präsentiert.

²⁴ Siehe Správa o činnosti Zväzu slovenských výtvarných umelcov [Bericht über die Tätigkeit des Verbandes der slowakischen bildenden Künstler], in: Geržová, Jana (Hrsg.): Slovenské výtvarné umenie 1949-1989 z pohľadu dobovej literatúry [Slowakische bildende Kunst 1948-1989 aus der Sicht der Zeitlektur], Bratislava 2006, S. 294-302. Dieser Text wurde veröffentlicht ursprünglich in: Za socialistické umenie [Für eine sozialistische Kunst], Bratislava 1974. Diese Publikation, die eine Art von „Handbuch“ der ideologischen Kunst sein sollte, verurteilte strengstens alle progressiven Kunsttendenzen.

Radikale Veränderungen in der Gesellschaft spiegelten sich in allen Gebieten der Kultur wider. Erneut wurden „unbequeme“ einheimische Autoren sowie Übersetzungen ausländischer Literatur (vor allem Vertreter der Beat Generation oder des Existenzialismus) verboten, die Tätigkeit von alternativen Kulturzeitschriften wurde eingestellt. Viele Filme der 60er Jahre wanderten in Tresore, ihre Regisseure konnten keine neuen Filme drehen. Alternative Theaterszenen wurden aufgelöst, nur jene populäre Musik, die ausschließlich aus dem Ostblock kam, wurde toleriert.

Die Vertreter der alternativen Kunstszene bekamen Ausstellungsverbote, sie wurden aus dem Künstlerverband ausgeschlossen, ihre Werke wurden in die staatlichen Sammlungen nicht mehr eingekauft, die Kritik konnte über sie nicht mehr schreiben. Bedeutende slowakische Kunsttheoretiker und Kunstkritiker (wie Tomáš Štraus, Oskár Čepan oder Radislav Matuščík) waren ebenfalls von den Veränderungen betroffen. Kontakte mit dem Ausland haben sich in den meisten Fällen nur auf die Ostblockländer beschränkt.

Die Hauptthemen der offiziellen Kunst waren ähnlich wie in den 50er Jahren der „Aufbau des Sozialismus“ oder der Slowakische Nationalaufstand, die beliebtesten Motive waren der glückliche Arbeiter, die Friedenstaube oder Hammer und Sichel. Diese Zeit bezeichnet sich vor allem durch megalomane staatliche Aufträge für monumentale Denkmäler. Im Gegensatz zu den frühen Jahren des sozialistischen Realismus glaubte jedoch kaum jemand mehr an diese „devalvierte Doktrin“.²⁵

Trotz der Repression verschwand die alternative Kultur aber nicht, sondern existierte parallel neben der offiziellen. Es werden drei Typen der inoffiziellen Kultur erkannt,²⁶ welche allgemein eine starke Basis von Anhängern hatte:

- **Underground:** War stärker in Tschechien vertreten, vor allem in der Musikszene. In der Slowakei wurde er durch Aktivitäten von nicht-akademischen Künstlern, wie z. B. Ján Budaj²⁷, gebildet.
- **Dissidentenbewegung:** Wie der Underground gerichtet auf die Ablehnung des Regimes, jedoch an intellektuellen Aktivitäten und stärkere politische Kritik orientiert. Zeichnete sich durch größere Illegalität aus. In der Slowakei hauptsächlich durch intellektuelle Katholiken vertreten.

²⁵ Rusinová, Zora: Problém koexistencie kultúr [Das Problem von Koexistenz der Kulturen], in: Hrabušický, Aurel (Hrsg.): Slovenské vizuálne umenie 1970-1985 [Slowakische visuelle Kunst 1970-1985], (Ausstellungskatalog), Bratislava 2002, S. 11f.

²⁶ Siehe Ebenda, S. 21ff.

²⁷ Siehe Kapitel 3.11., S. 64ff.

- **Die kreative „Avantgarde“:** Akademische Künstler, deren Schaffen sich nicht nach den Dogmen des „sozialistischen Realismus“ richtete.

Innerhalb der inoffiziellen Kunst existierten zwei Hauptströmungen: die klassische (Malerei, Skulptur, Grafik) und die alternative (Konzept- und Aktionskunst). Feste Grenzen zwischen den beiden existierten aber nicht, ebenso wie die Ansichten der inoffiziellen Künstler nicht einheitlich waren und mehrere ab und zu auch staatliche Aufträge annahmen.²⁸

Wegen der angewachsenen Isolation des Landes verlief die Entwicklung im Vergleich zu den 60er Jahren nicht mehr parallel mit den „westlichen“ Kunsttendenzen. In der einheimischen Szene konnten sich z. B. Feminismus oder Videoart erst nach der Revolution 1989 schrittweise entwickeln und durchsetzen.

Während im „Westen“ die alternative Kunst auf die Institution des Museums freiwillig verzichtete, wurde die slowakische inoffizielle Kunst gleichfalls, obwohl ohne Absicht, nicht in Galerien oder Museen ausgestellt. Aus diesem Grund suchten die Künstler alternative Räume für ihre Präsentation. Oft waren es Foyers von wissenschaftlichen Institutionen und staatlichen Betrieben oder örtliche Kulturhäuser. Beliebt waren auch Treffen und Ausstellungen in den Ateliers oder Wohnungen der jeweiligen Künstler.²⁹ Die inoffizielle Kunstszene zeichnete sich durch ein starkes Gemeinschaftlichkeitsgefühl und durch kollektive Zusammenarbeit der Künstler (jedoch nicht innerhalb von Künstlergruppen, sondern in freien Gemeinschaften) aus. Ein Beispiel der kollektiven Arbeit stellen die sogenannten *Alben* dar, zu denen verschiedene Autoren mit meist grafischen Werken beitrugen und die zu verschiedenen Anlässen erschienen.

Eine wichtige Rolle in dieser Zeit spielte der Samisdat, der zum Mittel der Verbreitung von Gedanken und Informationen über die einheimische sowie die ausländische Kunst wurde.³⁰ Es wird jedoch der einheimischen Kunstkritik vorgehalten, dass alle prinzipiellen Texte ex post erschienen und die

²⁸ Inoffizielle Künstler lebten selten nur von der Kunst allein. Viele von ihnen waren als Pädagogen tätig, andere waren gewöhnlich angestellt.

²⁹ Die bekanntesten „Wohnungsgalerien“ waren: *Depozit* von Dezider Tóth (1976-1977), *Filiálka Guggenheimovho múzea* [Die Filiale des Guggenheimmuseums] von Otis Laubert oder *Galéria v paneláku* [Galerie im Plattenbau] von Ľubo Stacho (1983-1989).

³⁰ Zu den bedeutendsten Samisdats über internationale Kunst mit einem besonderem Bezug zur Aktionskunst zählen: Tomáš Štraus: K otázke premeny „umenia-dielá“ na „umenie-čin“ [Zur Frage der Umwandlung des „Kunst-Werks“ in die „Kunst-Tat“], 1967, in: Geržová: Slovenské výtvarné umenie, S. 168-173; Cyprich, Robert: Ex alio loco, 1984, in: Matuščík, Radislav: Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987 [Terrain. Alternative Aktionskunstgruppe 1982-1987], Bratislava 2000, S. 136-150. Die wichtigsten Samisdats über die einheimische Kunst (auch mit Bezug auf die Aktionskunst), die später in Buchform erschienen sind: Štraus, Tomáš: Slovenský variant moderny [Die slowakische Variante der Moderne], 1978-79, verlegt in Bratislava 1992; Matuščík, Radislav: ...predtým, Prekročenie hraníc: 1964-1971 [...davor, Die Grenzüberschreitung: 1964-1971], 1971, 1983, verlegt in Žilina 1994; Matuščík, Radislav: Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987 [Terrain. Alternative Aktionskunstgruppe 1982-1987], verlegt in Bratislava 2000.

Kunstentwicklung erst mit Abstand von mehreren Jahren, sogar Jahrzehnten, reflektiert wurde.³¹

Ab 1985 wurde mit der politischen auch die kulturelle Situation stufenweise gelockert und am Ende der Dekade, aber vor allem am Anfang der 1990er Jahre, wurden die Tendenzen in der inoffiziellen Kunst vom Underground zur etablierten Kunst erhoben.

2.4. Slowakei und Ausland

2.4.1. Wahrnehmung der internationalen Kunst in der Slowakei

Die Tschechoslowakei war von der internationalen Kunstszene nicht so isoliert, wie es zu scheinen mag. Vor allem in den liberalen 60er Jahren waren die einheimischen Künstler mit der Arbeit ihrer Kollegen im Ausland, und damit sind nicht nur die Ostblockländer gemeint, relativ gut vertraut. In den einheimischen Kunstzeitschriften oder Samisdats erschienen Nachrichten über das Geschehen im Ausland, wichtige theoretischen Texte wurden übersetzt und meist von Reisen mitgebrachte ausländische Kunstzeitschriften (z. B. *Flash Art*) wurden unter Künstlern ausgetauscht.

Die Kontakte zwischen den Künstlern der zwei selbstständigen, jedoch in einer Koexistenz funktionierenden, slowakischen und tschechischen Kunstszene, waren verständlicherweise ziemlich intensiv. Frische Informationen über die „westliche“ Kunst und neue kreative Impulse gelangten zu den slowakischen Künstlern aus Prag, die als Hauptstadt der Republik im Zentrum des kulturellen Geschehens lag. Es war z. B. Milan Knížák, einer der Wegbereiter der tschechischen Aktionskunst, der das slowakische Publikum in Bratislava mit der amerikanischen Fluxus-Bewegung vertraut machte.³²

Natürlich waren die Kontakte und Freundschaften mit den Ostblockländern, vor allem mit den unmittelbaren Nachbarn Ungarn und Polen, gut gepflegt. Es wurden gemeinsame Symposien, Künstleraustausche und Ausstellungen organisiert,

³¹ Siehe Geržová, Jana: *Mýty a realita konceptu na Slovensku* [Die Mythen und die Realität des Konzepts in der Slowakei], in: Geržová, Jana & Tatal, Erzsébet (Hrsg.): *Konceptuálne umenie na zlome tisícročí* [Konzeptkunst im Wandel der Jahrtausende], Bratislava 2001, S. 25.

³² In Bratislava organisierte Knížák 1966 eine Veranstaltung, wo neue Fluxus-Filme aus New York gezeigt wurden. Eine gelungene Beschreibung der Aktion mit empörten Reaktionen mancher scheinbar progressiver Künstler in: Štraus, Tomáš: *Slovenský variant moderny* [Die slowakische Variante der Moderne], Bratislava 1992, S. 109-111.

in den aufgelockerten 60er Jahren auch mit den Vertretern der alternativen Kunstszene. In dieser Zeit konnten ebenfalls mehrere wichtige ausländische Künstler in der Tschechoslowakei ausstellen. So gab es z. B. 1968 eine große Ausstellung von Yves Klein in der Nationalgalerie in Prag, oder 1966 eine Henry Moore Ausstellung in der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava. Neben diesen Solo-Ausstellungen nahmen „westliche“ Künstler auch an großen kollektiven Ausstellungen und anderen Projekten teil.³³

Mit der „Normalisierung“ wurden solche Aktivitäten ab 1972 minimiert und die einheimische Szene unfreiwillig von der „westlichen“ mehr oder weniger isoliert. Informationen aus dem Ausland gelangten viel sporadischer in die Tschechoslowakei und meistens nicht über ganz legale Wege (z. B. Einschmuggeln von Büchern oder Zeitschriften, oder mit der Post von Bekannten aus dem Ausland).

2.4.2. Wahrnehmung der slowakischen Kunst im Ausland

Zwischen 1965 und 1972 konnten mehrere der alternativen slowakischen Künstler an wichtigen Ausstellungen im „Westen“ teilnehmen und erhielten auch einige bedeutende Preise.³⁴

Auf der XXXIII. Biennale von Venedig wurden für die tschechoslowakische Sektion das erste Mal ausschließlich slowakische Künstler ausgewählt, dem Maler Milan Láluha wurde sogar der Osvaldo-Licini-Preis verliehen.³⁵ Die Auswahl der slowakischen bzw. tschechischen Künstler für die XXXIII. Biennale 1966 sowie die XXXIV. Biennale 1968 unterlag jedoch einer starken einheimischen Kritik, weil hier jegliche progressive Autoren oder experimentelle Tendenzen ausgeschlossen waren.³⁶ Als Folge nahmen 1968 progressive slowakische Künstler an mehreren wichtigen ausländischen Ausstellungen teil, wie z. B.: Documenta 4 in Kassel (Milan Dobeš); X. Biennale von Sao Paolo (Milan Dobeš, Miloš Urbásek, Michal Jakabčic), VI. *Biennale der Jungen* in Paris (Stanislav Filko und Jozef Jankovič, der einen Preis erhielt). Auf der EXPO '70 in Osaka repräsentierten die Slowakei Künstler wie Milan Dobeš, Vladimír Kompánek, Stanislav Filko, Jozef Jankovič, Alojz Klimo, Milan

³³ Siehe Fußnote 23 oder die Aktionen von Alex Mlynárčik, Kapitel 3.2., S. 24-35.

³⁴ Eine Liste einiger der Preise in: Rusinová: Ad fontes, in: Rusinová: Šesťdesiate roky, Fußnote 42, S. 26.

³⁵ Siehe Geržová: Slovenské výtvarné umenie, S. 145.

³⁶ Siehe Városov, Marian: Benátske bienále 1966 [Die Biennale von Venedig 1966], in: Výtvarný život [Bildendes Leben], Nr. 9, Jg. 11, Bratislava 1966, S. 328, in: Geržová: Slovenské výtvarné umenie, hier S. 162-164; Vachtová, Ludmila: Commedia dell' arte, in: Výtvarná práca [Bildende Arbeit], Nr. 16, Jg. 14, Praha 1966, S. 3-7; Matušík, Radislav: Tvorba strednej a mladej generácie [Das Schaffen der mittleren und jungen Generation], in: Výtvarná práca, Nr. 1, Jg. 14, Praha 1967, S. 4.

Laluha und andere. Die gesamte Kollektion wurde mit einem Preis gekrönt und der tschechoslowakische Pavillon wurde mit dem Jahrespreis des Japanischen Architekturinstituts ausgezeichnet. Außerdem nahmen 1970 Alex Mlynárčik, der mehrmals in Paris ausstellte³⁷, und Stanislav Filko an der Ausstellung *Art Concepts from Europe* teil, die in New York, Buenos Aires und Rio de Janeiro gezeigt wurde.³⁸

Während der Ära der „Normalisierung“ waren Ausstellungen von inoffiziellen Künstlern im „Westen“ sehr selten. Tomáš Štraus, der 1980 nach Deutschland emigrierte, gelang es 1982, in der Galerie *Pragxis* in Essen drei Ausstellungen der wichtigsten inoffiziellen Künstler unter dem Titel *Bilder aus der Slowakei 1965-1980* zu organisieren. Ein weiteres Beispiel stellt Stanislav Filko dar, der nach seiner Emigration nach Deutschland 1982 auf der Dokumenta 7 in Kassel ausstellte.³⁹

Für die slowakische Kunst interessierten sich auch einige ausländische Kunsttheoretiker. Aus Tschechien waren es Jindřich Chalupecký, Václav Zykmond, Petr Rezek, aber vor allem Jiří Valoch, der in der Zeit der „Normalisierung“ mehreren Künstlern Ausstellungen in Tschechien oder Mähren organisierte und bedeutende Texte über sie in Ausstellungskatalogen schrieb. Aus Frankreich waren es vor allem Pierre Restany, der mehrmals die Slowakei besuchte und gute freundschaftlichen Kontakte mit Alex Mlynárčik pflegte⁴⁰, dann Michel Ragon, Étienne Cornevin und andere.⁴¹ Ein Paar Kontakte gab es auch zu Deutschland, wo die slowakische Kunst von Jürgen Weichardt in Oldenburg⁴², J. Schweinebraden in Berlin oder Klaus Groh in Bielefeld ausgestellt und gesammelt wurde.⁴³ 1972 hat Klaus Groh für den Umschlag seines Buches *„Aktuelle Kunst aus Osteuropa“* sogar einen Teil der Fotoaktion von Rudolf Sikora *Z mesta von [Weg aus der Stadt]* (1970) verwendet.⁴⁴

³⁷ Siehe S. 24f und Restany, Pierre: *Inde – Ailleurs* [Anderswo], Bratislava – Paris 1995.

³⁸ Eingehender Überblick von slowakischer Beteiligung auf ausländischen Ausstellungen zwischen 1965-1972 in: Matuščík, Radislav: *...predtým, Prekročenie hraníc: 1964-1971* [...davor, Die Grenzüberschreitung: 1964-1971], Žilina 1994.

³⁹ Weitere Beispiele in: Rusinová: *Problém koexistencie kultúr*, S. 29.

⁴⁰ Siehe S. 25.

⁴¹ Einige Texte über Alex Mlynárčik von mehreren französischen Autoren in: Restany: *Inde*, S. 245-271.

⁴² Siehe Weichardt, Jürgen: *Kunst in sozialistischen Staaten*, Oldenburg 1980.

⁴³ Vgl. Rusinová: *Problém koexistencie kultúr*, S. 29.

⁴⁴ Siehe Groh, Klaus: *Aktuelle Kunst aus Osteuropa*, Köln 1972.

3. Aktionskunst in der Slowakei

3.1. Die Entwicklung

Die Entwicklung der Aktionskunst in der Slowakei verlief unter anderen Bedingungen als in der „westlichen“ Welt. In der Zeit ihrer Entstehung fehlten hier engere Verbindungen der künstlerischen Disziplinen, günstige Bedingungen für das Experimentieren oder eine Tradition der Revolten der frühen Avantgarde wie Futurismus oder Dadaismus. Wegen der gesellschaftlich-politischen Verhältnisse wurden die avantgardistischen Tendenzen erst in den 60er Jahren sprunghaft „nachgeholt“. Dank der liberalen Atmosphäre und der vorübergehenden Auflösung der Isolation konnten progressive Gedanken aus der Welt auch in die heimische Kunstszene eindringen und hier aufgearbeitet und weiterentwickelt werden.

Zu den ersten slowakischen Happenings, das jedoch von einem Nicht-Künstler (J. Šťastný) veranstaltet wurde, zählt *Das Happening unter der Burg von Bratislava [Happening pod Bratislavským hradom]* (27.2.1966). Die Aktivitäten (Dekorieren der Burgmauern mit verschiedenen Objekten, Auffordern zur Aktivität durch Kärtchen, Legen von Feuer) erinnern jedoch noch allzu sehr an die Fluxus-Events *AKTUAL* von Milan Knížák, die er in den Straßen von Prag in der ersten Hälfte der 60er Jahre veranstaltete.⁴⁵ Performative Tendenzen, die jedoch mit intermedialen Aktivitäten und einer theatralischen Sprache verbunden waren, finden wir in den Arbeiten von Vladimír Popovič, vor allem in den in seinem Atelier stattfindenden privaten Fotoperformances mit *Papier Aktionen für vier Augen [Akcie pre štyri oči]* (1966-1969), oder in der Aktion mit einem Papierschiff an der Donau *Das Schwimmenlassen eines Schiffes [Púšťanie lodičky]* (1965).

Ein Durchbruch der slowakischen Aktionskunst wurde von Alex Mlynárčik eingeleitet, der sich von konzeptuellen Positionen bis zu großen kollektiven Happenings (Festspielen) am Anfang der 70er Jahre durcharbeitete. In Zusammenhang mit der konzeptuellen Entwicklungslinie stehen auch die Arbeiten von Július Koller oder Peter Bartoš, dessen Interesse sich später

⁴⁵ Siehe z. B.: Chalupecký, Jindřich: *Na hranicích umění [An den Grenzen der Kunst]*, Praha 1990, S. 89-105; Čiháková-Noshiro, Vlasta (Hrsg.): *Umění akce [Aktionskunst]*, (Ausstellungskatalog), Praha 1991; *Body and the East. From the 1960 to the Present*, (Ausstellungskatalog), Ljubljana 1998, S. 46; Noever, Peter (Hrsg.): *Out of Actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979*, (Ausstellungskatalog), Ostfildern 1998, S. 299ff.

Materialeigenschaften und der Prozesshaftigkeit zuwendete. Die Gedanken von Fluxus und der „neuen Musik“ repräsentierten Milan Adamčiak und Robert Cyprich.

Ein entscheidendes Ereignis für die Entwicklung war das *1. Offene Atelier* [*1. otvorený ateliér*], das am 19. November 1970 im Haus und Garten des Künstlers Rudolf Sikora in Bratislava stattfand. Es handelte sich um eine thematisch offene Veranstaltung, an der beinahe 20 der bedeutendsten inoffiziellen Künstler⁴⁶ mit verschiedenen Beiträgen wie Objekten, Environments aber vor allem Performances teilnahmen.⁴⁷ Das *1. Offene Atelier*, mit dem der Beginn einer neuen Künstlergeneration (z. B. den damals noch studierenden Dezider Tóth, Vladimír Kordoš und Marian Mudroch) zusammenhängt, deutete die neue Entwicklungsrichtung der inoffiziellen Kunst für die kommenden zwei Dekaden an.

Die 70er Jahre stellen die wichtigste Etappe in der slowakischen Aktionskunst dar. Am Anfang des Jahrzehnts fand ein richtiger Happening-Boom statt, der sich nach der Situationsänderung im Jahr 1972 auf bescheidenere Formen beschränken musste. Die Aktionen zogen sich in private Räume oder in die Natur zurück und wurden intimer und ritualistischer. Diese Positionen wurden von Künstlern wie Dezider Tóth oder Michal Kern⁴⁸ vertreten. Die Natur wurde ebenfalls zum Schauplatz für kollektive wie auch private Aktionen von Jana Želibská. Die Privatheit seines Ateliers nützte neben anderen auch Vladimír Kordoš für seine Hommagen an alte Meister. Während der „Normalisierung“ haben die Künstler auf die aussichtslose gesellschaftliche Situation mit Ironie, Sarkasmus, bitterem Humor oder Parodie des Alltags (Arbeit, Sport usw.) reagiert. Neben den privaten Aktionen in Wohnungen oder in der Natur wurde zum Ende der 70er Jahre die öffentliche Straßenaktion zu einem wichtigen Phänomen, zu dem die *DSIP* (*Dočasná spoločnosť intenzívneho*

⁴⁶ Milan Adamčiak, Peter Bartoš, Václav Cigler, Robert Cyprich, Milan Dobeš, Viliam Jakubík, Július Koller, Vladimír Kordoš, Ivan Kříž-Vyrubiš, Otis Laubert, Juraj Meliš, Alex Mlynárčik, Marian Mudroch, Jana Želibská, Ivan Štepán, Dezider Tóth, Miloš Urbásek und der Kunsttheoretiker Igor Gazdík.

⁴⁷ Siehe Mudroch, Marian & Tóth, Dezider (Hrsg.): *1. otvorený ateliér* [1. Offenes Atelier], Bratislava 2000.

⁴⁸ Michal Kern (1938-1994) war ein Einzelgänger, der Abseits der Stadt mitten in der Natur lebte. Die Natur war für ihn die wichtigste Inspirationsquelle. Er versuchte jedoch nicht, sie mit seinem künstlerischen Schaffen umzuformen oder zu verändern, sie wurde eher zum Medium seiner künstlerischen Äußerungen, die einen großen Respekt für die Natur aufwiesen. Er realisierte hauptsächlich konzeptuelle Werke, meditative Fotoarbeiten (die auch als Fotomonologe bezeichnet werden), einige Fotoaktionen und Performances. Als Beispiele erwähnen wir die Performance *Spiel mit Würfeln* [*Hra s kockami*] (1975), wo er mit großen Stoffwürfeln mit aufgeklebten Fotos von Totenköpfen im Schnee „spielte“, oder die Fotoaktion *Abgrenzen des Raumes* [*Vymedzovanie priestoru*] (1984), wo er verschiedene Symbole (Dreieck, Kreuz, Stern u.a.) im Schnee austrat. Bekannt ist auch seine Fotoarbeit *Erster Schnee – erste Berührung – erste Spur* [*Prvý sneh – prvý dotyk – prvá stopa*] (1983), die formale Ähnlichkeiten mit dem Werk *Transfer* (1980) von Dezider Tóth aufweist (siehe Kapitel 3.7., S. 54). Mehr über Michal Kern in: Matuščík, Radislav: Kern. Tvorba z rokov 1975-1988 [Kern. Werke aus den Jahren 1975-1988], (Ausstellungskatalog), Liptovský Mikuláš 1988; Matuščík, Radislav: Michal Kern. 1938-1994. In Memoriam, (Ausstellungskatalog), Žilina 1996; Čarná, Daniela: Michal Kern (1938-1994), (Diplomarbeit), Bratislava 2001.

prežívania [Vorübergehende Gesellschaft des intensiven Erlebens]) oder Ľubomír Ďurček beigetragen haben.

In den 80er Jahren orientierten sich kollektive Aktionen und individuelle Performances an vielschichtigen, komplexer strukturierten sozio-kulturellen und sozio-politischen Zusammenhängen. Diese Tendenzen wurden in den Aktionen von Peter Meluzin und der Künstlergemeinschaft *TERÉN* [*Terrain*] entwickelt, die in industriellen Stadtteilen oder in der Natur stattgefunden haben. Der wichtigste Vertreter der körperbezogenen, rituellen Aktion innerhalb der slowakischen Kunst war die Gruppe *Artprospekt P.O.P.*, die auch an Aktivitäten von *TERÉN* teilnahm.

In der zweiten Hälfte der 80er Jahre stiegen neue Künstler in die Szene ein, mit denen die Aktionskunst eine neue Entwicklungsrichtung nahm. 1987 wurde das *Studio erté* von Jozsef R. Juhász, Ilona Németh, Ottó Mészáros und Attila Simon in Nové Zámky gegründet. Neben künstlerischen Aktivitäten (Performances, Ausstellungen) widmete sich die Vereinigung verschiedenen Verlagsaktivitäten und dem Organisieren von internationalen Festivals experimenteller und alternativer Kunst, die sich in der ersten Hälfte der 90er Jahre zu einer wichtigen Präsentationsplattform von mitteleuropäischer Kunst entwickelten.⁴⁹ Künstler wie Michal Murin oder Peter Kalmus sind Vertreter der theaterbezogenen und intermedialen Formen der performativen Kunst, die sich später zu Beginn der 90er Jahre in der slowakischen Szene völlig entfalteteten.

3.2. ALEX MLYNÁRČIK

Alex Mlynárčik ist eine der wichtigsten Persönlichkeiten der slowakischen Aktionskunst und spielte bei ihrer Entstehung und Entwicklung eine Schlüsselrolle. Dank seiner guten Kontakte ins Ausland war er mit der europäischen Kunstszene vertraut und vor allem durch den in Frankreich entstandenen Nouveau Réalisme beeinflusst.

Trotz der Schwierigkeiten, die es damals bei der Ausreise in den „Westen“ gab, konnte er mehrmals Paris besuchen.⁵⁰ Sehr wichtig für Mlynárčik war die

⁴⁹ Mehr zu *Studio erté* in: Hushegyi, Gábor & Sörös, Zsolt: Transart Communication. Performance & Multimedia Art, Studio erté 1987-2007, Bratislava 2008.

⁵⁰ Mlynárčik widmete sich dem Sportfechten lange Jahre professionell und war mehrmaliger Republikmeister. Zita Kostrová deutet an, dass er wegen seiner Sportkarriere gute Kontakte hatte und auch dank seiner guten Organisationsfähigkeit ausreisen durfte. Siehe Kostrová, Zita: Nachwort, in: Restany, Pierre: Inde – Ailleurs [Anderswo], Bratislava – Paris 1995.

Begegnung mit dem Theoretiker Pierre Restany 1964 in Paris⁵¹, aus der sich eine solide Freundschaft entwickelte. Restany formulierte 1960 das theoretische Fundament der Neuen Realisten und machte Mlynárčik mit der europäischen und amerikanischen Kunst vertraut. Von Restanys Philosophie hat Mlynárčik vor allem Ideen wie die Aneignung der Realität und Reaktion des Publikums übernommen.⁵² Der tschechische Theoretiker Jindřich Chaloupecký bezeichnete ihn sogar als Vertreter der „slowakischen Linie“ des Nouveau Réalisme.⁵³

Im vielfältigen Oeuvre von Alex Mlynárčik sind mehrere Einfluss- und Entwicklungslinien zu beobachten. Er arbeitete mit verschiedenen Strategien und Gedankengütern. Wir können seine Aktionen in folgende Hauptbereiche aufteilen: konzeptuelle Arbeiten, aktive Environments, Hommagen und Festspiele.

3.2.1. Happening oder Konzept?

Die erste und repräsentativste Aneignung der Realität, die Mlynárčik zusammen mit dem Künstler Stano Filko realisierte, war das konzeptuelle **HAPPSOC I.**, das am 1. Mai 1965 in der Form einer schriftlichen Einladung erschien. Ergänzt wurde es durch das *Manifest Happsoc*, das zusammen mit der Kunsttheoretikerin Zita Kostrová formuliert wurde. Die Künstler luden hier ein, an „sieben Wirklichkeiten“ teilzunehmen, die in Bratislava sieben Tage lang zwischen dem 2. und 8. Mai 1965 stattfanden.⁵⁴ Es wurde weiterhin eine statistisch genaue Anzahl aller Objekte in der Stadt aufgelistet, unter denen sich Männer, Frauen, Hunde, Gebäude, Balkone, Waschmaschinen, Friedhöfe, Tulpen usw. befanden. So wurde die Realität der ganzen Stadt angeeignet und als Ausstellungsobjekt dargestellt, als Ready-made präsentiert.⁵⁵

Dem Manifest nach war *Happsoc I.* „... eine Aktion, die zur Wahrnehmung der Realität befreit von Stereotypen ihrer Existenz ermuntert [...] eine ‚Artefaktualisierung‘ der gefundenen Wirklichkeit [...]. Sie [die Aktion *Happsoc I.*] knüpft an eine Reihe von Happeningaktivitäten an, schockiert durch ihre nackte Existenz. Im Gegensatz zum Happening ist ihr Ausdruck die tatsächliche, unstilisierte

⁵¹ Restany beschreibt ihre erste Begegnung ausführlich in: Restany: Inde, S. 1f.

⁵² Vgl. Rusinová, Zora: Nový realizmus [Neuer Realismus], in: Geržová, Jana (Hrsg.): Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia [Wörterbuch der bildenden Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Welt und der Slowakei], Bratislava 1999, S. 203.

⁵³ Siehe Restany: Inde, S. 21.

⁵⁴ Die Grenzdaten waren damals wichtige Staatsfeiertage: 1. Mai – Tag der Arbeit und 9. Mai – Tag der Befreiung.

⁵⁵ Vgl. Restany: Inde, S. 22.

Wirklichkeit, die in ihrer Ursprungsform durch keinen direkten Eingriff beeinflusst wird. Ihre Realisierung ist nicht zufällig, sondern bewusst und appellierend.“⁵⁶

Der Titel „Happsoc“, der allgemein als die Abkürzung von „happen society“ verstanden wird⁵⁷, ist ein wenig irreführend. Dieses „soziologisch motivierte“⁵⁸ Konzept ist kein Happening im eigentlichen Sinne. Die Autoren fordern zwar zur Aktivität auf, „sie sollte aber den Charakter von mentalen Überlegungen und nicht einer physischen Tat haben.“⁵⁹ Der erste, der 1977 – mehr als zehn Jahre danach (!) – diese ambivalente Position des *Happsoc I.* zwischen Happening und Konzept klar artikuliert hat, war Jindřich Chalupecký: „Die Bezeichnung kann irreführen; in der Tat hat Happsoc nur wenig mit Happening zu tun, es nähert sich viel mehr der zukünftigen Konzeptkunst.“⁶⁰

Trotz dieser Divergenz wird *Happsoc I.*⁶¹ als ein wichtiger Vorläufer der Aktionskunst und gleichzeitig der Konzeptkunst in der Slowakei verstanden. Zeitlich lässt sie sich in die Jahre des Happeningbooms und der Etablierung der Konzeptkunst in der westlichen Welt einordnen. In diesem Zusammenhang schreibt Restany über Mlynárčik, dass er mit diesem Werk Bratislava in die Weltszene des Happenings einführte.⁶²

3.2.2. Zwischen Environment und Aktion

Vom 2. bis 4. Oktober 1966 fand ein Kongress der AICA (Internationale Vereinigung der Kunstkritiker) in Bratislava statt. Im Gebäude des Slowakischen Künstlerverbands wurde eine repräsentative Ausstellung der offiziellen, „sozialistisch realistischen“ Kunst gezeigt. Zu diesem Anlass realisierte Mlynárčik seine **II. PERMANENTE MANIFESTATION**⁶³ [*II. Permanentná manifestácia*] mit dem Untertitel „Für Herren“ [*Pre pánov*].

⁵⁶ Filko, Stano & Kostrová, Zita & Mlynárčik, Alex: Manifest „Happsoc“, in: Restany: Inde, S. 27.

⁵⁷ Restany erklärt den Titel auch als „société trouvée“ (Restany: Inde, S. 22); Zita Kostrová behauptet, dass man ihn sogar als die Abkürzung von „happy socialism“ lesen könnte (Restany: Inde, Nachwort).

⁵⁸ Rusinová, Zora (Hrsg.): Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989], (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 11.

⁵⁹ Geržová, Jana: Mýty a realita konceptu na Slovensku [Die Mythen und die Realität des Konzepts in der Slowakei], in: Geržová, Jana & Tatai, Erzsébet (Hrsg.): Konceptuálne umenie na zlome tisícročí [Konzeptkunst im Wandel der Jahrtausende], Bratislava 2001, S. 29.

⁶⁰ Chalupecký: Na hranicích umění, S. 108.

⁶¹ Mlynárčik realisierte ferner *Happsoc II.* in Zusammenarbeit mit Filko, der später allein weitere Happsoc-Arbeiten konzipierte. Mehr darüber in: Filko, Stano: *II*, 1965-69, Bratislava 1971.

⁶² Restany: Inde, S. 23.

⁶³ Die Bezeichnung „Permanente Manifestation“ ist auf die gleichnamige Ausstellung zurückzuführen, die im Sommer 1966 in Paris stattfand. Es handelte sich um ein Environment, in dem verschiedene Objekte (z. B. fetischisierende Torsi von Schaufensterpuppen) von den Besuchern bekritzelt wurden. Das Konzept der *Permanenter Manifestationen* verwendete Mlynárčik später für alle Arbeiten, die mit Environment, Graffiti und der Teilnahme der Galeriebesucher verbunden waren. Pierre Restany bezeichnete eine *Permanente Manifestation* als „eine räumlich-zeitliche Fixierung einer expressiven Virtualität des

Schauplatz dieser Aktion war eine öffentliche Herrentoilette im Stadtzentrum. Für die Dauer des Kongresses installierte Mlynárčik über den Pissoirs sieben große Spiegel, die er durch Beschriftungen in „Hommagen“ umwandelte – an Hl. Antonius, Hieronymus Bosch, Gabriel Chevallier, Godot, Michelangelo Pistoletto, Stanislav Filko und $\text{CO}(\text{NH}_2)_2$, die chemische Formel des Harnstoffes. Auf die Besucher warteten Stifte für die Beschriftung der weißen Wände und ein „goldenes“ Gästebuch für ihre Reaktionen; alles begleitet durch die reproduzierten Töne des Radetzky marsches.

Mlynárčik richtete seine Einladungen insbesondere an die Teilnehmer des Kongresses. Die feierliche Eröffnung am 2. Oktober wurde von Pierre Restany, Michel Ragon und Yusuke Nakahara durchgeführt. Laut Restany waren alle Besucher außer den offiziellen Kunstvertretern und den konformistischen Journalisten „reichlich erheitert“⁶⁴. In der Presse wurde diese provokative Aktion jedoch vehement verurteilt und der Organisator wegen Pornografie, Perversion und der Erregung öffentlichen Ärgernisses angeklagt.⁶⁵ Auch wenn Mlynárčik damals nicht verhaftet oder aus dem Künstlerverband ausgeschlossen wurde, wurde die Ausstellung geschlossen.⁶⁶

Obwohl die *II. Permanente Manifestation* nicht zu den ersten Äußerungen der Aktionskuntsttendenzen in der slowakischen Szene gehört, ist sie „ein klares Bekenntnis zur Aktionskunst. [...] Mlynárčik resignierte hier absichtlich auf einen materiellen Kunstgegenstand und widmete sich ausschließlich in der Zeit ablaufenden Aktivitäten.“⁶⁷

3.2.3. Der Weg zu kollektiven Happenings

Anlässlich der in der Hohen Tatra stattfindenden Skiweltmeisterschaften organisierte Alex Mlynárčik 1970 zusammen mit Miloš Urbásek, Milan Adamčiak und Róbert Cyprich das so genannte **SCHNEE-FESTIVAL** [*Festival snehu*]. Dieses Werk

sozialen Organismus in seiner Gesamtheit“ (Restany: Permanentné manifestácie [Permanente Manifestationen], (Ausstellungskatalog), Paris 1966, in: Restany: Inde, S. 245).

⁶⁴ Restany: Inde, S. 24.

⁶⁵ Zur Reproduktion eines berühmten Zeitungsartikels, der die ganze Aktion stark angriff und die negativen Reaktionen eines Psychologen, Soziologen und Sexologen referierte, siehe Geržová, Jana (Hrsg.): Slovenské výtvarné umenie 1949-1989 z pohľadu dobovej literatúry [Slowakische bildende Kunst 1948-1989 aus der Sicht der Zeittliteratur], Bratislava 2006, S.165-167.

⁶⁶ Vgl. Rusinová: Umenie akcie, S. 21.

⁶⁷ Ebenda.

schließt Mlynárčik's Schaffungsperiode der 60er Jahre ab und verweist auf eine neue Entwicklung in Richtung kollektiver Happenings und großer Festspiele.

Die theoretische Basis des Festivals bildete die Idee der „Interpretation in der bildenden Kunst“, die Mlynárčik zusammen mit Urbásek in dem 1969 erschienenen Manifest *„Über die Interpretation in der bildenden Kunst“* [*„O interpretácii vo výtvarnom umení“*] erläuterte. Der Text definiert den Begriff wie folgt: „...[die Interpretation in der bildenden Kunst ist] eine kreative Neugestaltung eines existierenden Werkes [...], [sie ist] seine gestalterische Multiplikation [...], [sie stellt] in der bildenden Kunst in einem bestimmten Sinn eine Definition der traditionellen Hommagen [dar], ihre Gesetzmäßigkeiten basieren auf Analogien in anderen Kunstarten.“⁶⁸ Dass Mlynárčik auf den in der Musik gängigen Terminus „Interpretation“ rekurriert, lässt sich durch seine engen Kontakte zu mehreren Musikern (so z. B. Adamčiak) und Musiktheoretikern (seine Frau, Elena Faltinová-Mlynárčíková, war selbst Musikwissenschaftlerin) erklären.

Das Manifest war wichtig für die Etablierung der Strategie der Interpretation in der bildenden Kunst in der einheimischen Szene und trug dazu bei, dass daraus sogar ein „slowakisches terminologisches Spezifikum“⁶⁹ wurde. Mlynárčik wird hiermit als der Wegbereiter für diese künstlerische Konzeption in der Slowakei verstanden.⁷⁰

Die erste praktische Umsetzung des theoretischen Manifests stellte das *Schnee-Festival* dar.⁷¹ Auf dem Areal der Skiweltmeisterschaften interpretierten die Künstler 24 Werke, indem sie Schnee modellierten, färbten oder lediglich anhäuften und die örtlichen Gegebenheiten (Gebäude, Gegenstände usw.) miteinbezogen.

„Mlynárčik interpretierte unter anderem Brueghel d.Ä. (Adaption der Aktion – des Lebens im Areal), Mark Bruss (Aneignung der Arealanlagen), Peter Brüning (Färben einer Straße mit schrägen Streifen), Erik Dietmann (Okkupation einer Straße mit einem Parisartigen Straßenschild), Claes Oldenburg (Anfärben von Schneehaufen), Sanejouand (Aneignung der Tribünen im Areal).“⁷² Zu den interessantesten Werken weiterer beteiligter Künstler zählen die Interpretationen von Miloš Urbásek – Leonardo da Vinci (ein Tisch auf einer verlassenen Wiese, der für

⁶⁸ Manifest reproduziert in: Restany: *Inde*, S. 78.

⁶⁹ Geržová, Jana: *Výtvarná interpretácia* [Künstlerische Interpretation], in: Geržová: *Slovník*, S. 293.

⁷⁰ Vgl. Stachová, Lucia: *Akčné umenie 70. rokov na Slovensku* [Aktionskunst der 70er Jahre in der Slowakei], (Diplomarbeit), Trnava 2000, S. 72.

⁷¹ Das Festival wurde zuerst als der erste Jahrgang gedacht, Fortsetzungen gab es aber nicht.

⁷² Matuščík, Radislav: *...predtým, Prekročenie hraníc: 1964-1971* [...davor, Die Grenzüberschreitung: 1964-1971], Žilina 1994, S. 118.

das letzte Abendmahl für 13 Personen gedeckt war) und Niki de Saint-Phalle (*Les Nanas* aus gefärbtem Schnee), ferner die Interpretation von Róbert Cyprich – Arman (Farbausgüsse von auf eine Schneewand gelegten Dosen) und Milan Adamčiak – René Magritte (aus Schnee geformte Tiere).⁷³

Der Charakter des *Schnee-Festivals* beruhte auf seiner spielerischen, offenen Atmosphäre, welche sich auch als „kindlich unbesorgt“ beschreiben ließe. Bedeutend war auch der kollektive Charakter, der prägend für alle Aktionen und Happenings von Mlynárčik ist. In diesem Zusammenhang wird Altruismus als ein wesentlicher Zug seines kreativen Oeuvres genannt.⁷⁴

Radislav Matuščík schreibt: „Im *Schnee-Festival* begegnen wir in seltener Einheit Elementen, die die darauf folgenden Aktionen charakterisieren: ausdrücklich-funktionelle Einfügung in die gegebene Umgebung, Präsentation des Entstehungsprozesses, Element des Spiels und des Spielerischen, die Minimalisierung der Mittel. Die Besucher der Meisterschaften waren in diesem Versuch der Wiederherstellung von ‚Einheit des Körpers und der Seele‘ sowohl Zuschauer als auch Mittel der Interpretation. Neben dem unumstritten führenden Beitrag von Mlynárčik war das Festival eine Teamarbeit.“⁷⁵

Wie wir bei dem Werk *Happsoc I.* feststellen konnten, sind viele von Mlynárčíks Arbeiten nicht nur einer Kunstrichtung zuzuordnen. Diese Intermedialität ist wohl eines der wichtigsten Charakteristika der Aktionskunst überhaupt. Das *Schnee-Festival* war außerdem für die slowakische Land Art von großer Bedeutung.⁷⁶

3.2.4. Volksfest

Bevor wir uns den zwei bekanntesten Happenings des „goldenen Zeitalters“⁷⁷ von Mlynárčik widmen, werfen wir einen kurzen Blick auf zwei Happenings, die die Periode der „großen Festspiele“ der 70er Jahre vorwegnehmen.

⁷³ Die komplette Liste der Interpretationen in: Rusinová: *Umenie akcie*, S. 22, oder in: Čarný, Juraj: *Reflexia umeleckého diela iným umeleckým dielom* [Die Reflexion eines Kunstwerks mit einem anderen Kunstwerk], (Diplomarbeit), Bratislava 1998, S. 78.

⁷⁴ Siehe Rusinová: *Umenie akcie*, S. 22.

⁷⁵ Matuščík: *...predtým*, S. 118.

⁷⁶ Mehr zum Schnee-Festival im Zusammenhang mit der einheimischen und internationalen Land Art-Bewegung siehe Čarná, Daniela: *Z mesta von. Umenie v prírode* [Aus der Stadt heraus. Kunst in der Natur], (Ausstellungskatalog), Bratislava 2007, S. 20f.

⁷⁷ Rusinová: *Umenie akcie*, S. 22.

Im Sommer 1970 organisierte der Kunsttheoretiker Ľubor Kára eine große und wichtige Ausstellung *Polymusischer Raum I – Skulptur, Objekt, Licht, Musik* [*Polymúzický priestor I – socha, objekt, svetlo, hudba*] auf öffentlichen Geländen und in Parks des Kurortes Piešťany. Mlynárčik nahm mit zwei eng verwandten Beiträgen teil: **JUNIÁLES** und **FESTSCHMAUS** [*Sviatočné hody*]. Der Ausgangspunkt für *Juniáles* war Renoirs Gemälde *Bal du Moulin de la Galette* (1876). Mlynárčik wollte hier im Kontext der Interpretation „ein ähnliches Gefühl der Heiterkeit in der sich amüsierenden Menschenmenge erregen.“⁷⁸ Das Fest, das aus einer Tanzveranstaltung mit Volksmusik und Tombola bestand, ereignete sich am Tag der Ausstellungseröffnung am Ufer des Flusses Váh in der Nähe des Schiffrestaurants „*Delfin*“. Im „*Delfin*“ selbst erfolgte der *Festschmaus*. Die Teilnehmer konnten in der Stadt einen Gutschein für „ein Originalwerk des akademischen Malers Alex Mlynárčik“ für 33,- Kronen kaufen und diesen dann auf dem Schiff für ein Gericht aus der Speisekarte samt einer Echtheitsurkunde eintauschen. Als eine humorvoll-ironische Reaktion auf dieses Fest schrieben die Künstler Juraj Bartusz und Vladimír Popovič heimlich auf dem Gehsteig vor dem Restaurant: „Ein Drittel der Menschheit hungert“.⁷⁹

Beide Happenings mit ihren offenen Szenarien antizipieren eine spontane kollektive Ausgelassenheit und ironisieren sowohl die Funktion des Kunstwerks als auch den Status des Künstlers. „Mlynárčik verspottet jedoch die Kunst nicht, er regt nur zur Rückkehr des Lebens in die Kunst an.“⁸⁰ Er wollte so auf neue Funktionen der Kunst aufmerksam machen und gleichzeitig eine feierliche Atmosphäre in sie einführen.

Radislav Matuščík nennt im Zusammenhang mit *Juniáles* drei wichtige Punkte, die auch für die im Folgenden behandelten Happenings charakteristisch sind: „1. Der Grundriss der Aktion wird von einem adaptierten sowie erzeugten Volksfest gebildet, 2. Statt eines klar umrissenen Aktionskollektivs, dessen Mitglieder miteinander bekannt sind, entspricht die Veranstaltung einer Massenunterhaltung, die sich durch den Eingriff des Künstlers nur wenig von der Konvention unterscheidet, 3. Der

⁷⁸ Restany: *Inde*, S. 120.

⁷⁹ Siehe Jančár, Ivan: *Happening a performance* [Happening und Performance], in: Rusinová, Zora (Hrsg.): *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení* [Die sechziger Jahre in der slowakischen bildenden Kunst], (Ausstellungskatalog), Bratislava 1995, S. 250.

⁸⁰ Chalupecký: *Na hranicích umění*, S. 116.

Künstler ist nicht der Hauptakteur, sondern nur der Veranstalter, oder einer der Veranstalter.“⁸¹

3.2.5. Die großen Festspiele

Das erste große Festspiel **TAG DER FREUDE** [*Deň radosti*] mit dem Untertitel „**Wenn alle Züge der Welt...**“ [*Keby všetky vlaky sveta...*] fand am 12. Juni 1971 in dem kleinen Ort Zakamenné in Orava, einer der charakteristischsten Regionen der Nordslowakei, statt. Inspiriert wurde es durch eine kleine Lokaleisenbahn, die bald geschlossen werden sollte. Der kleine Zug, der hier das Holz aus den Bergen abtransportierte, wurde von lokalen Einwohnern nach einer Waldlichtung „*Gondkulák*“ genannt. Mlynárčik wollte seine letzte Fahrt als eine große Abschiedsfeier gestalten. „Den hiesigen Menschen ist der Zug ans Herz gewachsen, er war ein Teil ihres täglichen Lebens [...]. Warum ihn noch nicht von einer anderen, sonderbaren Seite zeigen? Im Licht der Fantasie und der Feierlichkeit.“⁸²

Die von den Ortsbehörden unterstützte Aktion war gut geplant und organisiert, mit einem großen Team aus Bahnarbeitern, Dekorateurs, Köchen, Freiwilligen und einer kompletten Blaskapelle. Es wurden 41 Beiträge von slowakischen und ausländischen Künstlern realisiert. Mit mehr als 300 Besuchern war dies aber „keine Unterhaltung für Intellektuelle. Neben Künstlern und ihren Freunden aus der Hauptstadt nahmen ebenso herzlich junge und alte Bewohner der armen Dörfer und Weiler entlang der Eisenbahn teil.“⁸³

Pierre Restany, der ein Augenzeuge der Geschehnisse war, schildert: „*Gondkulák* [...] war ausgeschmückt, bis zur Unkenntlichkeit verändert. Mit einer gold-grün-schwarzen Lokomotive – von Milan Dobeš ‚kinetisiert‘. Mit einem rosaroten Speisewagen, wo Antoni Miralda und Dorothee Selz das Menü vorbereiteten. Mit einem kleinen ‚Postwagen‘, wo Róbert Cyprich Körbe mit seinen Brieftauben aufstellte. [...] Zu den existierenden Haltestellen wurden neue hinzugefügt. Es waren Haltestellen der jeweils eingeladenen Künstler.“⁸⁴ [...] An den Haltestellen stiegen die Bewohner der örtlichen Weiler zu und durchlebten die Aktionen der Künstler. So konnten sie sich ein Konzert von Milan Adamčiak in seinem berühmten Frack

⁸¹ Matuščík: ...predtým, S. 115.

⁸² Restany: Inde, S. 120.

⁸³ Chalupecký: Na hranicích umění, S. 118.

⁸⁴ Die Haltestellen trugen lustige Namen, die leider aus dem Slowakischen unübersetzbar sind. Zur Illustration einige der ins Deutsche übertragbaren Bezeichnungen: *Dobešlitz*, *Dietmannsdorf* oder *Das Angewende von Urbásek*.

anhören oder erhielten einen Wickel geblühten Toilettenpapiers von Jana Želibská. Höhepunkt war die Durchfahrt des Zuges durch Papierkreise – einen Tunnel von Miloš Urbásek (in der Art nach Murakami, einem Japaner aus der Gruppe Gutai) oder wenn er anhielt, damit die ‚Kühe von Tobas‘ die Gleise überqueren konnten. Jakubík und seine Freunde Vladimír Kordoš und Marián Mudroch haben sich ein weiteres ‚Wunder‘ ausgedacht: Dutzende von geöffneten Flaschen mit Trinkhalmen, bis zum Hals in der Erde vergraben. Natürlich voll mit verschiedenen Getränken – von weißem Wein bis zur Borovička [Wacholderbranntwein], jedoch auch Šaratica [Abführmineralwasser] mit einer zuverlässigen Wirkung. Jeder sollte sich mit dem begnügen, was er gefunden hatte. Der *Tag der Freude* endete spät in der Nacht mit einem Feuerwerk von Lev Nussberg...“⁸⁵

Tag der Freude „entwickelte sich in die Richtung der Akzentuierung der soziokulturellen Funktion der Kunst und stellte somit Bezüge zur Atmosphäre der Happenings der ersten Hälfte der 60er Jahre her.“⁸⁶

Mit diesem Happening knüpfte Mlynárčik konzeptuell an den Nouveau Réalisme an, so im Hinblick auf die Aneignung von Wirklichkeit und Reaktion des Publikums. Mlynárčiks Aneignung respektierte die Spezifika der Realität der einfachen Menschen aus den Bergen. Sie griff nicht störend in das Leben ein, sie wandelte sie nicht nach persönlichen Launen des Künstlers um, sondern ließ der Selbstverwirklichung der Teilnehmer freien Raum. *Tag der Freude* „erweiterte die Prinzipien der Verbindung einer Handlung mit der Installation eines Kunstobjektes im Raum der Aktion. Mit seiner Vorbereitung durch Teamarbeit, der hohen Teilnehmerzahl und der Festlichkeit des performativen Typus legte er grundsätzlich die wesentlichen Charakteristika der Aktion in der Slowakei fest.“⁸⁷

Eine der monumentalsten Veranstaltungen, die von Alex Mlynárčik organisiert wurden, war **EVAS HOCHZEIT** [*Evína svadba*]. Sie war als Hommage an Ľudovít Fulla, einem der größten Maler der slowakischen Kunstgeschichte, gedacht, der sein siebzigstes Jubiläum in dem Jahr 1972 feierte. Fulla, Begründer der slowakischen Moderne, vereinte durch einen eigenartigen, modernen künstlerischen Ausdruck in seinem Oeuvre traditionelle slowakische Volkskunst mit der byzantinischen Tradition.

⁸⁵ Restany: Inde, S. 120f. Ein weiterer Augenzeugenbericht in: Štraus, Tomáš: Gondkulák jazdil Oravou [Gondkulák fuhr durch Orava], in: Krásy Slovenska [Schönheiten der Slowakei], Nr. 2, 1972, in: Restany: Inde, S. 267.

⁸⁶ Rusinová: Umenie akcie, S. 23.

⁸⁷ Matuščík: ...predtým, S. 152.

Die Vorlage für das Festspiel war sein berühmtes Gemälde *Hochzeit* [*Svadba*] aus dem Jahre 1946.

Evas Hochzeit fand am 23. September 1972 in der nordslowakischen Žilina, der Geburtsstadt Mlynárčik, statt. Ausgangspunkt des Happenings war eine reale Hochzeit zweier junger Menschen, einer Friseurin und eines Elektrotechnikers, die Mlynárčik als „ein ‚Lebensspiel‘ in 2 Akten und 8 Szenen mit Prolog und Epilog“⁸⁸ entwarf. Obwohl die Zeremonie und die Feier unkonventionell gestaltet waren, bezogen sie sich auf altslowakische Hochzeitsrituale, archaische Gebräuche und traditionelle Sitten.

Das Happening orientierte sich auf ein vorab festgelegtes Szenario (das unter Zusammenarbeit von Mlynárčik, Adamčiak und Cyprich entstand), unter anderen nahmen zwei Amateurtheatertruppen und eine Volksmusikkapelle teil. Viele prominente Gäste aus Künstlerkreisen wurden zu dieser Volkshochzeit eingeladen. Aus dem Ausland waren es zum Beispiel Pierre Restany, Hervé Fischer, Bernard Quiquemelle, Michel und Michèle Imbert. Die einheimische Szene repräsentierten die Kunsttheoretiker Tomáš Štraus und Jindřich Chalupecký (aus Prag) und die Künstler Marián Mudroch, Rudolf Sikora und andere. Die Hochzeitsgeschenke wurden von 17 ausländischen Künstlern wie Dorothee Selz, Shintaro Tanaka, Imre Bak, Erik Dietmann, Mimmo Rotella oder Christo vorbereitet.⁸⁹

Nach der Trauung im Rathaus stieg das Brautpaar mit einigen Gästen in einen von Pferden gezogenen Leiterwagen, der mit seinen Dekorationen und einem Geigenspieler einer genauen Kopie des Wagens aus Fullas Bild entsprach. Dem Umzug der Hochzeitsgesellschaft durch die Stadt folgte ein Hubschrauber, der Papierherzen auf sie herabschüttete. „Auf dem Weg führten sie mehrere Rituale durch, die von jeher in slowakischen Dörfern eingehalten wurden – ‚Honig fürs Glück‘, das symbolische ‚Auslösen der Braut‘ u. a. Der letzte Wagen transportierte eine wertvolle Ladung: einen Behälter, der einem riesigen roten Phallus ähnelte, der mit Borovička gefüllt war, damit die Braut ‚lockerer‘ würde.“⁹⁰ Der Umzug endete in einem nahe gelegenen Dorf, wo in einem Gasthaus das Hochzeitsmahl bis spät in die Nacht dauerte. Tief beeindruckt von der Aktion schrieb Restany: „Der Erfolg

⁸⁸ Restany: *Inde*, S. 122.

⁸⁹ Komplette Liste in: Rusinová: *Umenie akcie*, Fußnote 31, S. 26.

⁹⁰ Restany: *Inde*, S. 122.

dieses grandiosen Festes mit archaischen bis zu heidnischen Elementen ist tief authentisch in der Brueghelischen Sinnlichkeit und Chagallischen Poetik.“⁹¹

Dieses „*Tableau vivant*“⁹² war ein weiterer grundsätzlicher Schritt in Mlynárčik's Versuch, neue Funktionen der Kunst zu untersuchen. Die Interpretation Fullas, des großen Malers der slowakischen Moderne, war nicht zufällig. Die Kunst der Moderne geriet durch die Selbstreflektion und die Analyse der eigenen Ausdrucksmöglichkeiten in eine Sackgasse. In ihren eigenen Formen gefangen, vermochte sie nicht diese Isolation aus eigenen Kräften zu überwinden. Dies wollte die Aktionskunst ändern.

Anlässlich von *Evas Hochzeit* hat Mlynárčik einen Text verfasst, der mehrere seiner Grundgedanken erläutert. Dieses Happening basierte auf einer universalen Wirklichkeit. „Sein Verlauf und seine Atmosphäre wurden von einer spezifischen Folklore gebildet – keiner städtischen oder dörflichen, sondern der hochzeitlichen. Der Kerngedanke des Rituals ist optimistisch – mit der Aufgabe, die Menschheit zu erhalten und zu entwickeln.“⁹³ Auch der soziologische Aspekt war hier markant, denn das Festspiel war „der Ausdruck der Beziehung des Einzelnen zur Gesellschaft [...] Evas Hochzeit war inhaltlich und formal eine natürliche, gesellschaftliche Geste.“⁹⁴ Mlynárčik, der einzige Slowake, der damals ein Vertreter einer ausländischen Kunstbewegung (Nouveau Réalisme) war, beruft sich hiermit auf die einheimische Tradition. Durch sein Bekenntnis zu Fulla, der „in die Weltschatzkammer sein goldenes Körnchen einbringt“⁹⁵, werden ihm seine eigenen Wurzeln bewusst. Die ausländische Kunst spielt dennoch eine wichtige Rolle: „... es [das Happening] greift auf die Aktionen der sowjetischen Avantgarde der Zwanziger Jahre zurück – auf die öffentlichen Theater in Fabriken und auf den Straßen, die von Meyerhold und Majakowski organisiert wurden. Ebenso auf die Periode der ‚Events und Environments‘, die den Fortschritt im Kunststreben der Sechziger hervorbrachte (Kaprow, Vostell usw.).“⁹⁶

In Bezug auf die „großen Festspiele“ von Alex Mlynárčik kann festgestellt werden, dass der Autor durch die Aneignung eines gesellschaftlichen Ereignisses oder eines Festes die Flucht aus der alltäglichen Realität akzentuiert.

⁹¹ Ebenda.

⁹² Vgl. Orišková, Mária: *Dvojhlasné dejiny umenia* [Zweistimmige Kunstgeschichte], Bratislava 2002, S. 114.

⁹³ Mlynárčik, Alex: *Evina svadba* [Evas Hochzeit], Žilina 1972, in: Restany: *Inde*, S. 136.

⁹⁴ Ebenda.

⁹⁵ Ebenda.

⁹⁶ Ebenda.

Im Leben der Menschen spielten seit jeher verschiedene Rituale, Feierlichkeiten und Bräuche eine bedeutende Rolle. Kunst stand mit diesen stets in einer engen Verbindung. Der Kunst wurden später andere Funktionen zuerkannt. Mlynárčik versuchte, der Kunst das Feierliche, das Besondere, das Erfreuliche wiederzugeben. Aus der nicht immer leichten Realität der damaligen Zeit „herauszukommen“. Dieses angenehme „Heraustreten“ bleibt dennoch im Rahmen der vertrauten Wirklichkeit, entweicht nicht in eine abstrakte Kunstwelt, die für einen einfachen Menschen unbegreiflich sein konnte. Deshalb ist der Teilnehmer nicht bloß ein Zuschauer, sondern ein aktiver Mitbestimmer der Ereignisse. Der Künstler zieht sich zurück und übernimmt die Rolle des Regisseurs und des Organisors; er bevorzugt dabei Teamarbeit. Mit der Interpretation von anderen Kunstwerken versucht er, die mimetische Darstellung der Wirklichkeit aus den Bildern wieder ins reale Leben zurück zu überführen.

Evas Hochzeit war die letzte große Aktion, die Mlynárčik realisieren konnte. Wenige Tage danach wurde er aus dem Verband der slowakischen bildenden Künstler wegen des „dekadenten und asozialen Charakters seiner Kunst“⁹⁷ ausgeschlossen. Er zog sich zurück, blieb aber auch in den kommenden Jahren aktiv. Da seine Kunst in seinem Heimatland offiziell nicht mehr erwünscht war, erdachte er sich sein eigenes konzeptuelles Land, das imaginäre Königreich ARGILLIA, an dem auch seine Freunde aus dem Ausland beteiligt waren.⁹⁸

3.3. JANA ŽELIBSKÁ

Jana Želibská ist die bedeutendste slowakische Künstlerin, bei der in dem von uns behandelten Zeitraum deutliche Tendenzen der Aktionskunst zu beobachten sind. Ähnlich wie Alex Mlynárčik entwickelte sie sich ausgehend von großzügig konzipierten Environments in der zweiten Hälfte der 60er Jahre (Werke wie *Möglichkeit der Enthüllung [Možnosť odkryvania]*, 1967, oder *Kandarya Mahadeva*, 1969) bis hin zu einem kollektiven Happening in den 70er Jahren.

⁹⁷ Siehe Restany: *Inde*, S. 123.

⁹⁸ Mehr über Argillia in: Restany: *Inde*, (VII. Kapitel), S. 147-188.

Ihre Werke der 70er, geprägt durch Bezüge zur Natur und deren Abläufe ebenso wie durch die Beziehung von Mann und Frau, wiesen spielerische und erotisch konnotierte Elemente auf. Dabei bewegten sich viele der späteren Werke an der Grenze von Aktionskunst, Konzeptkunst und Land Art.

Jana Želibská wird als die erste Repräsentantin der feministischen Kunst in der Slowakei anerkannt, obwohl sich der Terminus selbst erst nach 1989 in der slowakischen Kunsttheorie langsam etablierte.⁹⁹

Wir können deshalb behaupten, dass sie in den Anfängen unbewusst und selbstverständlich feministische Positionen in ihren Arbeiten ausdrückte. „Während der Feminismus in der Welt zu einer kollektiven Bewegung mit deutlichen gesellschaftlichen Auswirkungen wuchs, ging es im Fall von Želibská wegen den politischen Verhältnissen in unserem Land nur um eine versteckte, unentwickelte Form des Feminismus. In ihren Werken finden wir keinen Appell für eine soziale Veränderung für die Frauen, es wird jedoch ein zweiter Grundzug des Feminismus angewendet, nämlich eine allgemeine Reflexion der Rolle der Frau in der Gesellschaft.“¹⁰⁰ Interessant ist auch, dass im Vergleich zu anderen feministischen Künstlerinnen Želibská nie mit ihrem eigenen Körper arbeitete, sondern ihre Aktionen mit Hilfe von anderen Personen, meistens Mädchen und jungen Frauen, inszenierte.

3.3.1. Feier in der Natur

Am 13. Juni 1970 fand die **TRAUUNG DES FRÜHLINGS**¹⁰¹ [*Snúbernie jari*] auf einer Wiese in der Umgebung des kleinen Dorfes Dolné Orešany statt. Diese festliche Aktion gehört zu den „ersten kollektiven Ritualen in der Natur“¹⁰² in der slowakischen Kunst. Sie beinhaltete Elemente aus alten Mythen, volkstümlichen Sitten und archaischen slawischen Zeremonien, die zu Jahreszeitenwende, insbesondere zu Beginn des Frühlings, praktiziert wurden. Es handelte sich hierbei jedoch um „ein säkularisiertes Ritual, ohne die ursprüngliche mythologische Bedeutung“.¹⁰³ In ihrer Form bleibt *Trauung des Frühlings* sowohl im Oeuvre von Želibská als auch im Kontext der slowakischen Aktionskunst der 70er Jahre eine vereinzelte Aktion dieses Typs.

⁹⁹ Siehe Oravcová, Jana: *Feministické umenie* [Feministische Kunst], in: Geržová: *Slovník*, S. 81.

¹⁰⁰ Rusinová: *Umenie akcie*, S. 41.

¹⁰¹ Auf Slowakisch ist Frühling („jar“) eines weiblichen Geschlechts.

¹⁰² Rusinová: *Umenie akcie*, S. 41.

¹⁰³ Čarná: *Z mesta von*, S. 20.

Das kollektive Happening basierte auf einem vorgeschriebenen Szenario, bot aber einen freien Raum für kreative Eingriffe und Improvisation der anderen beteiligten Künstler – Milan Adamčiak, Alex Mlynárčik, Miloš Urbásek und Ľuba Velecká. Mlynárčik organisierte ein kleines Flugzeug, das weiße Schleifen auf ein von Urbásek gemaltes Orientierungszeichen (dunkler Kreis auf einer Leinwand) herabwarf. Die Teilnehmer (Künstler, Gäste, Kinder, spontan partizipierende Dorfbewohner) befestigten die Schleifen an den umstehenden Bäumen. Velecká teilte Myrte und Blumen aus, aus denen Mädchen Kränze banden. Adamčiak organisierte die musikalische Begleitung; auf Flöten, Pfeifen und Okarinen wurden neben Improvisationen auch Stücke von Vivaldi oder Debussy gespielt. Zum Schluss erinnerte die Landschaft wegen der weißen Schleifen an „eine geschmückte Braut“.¹⁰⁴

Diese Verwandlung des Frühlings in den Sommer, welche als Metapher für die Entwicklung eines Mädchens in eine Frau verstanden werden kann, entspricht einer Zelebration der Fruchtbarkeit, wobei die Rückkehr zur Natur das Mythische der ursprünglichen Naturkräfte mit dem menschlich Erotischen vereinigt.

Nach Meinung der Kunsttheoretikerin Mária Orišková „[...] war das Fest des Frühlings [für die Teilnehmer] nicht nur ein Spiel, sondern der Ausschnitt einer ‚mythischen Zeit‘, in der der Mensch aus der Alltäglichkeit ausgetreten und für einen Augenblick Teil des natürlichen, ewigen Daseins geworden ist.“¹⁰⁵ In diesem „Heraustreten aus der Alltäglichkeit“ können wir eine Parallele zu den Happenings von Alex Mlynárčik erkennen. Beide Künstler organisierten Festlichkeiten, die von alten Traditionen des slowakischen Volkes ausgingen. Radislav Matuščík konstatierte in Bezug auf ihre unterschiedliche Natur, dass Mlynárčíks Happenings durch deren „ironische Imagination“ eher an Volksfeste erinnerten, während sich Želibská ernsthaft und sentimental traditionelleren Riten und Sitten zuwendete.¹⁰⁶ Tomáš Štraus ist hingegen der Auffassung, dass im Vergleich zu den bis ins Detail durchdachten Aktionen von Mlynárčik die Aktionen Želibskás mehr Raum für Fantasie und Aktivität lassen.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Rusinová: Umenie akcie, S. 42.

¹⁰⁵ Orišková: Dvojhlasné dejiny umenia, S. 134.

¹⁰⁶ Matuščík: ...predtým, S. 119.

¹⁰⁷ Štraus, Tomáš: Slovenský variant moderny [Die slowakische Variante der Moderne], Bratislava 1992, S. 105.

3.3.2. Fotoarbeiten und Land Art

Weitere Aktionen von Jana Želibská hatten einen intimeren Charakter. Oft handelte es sich um Fotoarbeiten mit konzeptuellen Elementen. Sie behandelten nicht mehr universale Naturmythen, sondern verblieben in der Position von persönlichen Ritualen und stellten die Beziehung zwischen Mann und Frau von einer femininen Perspektive aus dar. Die Natur blieb jedoch die Kulisse für die Aktionen.

In diesem Kontext sind zwei Werke zu nennen: *Gruß vom Meer* und *Begebenheit am Seeufer*.

GRUSS VOM MEER [*Morský pozdrav*] realisierte Želibská im Jahr 1970 während des Sommerurlaubs im ehemaligen Jugoslawien. Zusammen mit einer Freundin (Ivica Ozábalová) bat sie zwei junge Frauen, versiegelte Flaschen mit einer handgeschriebenen Botschaft und Blumen ins Meer zu werfen. Dies evozierte einen alten Brauch von gestrandeten Seeleuten, die auf solche Art und Weise einen Kontakt mit der Zivilisation herzustellen versuchten.

BEGEBENHEIT AM SEEUFER [*Príhoda na brehu jazera*] wurde 1977 in der Nähe von Bratislava realisiert. Diese poetische Fotoarbeit zwischen Land Art, Body Art und Aktionskunst besteht aus fünf dokumentarischen Aufnahmen:

1. In den Sand des Seeufers wurde ein Frauenkörper mit betonter Schamgegend eingezeichnet.
2. Ein männlicher Schatten nähert sich der Figur, gibt ihr die Hand.
3. Der Mann in einer Badehose liegt neben der Frauenfigur.
4. Der Mann liegt nun in einem übergroßen, in den Sand gezeichneten Rhombus, der den Schoß der Frau darstellt.
5. Die Zeichnung der Frauenfigur mit überdimensionierten Proportionen wird vom Wasser gewaschen.

Zora Rusinová behauptet, dass es sich hier um eine symbolische Andeutung eines sexuellen Aktes handele, deren „künstlerische Flüchtigkeit die Vergänglichkeit des realen erotischen Erlebnisses evoziere.“¹⁰⁸

Želibská verwendete elementare, rautenförmige, die Weiblichkeit symbolisierende Zeichen (Verweise auf das städtische Milieu und seine oft lasziven Graffiti¹⁰⁹) ebenfalls in mehreren ihrer Land Art Werken, wo sie mit natürlichen

¹⁰⁸ Rusinová: Umenie akcie, S. 43.

¹⁰⁹ Ebenda.

Materialien wie Erde, Gras oder Stein arbeitete. Als Beispiel nennen wir die Arbeit *Von Platz A genommenes Gras wächst auf Platz B in der vorgegebenen Form* (1981), wo sie ein rautenförmiges Stück Gras samt Erde von der Natur in die Stadt trug und sie dieses in einen „Blumentopf“ derselben Form umpflanzte. Die Natur spielt bei ihr also ständig eine wichtige Rolle, sie vergleicht die Frau metaphorisch mit „Mutter Erde“.

3.3.3. Private Aktionen

Wie andere Künstler der inoffiziellen Szene zog sich auch Jana Želibská immer wieder in die Sphäre des Privaten zurück. Dieser Rückzug verursachte, dass sich die Arbeiten mehr auf das städtische Milieu als die Natur konzentrierten.

Auf einer Geburtstagsfeier schenkte sie einer Freundin ein **SPIELENDEN GESCHENK** [*Hrajúci dar*] (1970). Dabei versteckte sich Milan Adamčiak in einem großen Flechtkorb; beim Betreten der Wohnung tauchte er plötzlich aus dem Korb hoch und spielte Geige.

In ihrem Atelier veranstaltete Želibská 1980 **EINE KLEINE MODENSCHAU (SOIRÉE I)** [*Malá módna prehliadka (Soirée I)*], zu der sie Freunde, Künstler und Kunsttheoretiker einlud. In der klar gegliederten Veranstaltung führte die Autorin, gemeinsam mit jungen Mannequins, selbst entworfene Kleidungsstücke vor, die ironisch und humorvoll Motive wie Geschlecht, Erotik oder Alter aufgriffen (z. B. *Unterrock einer Jungfrau, Nachthemd für ein Liebespaar* usw.).

3.3.4. Zwischen Stadt und Natur

In den 80er Jahren kehrte Želibská in ihren Werken von der Stadt immer wieder in die Natur zurück, obwohl nicht in dem früheren Ausmaß. Als eine Reminiszenz an die *Trauung des Frühlings* können wir die poetisch-rituelle Fotoaktion **VERÄNDERUNGEN II**¹¹⁰ [*Premeny II*] aus dem Jahr 1982 bezeichnen. Die inszenierte, zweistündige Aktion, bei der die Autorin allerdings selbst nicht anwesend war¹¹¹, wurde durch 24 Aufnahmen dokumentiert.

¹¹⁰ *Veränderungen II.* geht in gewisser Weise von *Veränderungen I.* (1981) aus, wo Schwäne auf einem See in verschiedenen Konfigurationen fotografiert wurden.

¹¹¹ Siehe Rusinová: *Umenie akcie*, S. 44.

Radislav Matuščík beschreibt: „In die ruhige, sonnige, nachmittägliche Landschaft kommen vier Mädchen, eine nach der anderen, angelaufen [...] Sobald sie beisammen sind, fangen sie an herumzurennen und zu tanzen. Sie pflücken Blumen, mit denen sie sich gegenseitig schmücken. Als die Spiele zu Ende sind, verschwinden die Mädchen langsam eine nach der anderen [...] Die Landschaft bleibt ruhig, still und leer zurück.“¹¹²

Die in Weiß gekleideten Mädchen symbolisierten Reinheit, Jugend und Unschuld. Der Ablauf der Aktion erinnerte an die Naturzyklen, die Handlungen rekurrerten auf alte Riten.

Mit dieser Huldigung der Natur findet das performative Oeuvre von Jana Želibská im Zeitraum vor 1989 seinen Abschluss.

3.4. PETER BARTOŠ

Peter Bartoš gehört, gemeinsam mit Július Koller, zu jenen Künstlern, die von der Malerei zur Aktionskunst gelangten. Nach anfänglicher Zusammenarbeit kristallisierte sich jedoch bei Bartoš das Interesse zu naturbezogenen Themen und Untersuchungen von Prozesshaftigkeit zunehmend heraus, wogegen in Kollers Oeuvre das Konzept eine besondere Stellung einnahm. Kennzeichnend für Bartoš ist hierbei die Beschäftigung mit zeitlichen und materiellen Aspekten des Schaffens, die Eigenschaftanalyse verschiedener Materialien, eine stark ökologische Weltanschauung sowie ferner Aktionen rein privaten Charakters.

3.4.1. Die ersten Aktionen

Die erste Aktion von Peter Bartoš, und eine der ersten slowakischen Aktionen überhaupt, war **DIE AUSTEILUNG** [*Rozdávanie*]. Tomáš Štraus beschreibt sie wie folgt: „Im Frühling 1965, einige Monate nach seinem Studienabschluss, transportierte der Maler mit Hilfe eines Kleinbusses all seine Gemälde, die er zu Hause hatte, in das Gebäude seiner ehemaligen Grundschule [...] Er lud seine Freunde und alten Mitschüler ein [...]. Jeder konnte sich ein oder mehrere Gemälde aussuchen und

¹¹² Matuščík, Radislav: Snúbenia a dotyky [Trauungen und Berührungen], in: Jana Želibská, (Ausstellungskatalog), Žilina 1997, S. 8.

kostenlos nehmen. Wichtig war, dass er keines der Bilder wieder zurück nehmen musste. Der Maler wollte einen sauberen Raum um sich haben, der ihn in keiner Weise an ein traditionelles Atelier erinnern würde.“¹¹³

Von dieser symbolischen Geste können wir behaupten, dass der Künstler dadurch mit seiner bisherigen Vergangenheit abschließen wollte, um sich von eigenen sowie allgemeinen künstlerischen Konventionen zu befreien und eine neue Schaffensperiode anzufangen. Die Kunsttheoretikerin Jana Geržová sieht in dieser Aktion eine der ersten Äußerungen einer antikünstlerischen Position in der einheimischen Szene.¹¹⁴

Zu seinen ersten performativen Arbeiten zählen des Weiteren *Das Einwickeln einer lebendigen Materie* [*Zabalenie živej hmoty*] (1968), in der er sich gemeinsam mit Peter Snopek in Plastikfolie einwickeln ließ und in einer Passage auf die Reaktionen der Fußgänger wartete, oder *Das Schaufenster* [*Výklad*] (1968), wo er zusammen mit Július Koller im Schaufenster eines Ladens Gemälde, Kollagen und Objekte zwischen der ausgestellten Ware präsentierte.

3.4.2. Zwischen Malerei und Aktion

Das Erforschen der Malerei in ihrer Prozesshaftigkeit brachte Peter Bartoš zur Performance. Dabei beschäftigte er sich mit dem zeitlichen Aspekt einer Handlung, dem Verlauf des Schaffens und der Darstellung einer gestischen Expression, also mit Elementen, die von der Aktionsmalerei („action painting“) ausgehen.

In dem Werk **FORTSETZUNG DER ERSTBERÜHRUNG**¹¹⁵ (**NICHTS, PUNKT, VERSCHIEBUNG**) [*Pokračovanie prvodotyku (Nič, bod, posun)*] aus dem Jahre 1969 demonstrierte er den Entstehungsprozess eines Gemäldes durch die Akzentuierung der Handlung und der malerischen Geste. In dem von ihm geschaffenen „Triptychon“ unterwarf er die Darstellung der Prozesshaftigkeit des Malaktes einer Steigerung: Ausgehend vom linken, leeren Bildteil stellte er auf der folgenden Mitteltafel einen Punkt dar, der sich auf der folgenden, rechten Tafel zu einer malerischen Spur entwickelte. Den dabei verwendeten Schwamm stellte Bartoš daneben in einer Vitrine aus; dies lässt sich als Allusion auf eine Fortsetzung in der

¹¹³ Štraus: Slovenský variant moderny, S. 56.

¹¹⁴ Siehe Geržová, Jana: Antiumenie [Antikunst], in: Geržová: Slovník, S. 35. Der wohl bedeutendste Vertreter von Antikunst-Ideen in der Slowakei war Július Koller.

¹¹⁵ „Erstberührung“ [*Prvodytk*] ist ein eigener Terminus von Bartoš.

Zukunft deuten. Das zeitliche Element unterstrich er durch die Installation eines Weckers im Ausstellungsraum.

Bartoš interessierte sich nicht nur für die Prozesshaftigkeit des Malaktes, sondern auch für prozesshafte Momente in der Arbeit mit Materialien und ihre physikalischen Eigenschaften und Transformationen, wie Akkumulation oder Dispersion der Materie.¹¹⁶ Er realisierte Aktionen, in denen Farben gegossen oder Raster aus verschiedenen Materialien (Asche, Staub, Kreidepulver, Schnee) auf die Straßen der Stadt gestreut wurden. Im Vordergrund seines Interesses stand hierbei der Entstehungsvorgang und nicht das Ausstellen des finalen Artefaktes in einer Institution. Diese Betonung der Vergänglichkeit eines Kunstwerkes wird mit den Prinzipien des Fluxus verbunden.¹¹⁷

Im Winter 1969 realisierte Bartoš **STREUUNG EINES SCHWARZEN RASTERS IM SCHNEE** [*Rozptyl čierneho rastra v snehu*]. Auf einem Platz in Bratislava streute er sieben parallele Streifen aus schwarzem Torf auf den weißen Schnee. Die Konturen des Musters wurden durch sein Schreiten langsam zerstört. Auch die nichts ahnenden Passanten, die über das Raster liefen, nahmen an dessen Destruktion teil.

3.4.3. Manipulation der Materie

Die Natur war für Bartoš eine wichtige Inspirationsquelle. Er suchte „Analogien zwischen der Struktur der Materie in der Natur (lockerer Sand, Asche, Schnee usw.) und der Struktur der Malerei als einem Vorgang (Veränderungen in der Fläche und im Raum).“¹¹⁸

Innerhalb des *1. Offenen Ateliers* realisierte er seine rituale Body Art Performance **AKTIVITÄT MIT DER MATERIE BALNEA** [*Činnosť s hmotou Balnea*]. Aus der Straße neben dem Haus, wo das *1. Offene Atelier* stattgefunden hatte, brachte er einen Baumstumpf, bandagierte dessen Wunden und streute Desinfektionspulver auf den Boden. In einem Becken knetete er drei Würfel heilenden Schlammes durch. Er zog sich aus, hüllte sich in ein weißes Leintuch und schmierte sich von Kopf bis Fuß mit dem Schlamm ein. Nachdem er sein Gesicht in

¹¹⁶ Er verwendet den Terminus „Konzentration“ [*„koncentrácia“*] um den Zustand der primären Formenexistenz einer bestimmten Materie zu beschreiben.

¹¹⁷ Vgl. Rusinová: *Umenie akcie*, S. 53.

¹¹⁸ Aus einem Brief von 18.5.1979 an T. Štraus, in: Štraus: *Slovenský variant moderny*, S. 186.

einem Leinentuch abgedruckt hatte, breitete er dieses auf dem Boden aus. Im Garten grub er ein Loch aus, in das er den Baumstumpf legte, ihn mit Benzin übergoss und anzündete. Auf eine Tafel schrieb er „Pieta stromom“ [„Pietät für die Bäume“]. Dann nahm er den Baumstumpf heraus, goss den Schlamm in das Loch und pflanzte dort die Zwiebel einer holländischen Tulpe ein.

Die kollektive Aktion **AKTIVITÄT IM SAND UND SCHLAMM** [*Činnosť v piesku a blate*] veranstaltete Bartoš am 19. September 1970 auf einer Donauinsel in der Nähe von Bratislava. Die Teilnehmer (unter ihnen Künstler wie Július Koller, Vladimír Kordoš, Otis Laubert, Dezider Tóth oder Marián Mudroch) wurden mit einem Boot auf die Insel gebracht. Die Aktion hielt sich an kein vorgeschriebenes Szenario, so dass die Teilnehmer die Veranstaltung, welche sich als eine „symbolische Entfesselung von der Zivilisation [...] auch im Sinne der Verschiebung der Aktivität vom Milieu einer Galerie in die freie Natur“¹¹⁹ verstand, frei durchlebten. Obwohl es sich um eine kollektive Aktion handelte, war sie im Vergleich zum Beispiel zu den Happenings Mlynárčiks weniger theatralisch, unspektakulär, eher privat und mehr auf den Einzelnen als auf die Masse bezogen.

3.4.4. Interesse an Tieren und Natur

Peter Bartoš war einer der wenigen slowakischen Künstler, die auch Tiere aktiv in ihr Werk miteinbezogen. „Seine Arbeiten mit Tieren sind rituell, kultivierend; sie nähern sich zuerst frühen, oft religiösen Zeremonien, stehen aber später mit konzeptuellen Tendenzen in Verbindung.“¹²⁰ Bartoš selbst schrieb: „... mich interessierte auch das direkte ‚Zoomedium‘ oder ‚Animal Art‘ als eine biologische und psychologische Vorform der Beziehungen zwischen den lebendigen Formen auf der Erde, sowie die Gestaltung und das Schaffen einer ökologischen Kultur.“¹²¹

Neben verschiedenen Realisationen mit Fischen (*Freilassen eines lebendigen Fisches* [*Vypúšťanie živej ryby*], 1968), war Bartoš insbesondere für die Züchtung von Brieftauben bekannt. 1976 erhielt er sogar einen Züchterpreis für seine „ästhetische Pressburger-Taube“ [„*Bratislavský holub estetický*“]. 1971 realisierte er die Aktion **FREILASSEN DER TAUBEN** [*Vypúšťanie holubov na slobodu*]. Im Kontext der schwierigen Jahre der „Normalisierung“ und der daraus resultierenden

¹¹⁹ Rusinová: Umenie akcie, S. 56.

¹²⁰ Ebenda, S. 57.

¹²¹ Aus einem Brief von 18.5.1979 an T. Štraus, in: Štraus: Slovenský variant moderny, S. 187.

Isolation des Landes kann diese Geste als eine Äußerung des Verlangens nach Freiheit oder als ein Versuch, eine symbolische Nachricht in die Welt zu schicken, verstanden werden.

Bartoš' Interesse an der Natur ging sogar so weit, dass er Mitte der 70er Jahre im ZOO von Bratislava eine Beschäftigung annahm. Sein künstlerisches Schaffen wurde auf diese Art und Weise mit seiner realen Arbeit, mit seinem realen Leben vereint. In den folgenden Jahrzehnten bewegten sich seine Werke dementsprechend mehr in Richtung der Konzeptkunst.

3.5. JÚLIUS KOLLER

Július Koller stieg bereits zu Anfang seiner Karriere in der Mitte der 60er Jahre zu einer der führenden und wichtigsten Persönlichkeiten der slowakischen alternativen Kunstszene auf. Obwohl er klassische Malerei studiert hatte, integrierte er sehr bald konzeptuelle Gedanken und Elemente der Aktionskunst in seine Bilder und anderen Werke. Er gilt gemeinhin als Wegbereiter der Konzeptkunst in der Slowakei. Sein berühmtes Gemälde *Das Meer [More]* (1963-64), wo er auf einen pastosen Untergrund das Wort „more“ malte, wird von mehreren Kunsttheoretikern (vor allem von Tomáš Štraus) als das erste Beispiel der frühen Konzeptkunst überhaupt bezeichnet.¹²² Es gibt jedoch Theoretiker, wie Jana Geržová oder Radislav Matuščík, die behaupten, dass er in seiner frühen Schaffensperiode eher von den Ideen des Dadaismus und dem Verhältnis von Text und Bild im Kubismus oder Futurismus ausging und sich erst später (ab 1968) den konzeptuellen Tendenzen zuwandte.¹²³

Obwohl das Oeuvre von Július Koller eher für eine Untersuchung der konzeptuellen Tendenzen in der slowakischen Kunst geeignet scheint, ist sein Einfluss auf die Entwicklung und Definition der slowakischen Aktionskunst nicht zu unterschätzen.

¹²² Siehe Štraus: *Slovenský variant moderny*, S. 55ff.

¹²³ Zu dieser Polemik siehe näher:

Geržová: *Mýty a realita konceptu na Slovensku*, S. 31-35; Geržová, Jana: *Konceptuálne umenie [Konzeptkunst]*, in: Geržová: *Slovník*, S. 148; Matuščík: *...predtým*, S. 26-27; Štraus, Tomáš: *Niektoré charakteristické črty konceptualizmu na Slovensku [Einige charakteristische Züge des Konzeptualismus in der Slowakei]*, in: Hrabušický, Aurel (Hrsg.): *Slovenské vizuálne umenie 1970-1985 [Slowakische visuelle Kunst 1970-1985]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2002, S. 221.

3.5.1. Antihappening

1965 äußerte sich Koller zu der spektakulären Happeningbewegung in der Welt in der für ihn charakteristischen ironisierenden Manier: Er stempelte das Wort **ANTIHAPPENING** auf eine Karte. Fünf Jahre später bezeichnete er diese Deklaration als „eine Nicht-Abhaltung eines Happenings, als eine Stellungnahme zu moderner Künstlichkeit, arrangierter Theatralität, kultischer Stilisierung, Mode und Primitivität.“¹²⁴ Der Kunsttheoretiker Aurel Hrabušický bezeichnet das *Antihappening* als ein „typisches Produkt unseres Milieus. Es ist weder eine Aktion, ein Konzept oder eine Fluxus-artige Instruktion.“¹²⁵ Der Begleittext der Karte ist das Manifest „*Antihappening – ein System der subjektiven Objektivität*“ [„*Antihappening – Systém subjektívnej objektivity*“], zu dessen Schluss Koller schreibt: „Das Programm dieser subjektiv-objektiven Zivilisationskultur ist die Synthese der Kunst mit dem Leben, die von den inszenierten künstlerischen Aktionen (Happenings) hin zu einer neuen kulturellen Gestaltung des subjektiven Bewusstseins, der Art des Lebens und der Umwelt führt.“¹²⁶

Vergleicht man Koller mit Mlynárčik, so ist festzustellen, dass obwohl beide die Kunst mit dem Leben vereinen wollten, sie mit unterschiedlichen Methoden arbeiteten: Mlynárčik mit großen Massenveranstaltungen, die von Lebensereignissen inspiriert wurden oder sich diese aneigneten; Koller mit privaten konzeptuellen Deklarationen und mit schriftlichen Verweisen auf das Leben der Gesellschaft.¹²⁷ Er versuchte in seinen schriftlichen Äußerungen den Begriff „Kunst“ zunehmend durch den Begriff „Kultur“ zu ersetzen.¹²⁸ Koller verstand die Kunst also nicht in ihrem traditionell abgeschlossenen Sinne, vielmehr erkannte er neue Funktionen und Aufgaben der Kunst in der Gesellschaft. Mehr als jeder andere Künstler seiner Zeit untersuchte er Fragestellungen der Kunst, Nicht-Kunst und Antikunst in seinen Werken.¹²⁹

¹²⁴ Koller, Július: Z autorských programov a akcií [Aus den Autorenprogrammen und Aktionen], in: *Výtvarný život* [Kulturelles Leben], Nr. 8, Jg. 15, Bratislava 1970, S. 41.

¹²⁵ Hrabušický, Aurel: Počiatky alternatívneho umenia na Slovensku [Anfänge der alternativen Kunst in der Slowakei], in: Rusinová: *Šesťdesiate roky*, S. 221.

¹²⁶ Zitat in: Jančár: *Happening a performance*, in: Rusinová: *Šesťdesiate roky*, S. 244.

¹²⁷ In diesem Kontext ergeben sich Parallelen nur zu Mlynárčiks einzigem Werk, *Happsoc I.* (siehe S. 23f.).

¹²⁸ Siehe Hrabušický, Aurel: *Umenie fantastického odhmotnenia* [Die Kunst der fantastischen Entmaterialisierung], in: Hrabušický: *Slovenské vizuálne umenie 1970-1985*, S. 146-147.

¹²⁹ Vgl. Rusinová: *Umenie akcie*, S. 73.

Koller bezeichnete seine schriftlichen Mitteilungen, die er stets mit Stempelbuchstaben realisierte, als „Textkarten“ oder „Textobjekte“.¹³⁰ Entweder verteilte er sie oder verschickte sie mit der Post, was mit den Mail Art-Projekten der Fluxus-Künstler zu vergleichen ist. Über mehrere Jahre hinweg verwirklichte er solche *Antihappenings* (oft von Manifesten begleitet), die auf verschiedene Momente seines Lebens oder auf die gesellschaftliche Situation reagierten, so zum Beispiel: *AKAD. MAL.* (1965, nach seinem Studienabschluss), *In 365 Tagen [Za 365 dní]* (1965-66, im Jahr seines Militärdienstes), *Dauerkarte des Schockialismus [Permanentka Šokializmu]* (1968), *Nichteinladung auf eine Nichtausstellung [Nepozvánka na nevýstavu]* (1969) oder *Ume?nie!*¹³¹ (1970).

3.5.2. Kunst als Spiel

Die Werke von Július Koller, die deutliche Elemente der Aktionskunst im klassischen Sinne aufweisen, greifen verschiedene Sportarten (vor allem Tennis und Tischtennis) auf. Die Thematisierung des Sports bei Koller lässt sich durch seine Begeisterung für sportliche Aktivitäten erklären.

Am 15. Juli 1968 veranstaltete er, zwischen 8 und 12 Uhr, seine erste sportliche Aktion **ZEITLICH-RÄUMLICHE ABGRENZUNG DER PSYCHOPHYSISCHEN TÄTIGKEIT DER MATERIE** [*Časopriestorové vymedzenie psychofyzickej činnosti matérie*], die er mit seinen typischen Textkarten ankündigte. Nachdem er zunächst einen Tennisplatz für das Spiel vorbereitet hatte (er fegte und bewässerte ihn und spannte das Netz auf), folgte das eigentliche Spiel mit den eingeladenen Freunden. Nach dem Match diskutierten sie gemeinsam über Kunst.

Im März 1970 stellte Koller in der *Galerie der Jungen [Galéria mladých]* in Bratislava ein einziges Objekt aus: eine Tischtennisplatte. Er nannte dieses „action environment“ **PING PONG KLUB J+K** [*Pingpongový klub J+K*]. Die Besucher konnten mit dem Autor oder untereinander Tischtennis spielen. Mit dieser einfachen Geste, in der er ein Ready-made durch eine Aktivität „belebte“, wollte Koller in Dialog mit dem Publikum treten. Das Spiel sollte bewirken, dass die Kunst mit den

¹³⁰ Siehe Matuščík: ...predtým, S. 149-150.

¹³¹ Dieser Titel ist unübersetzbar. „*Umenie*“ bedeutet „Kunst“ auf Slowakisch, das Wort „*nie*“ bedeutet „nein“.

Menschen kommunizierte. Wie er selbst bemerkte, wurde „das Spiel als ein Symbol einer realisierten Konzeption des Lebens mit Fair-Play-Regeln verwendet.“¹³²

3.5.3. U.F.O.

1970 formulierte Koller sein „Manifest der *Universal-kulturellen Futurologischen Operationen (U.F.O.)*“ [„Manifest *Univerzálnu-kultúrnych Futurologických Operácií (U.F.O.)*“]. Hier verwendete er zum ersten Mal¹³³ den Begriff „*kulturelle Situationen*“ [„*kultúrne situácie*“], den er auf alle seine späteren Aktionen bezog. Mit diesen „*Operationen*“ [„*operácie*“], oder kleinen Eingriffen in die Realität, wollte er Ungewöhnlichkeit in das gewöhnliche Leben bringen.

Er bezeichnete sich selbst als **UFONAUT J. K.**, ein Wesen aus dem All. Dieses bis zu seinem Tod andauernde Projekt beruhte auf fotografischen Autoporträts, in denen er seinen Kopf auf verschiedene Art und Weise transformierte (auf dem ersten Foto aus dem Jahr 1970 steckte er Tischtennisbälle in seine Augen und seinen Mund und hielt einen Tischtennisschläger in der Hand). Durch diese persönliche Mythologie wurde er selbst zu einem „lebenden Kunstwerk“, sein Leben zu einem Ready-made. Mária Orišková schreibt: „Mit der Herstellung von eigenen fiktiven Situationen demystifiziert er die Realität und stellt nach 1968 den Mystifikationen der sogenannten Normalisierung gleichwertige, eigene Mystifikationen entgegen. Entscheidend ist hier, dass er nicht nur die gegebene Ordnung der Welt oder der sozialistischen Realität in Frage stellt, sondern auch sich selbst als einen Künstler und die Kunst an sich.“¹³⁴

Die U.F.O.-Aktionen orientierten sich an verschiedenen Aspekten des Lebens, wie z. B. Sport, Wandern, Philosophie, Archäologie, Kosmologie, Technik, Natur oder Politik. Ihre Titel waren immer von den Buchstaben U, F und O abgeleitet, wobei Koller in ihnen seine eigene pseudo-wissenschaftliche Terminologie verwendete.

1970 realisierte er seine bekannte **UNIVERSALE PHYSKULTURELLE OPERATION** [*Univerzálna Fyzikálna Operácia*], in der er aus einem Dachfenster mehrmals auftauchte, in ihm wieder verschwand und dabei verschiedene Stellungen mit einem Tischtennisschläger in der Hand einnahm. 1978 entstand sein *Universales Futurologisches Fragezeichen* [*Univerzálny Futurologický Otáznik*], wo er eine

¹³² Siehe Štraus: Slovenský variant moderny, S. 106.

¹³³ Vgl. Rusinová, Zora: Akčné umenie [Aktionskunst], in: Hrabušický: Slovenské vizuálne umenie 1970-1985, S. 195.

¹³⁴ Orišková: Dvojhlasné dejiny umenia, S. 126.

Gruppe von Schülern auf einer Wiese in Form eines Fragezeichens aufstellte, in dem er selbst die Position des Punktes einnahm.

Koller war einer der Künstler, der an den Aktivitäten der alternativen Gruppe *TERÉN*¹³⁵ teilnahm. In der Natur um Bratislava realisierte er zwei konzeptuelle Soloaktionen, die er mittels eines Comics dokumentierte.

Bei der 1982 inszenierten **UFO-EXPEDITION** [*Ufo-expedícia*] wanderte Koller zum Hügel *Sandberg*. Auf dem Weg dorthin fand er verschiedene „Botschaften“ und „Zeichen“ der UFO-Zivilisation, die ihm den richtigen Weg zeigten. Dies waren unter anderem ein Sandhaufen unter den Fenstern seines Hauses oder eine Lampe in Form eines UFOs. Am Ende der Wanderung erwarteten ihn der „schwebende“ Gipfel des *Sandbergs* und eine Begegnung mit einem Wesen aus dem All, die aber wegen eines Defekts an seinem Fotoapparat nicht dokumentiert werden konnte.

In der Aktion **UFO-OPFERUNG** [*Ufo-obetovanie*] (1983) wanderte Koller mit einem weißen quadratischen Bild zu einem in der Nähe gelegenen Wald. Dort legte er dieses in den tauenden Schnee und ging weg.

Ab 1969 wurde das Fragezeichen zu Kollers „Markenzeichen“, zum „Emblem des Zweifels und der Infragestellung von allem, einschließlich der Kunst“¹³⁶, das er immer wieder in vielen seiner Werke verwendete. In einem Land und in einer Zeit, wo die einzige Sicherheit die Unsicherheit war, war das verständlich. Koller thematisierte aber nicht nur die problematische gesellschaftliche Situation, sondern erweiterte „seine Fragezeichen“ auf die Erkenntnis der ganzen Existenz. Er schrieb: „Wir leben in einer Zeit der Forschung, dem Suchen, der Unsicherheit, der Fragen und der Fragezeichen. Nichts mehr ist einfach und eindeutig. [...] Ich traue mich nicht mehr etwas zu behaupten und ich kenne keine Antworten. [...] Sollte ich vielleicht Bildern trauen? Viele Wahrheiten, die als wahr erschienen, verloren bereits ihre Wahrhaftigkeit. [...] Ich interessiere mich für das Wesen und den Kernpunkt der Dinge und der Ereignisse, ich weiß aber nicht, was das Wesen und was der Kernpunkt ist.“¹³⁷

¹³⁵ Siehe Kapitel 3.12.2., S. 70f.

¹³⁶ Orišková: *Dvojhlásné dejiny umenia*, S. 125.

¹³⁷ Aus einem Brief von Juli 1978 an Tomáš Štraus, in: Štraus: *Slovenský variant moderny*, S. 156.

3.6. MILAN ADAMČIAK und ROBERT CYPRICH

Obwohl weder Milan Adamčiak noch Robert Cyprich studierte Künstler waren¹³⁸, gelten beide als die wichtigsten Vertreter des intermediären Zweiges der slowakischen Aktionskunst, da sie vor allem Musik mit Performance vereinigten. Weil sie viele ihrer Werke zusammen realisiert haben, behandeln wir sie in einem gemeinsamen Kapitel.

Milan Adamčiak war vor allem durch die internationale Fluxus-Bewegung und die Komponisten John Cage und Arnold Schönberg beeinflusst. Fluxus war im ehemaligen Ostblock nicht unbekannt. In der Tschechoslowakei realisierte der tschechische Künstler Milan Knížák verschiedene Fluxus-Aktivitäten, 1966 organisierte er zwei Fluxus-Konzerte in Prag. Am 22. April 1964 gab sogar John Cage zusammen mit Merce Cunningham ein Konzert in Prag. Die Ideen von Fluxus und der „neuen Musik“, wo Geräusche interessanter als die Töne selbst waren, wo experimentelles und konzeptuelles Denken zusammen mit der Synthese von Musik, visueller Kunst, Tanz und Theater den wichtigsten Platz einnahmen, waren sehr inspirativ auch für die beiden Slowaken. „Während Cyprich die Verbindung verschiedener Kunstarten mit Logik und Wissenschaft präferierte, bevorzugte Milan Adamčiak visuelle experimentelle Poesie, die er später auf musikalische und poetische Kreationen erweiterte.“¹³⁹

3.6.1. Milan Adamčiak und die „neue Musik“

Milan Adamčiak war an den Untersuchungen der Beziehungen zwischen Musik und bildender Kunst interessiert. Schon früh hat er traditionelle Methoden der musikalischen Komposition verlassen und mit konzeptuellen Ausgangspunkten experimentiert. Seine Auffassung der „neuen Musik“ hat er folgend beschrieben: „Die Funktion eines Interpreten als ein reproduktiver Künstler wird durch seinen produktiven, kreativen Zugang zur Komposition ersetzt. Das Musikstück wird nur zu einer Anregung, einem Programm, einer Anleitung zu einer größeren Selbstverwirklichung des Interpreten. [...] Der Interpret macht nicht nach, reproduziert

¹³⁸ Adamčiak ist ein Musikwissenschaftler und Violoncellist, Cyprich musste sein Studium der Kunstgeschichte aus politischen Gründen abbrechen.

¹³⁹ Jančár: Happening a performance, in: Rusinová: Šesťdesiate roky, S. 241-242.

das Werk und die Ideen des Autors nicht, sondern entwickelt sie weiter, oder gestaltet sie ganz neu.“¹⁴⁰

Adamčiak interessierte sich auch für experimentelle, oder konkrete Poesie¹⁴¹, gestaltete grafische Partituren, erfasste verschiedene Szenarien und Anleitungen, die von Gesellschaftsspielen wie z. B. Schach ausgingen. Zora Rusinová meint sogar, dass seine Erweiterung der Grenzen der musikalischen Interpretation in die Richtung des Gesellschaftsspiels von einer mitteleuropäischen Bedeutung ist.¹⁴² Radislav Matuščík schrieb über die Aktivitäten von Adamčiak: „Dank seiner Leistungen wurde die Pionierarbeit von Cage oder der Fluxus-Bewegung bei uns nicht nur als ein kunsthistorischer Begriff, sondern als eine umwertete (und erlebte), lebendige und kreative Kraft eingeführt.“¹⁴³

3.6.2. Die Aktionen von Ensemble Comp.

In seinen früheren Aktionen setzte Adamčiak alltägliche Situationen und Erlebnisse in ungewöhnliche, neue Kontexte ein. Seit 1966 realisierte er mehrere Soloaktionen unter der Dusche (Beispiel: im Anzug angezogen hat er sich mit Waschpulver bestreut und dann geduscht) oder in den Straßen (Beispiel: er verschenkte Brot). Die erste musikalische Aktion mit dem Titel **DER ERSTE ABEND DER NEUEN MUSIK** [*Prvý Večer Novej hudby*] realisierte er 1969 zusammen mit Robert Cyprich und Jaroslav Vodák. Sie spielten auf Violoncellos von einer sogenannten „Dreidimensionalen Partitur (Nr. 3)“ [„Trojdimenzionálna partitúra (č. 3)“]. Diese Partitur war auf einer Walze befestigt, die während des Spielens gedreht wurde.

1969 gründeten Adamčiak, Cyprich und Jozef Revallo die Gruppe *Ensemble Comp.* Auf mehreren Konzerten und Seminaren, die sich thematisch mit der „neuen Musik“ beschäftigten, interpretierten sie Stücke von verschiedenen Komponisten, z. B. realisierte Adamčiak 1969 zusammen mit Ladislav Kupkovič das *Symphonische Gedicht* von György Ligeti für 6 Spieler und 100 Metronome.

Die interessanteste Aktion des *Ensemble Comp.*, die an absurde dadaistische Auftritte erinnert, war die am 14. März 1970 im Hallenbad eines

¹⁴⁰ Adamčiak, Milan, in: Mladá tvorba [Junges Schaffen], Nr. 10, Jg. 14, Bratislava 1969, S. 27.

¹⁴¹ Siehe seine Behandlung über experimentelle Poesie in: Adamčiak, Milan: Ensemble-comp, in: Profil, Nr. 8, Jg. 1, Bratislava 1991, S. 5-6.

¹⁴² Siehe Rusinová: Umenie akcie, S. 91.

¹⁴³ Matuščík: ...predtým, S. 117.

Studentenwohnheims in Bratislava realisierte **WASSERMUSIK**¹⁴⁴ [*Vodná hudba*]. Dieses Happening wurde als eine Hommage an Georg Friedrich Händel gedacht, der 1749 eine gleichnamige Komposition schrieb. Drei Musiker mit Streichinstrumenten spielten zuerst in den Umkleideräumen, dann mit Tauchmasken und Druckluftflaschen ausgerüstet auch unter Wasser im Schwimmbecken. Mehrere Xylofone waren für die zahlreichen Zuschauer vorbereitet, einige auch am Boden des Schwimmbeckens.

3.6.3. Gaudium et pax

Zum Jahresende 1970 initiierte Adamčiak eine kollektive Aktion in der Natur, **GAUDIUM ET PAX**. Adamčiak und Alex Mlynárčik schmückten in einem schneebedeckten Wald in der Nähe von Ružomberok (wo Adamčiak damals wohnte) einen Tannenbaum, sangen Weihnachtslieder und Adamčiak spielte dazu Geige. Dann packten sie die Geige ein und ließen dieses „Weihnachtsgeschenk“ unter dem Baum für einen zufälligen Finder. Viliam Jakubík, Vladimír Kordoš und Marián Mudroch realisierten in den Wäldern in der Umgebung von Bratislava einen Umzug in Masken, sie färbten die Luft mit buntem Rauch ein und schmückten ebenfalls einen „gefundenen“ Weihnachtsbaum. Dezider Tóth beschriftete in weißer Farbe einen nackten Baum vollständig mit dem Wort „Schnee“ in mehreren Sprachen.

3.6.4. Robert Cyprich

Obwohl Cyprich zu Anfang an der musikalischen Improvisation im Rahmen des Fluxus interessiert war, entwickelten sich seine Arbeiten ab 1969 immer mehr in die Richtung des, oft mit der Natur verbundenen, Rituals. Er setzte sich ebenfalls für die Zusammenarbeit mehrerer Künstler ein. Seine Ideen, die er in mehreren Konzepten und Texten formulierte¹⁴⁵, gingen von dem konzeptuellen Denken aus. Er nahm an Werken und Aktionen von mehreren Künstlern der alternativen Szene teil, schrieb theoretische Texte und übersetzte Literatur über ausländische Kunst der

¹⁴⁴ Eine Reproduktion der Einladung samt Erklärungstext und Libretto der Aktion in: Jančár: Happening a performance, in: Rusinová: Šesťdesiate roky, Abb. 372, S. 237.

¹⁴⁵ Eine kurze Überblicksanalyse von Cyprichs wichtigsten Texten in: Matuščík: ...predtým, S. 95-96 und 173-174.

Gegenwart. Er wird als einer der „leidenschaftlichsten Propagatoren der alternativen Kunst in der Slowakei während der Totalität“ bezeichnet.¹⁴⁶

Seine bekannteste Arbeit aus seiner früheren Schaffensperiode, die sich zwischen Aktion und Konzept bewegt, ist **DIE ZEIT DER SONNE** [*Čas slnka*], die er 1969 zusammen mit Branko Jančia und Eugen Brikcius realisierte. Cyprich und Jančia versandten eine Bekanntmachung an ihre Freunde und Bekannte, in der stand, dass die Sonne am 19. Oktober 1969 um 6:15 Uhr aufging und um 16:56 Uhr unterging. Darauf folgte die Aktion, die simultan in der slowakischen Stadt Ružomberok von Cyprich und Jančia und in London von Brikcius mit weiteren Teilnehmern durchgeführt wurde. Der Verlauf hielt sich an ein genau ausgearbeitetes Szenario: Vor dem Sonnenaufgang traf sich jede Gruppe an einem beliebigen Ort in der Natur und steckte einen drei Meter hohen Stab in die Erde. Um diesen setzten sich alle in einen Kreis und zeichneten jede Stunde den von dem Stab geworfenen Schatten ab. Das Abzeichnen des Schattens wurde jede Stunde gefilmt. Am Ende des Tages entstand auf diese Weise eine Sonnenuhr. Dieses Ritual der Huldigung der Sonne, die mit ihrer Wärme das Leben schenkt, wurde auch als eine Verbindung zweier getrennter Welten verstanden. Eine Verbindung von Menschen, die über allen Grenzen und allen politischen, ideologischen oder religiösen Differenzen steht. Diese „Manifestation der physischen und psychischen Gewaltlosigkeit wurde dem hundertsten Geburtstag von Mahatma Gandhi gewidmet.“¹⁴⁷

Von den späteren Arbeiten von Cyprich sind noch zwei weitere zu erwähnen. Im September 1979 realisierte er eine minimalistische Aktion **TIME OF CAGE**, die als Hommage an John Cage und seine berühmte Komposition *4'33"* gedacht war. Er telefonierte in die Pariser Galerien Alexandra Iolas, Mathias Fels und Denis René und schwieg für 4 Minuten und 33 Sekunden. Er berechnete dann für diese Stille eine Gebühr von 300 tschechoslowakischen Kronen. Jozef Molitor schrieb, dass dies „eine Reaktion auf eine Auktion in Zürich von zwei Artefakten von Yves Klein war, auf welcher der Preis für einen Quadratcentimeter roter Fläche auf 12,14 schweizer Franken und einen Quadratcentimeter blauer Fläche auf 6,85 schweizer Franken festgelegt wurde.“¹⁴⁸

¹⁴⁶ Rusinová: *Umenie akcie*, S. 93.

¹⁴⁷ Adamčiak, in: *Mladá tvorba*, S. 22.

¹⁴⁸ Zitat stammt aus dem unveröffentlichten Manuskript *Robert Cyprich Time of Cage, september '79 Bratislava-Paris* von J. Molitor, das er unter dem Pseudonym J. Alter schrieb, zitiert in: Rusinová: *Umenie akcie*, S. 93.

Am Abend des 19. Aprils 1980 fanden mehrere Performances von slowakischen und tschechischen Künstlern in einem alternativen Theater *U Rolanda* [Zu Roland] in Bratislava statt. Cyprich realisierte eine Body Art Performance **EXTENSION** [*Ex-tenzia*] mit dem Untertitel „Soziophysische demonstrative Auktion“ [„*Sociofyzická demonštratívna aukcia*“]. Er stand nackt auf dem Podium hinter einem schwarzen Vorhang. Nacheinander wurden seine Körperpartien (Kopf, Hände, Rumpf, Füße) enthüllt und versteigert.¹⁴⁹ Dann wechselte er alle Münzen in Papiergeld um und aß es vor den Augen der Zuschauer, damit er seinen Worten nach „seinen eigenen Wert als Künstler sowie als Kunstobjekt besiegelte.“¹⁵⁰

3.7. DEZIDER TÓTH

Dezider Tóth stieg zur Wende der 70er Jahre in die slowakische Kunstszene ein. Seine Aktionen hingen mit anderen Aktivitäten seines künstlerischen Oeuvres, das sich zwischen Malerei, Konzeptkunst, Objekten, Installationen und visueller Poesie bewegt, eng zusammen. Er arbeitete mit Elementen der Aktionsmalerei, veranstaltete einige kollektive Happenings und engagierte sich in den 70er Jahren in dem alternativen Theaterensemble *Pomimo*. Für uns sind jedoch im Kontext dieser Arbeit nur die Performances von Bedeutung, die er in der Natur durchführte und die seine „Kommunikation mit der Natur“¹⁵¹ zum Ausdruck brachten.

Die Aktionen von Tóth hatten keine eindeutige Form.¹⁵² Charakteristisch für sie war eine einfache, manchmal leicht witzige individuelle Geste, die innerhalb einer rituellen und mystischen Handlung auftrat. Die elementaren, oft poetisch klingenden Rituale in der Natur konzentrierten sich auf eine Berührung und Vereinigung des Menschen mit dieser. Es treten dabei die Ideen der Ökologie und des Naturschutzes deutlich in den Vordergrund. Bei der Dokumentation dieser Performances spielte die fotografische Aufnahme die wichtigste Rolle; viele von ihnen waren als Fotoaktionen konzipiert.

¹⁴⁹ Den Dokumenten aus der Auktion nach wurden Cyprichs Körperteile von dem Künstler Rudolf Sikora „gekauft“: Kopf für 50,- Kčs (tschechoslowakische Kronen), Hände für 40,- Kčs, Rumpf für 130,- Kčs und Füße für 180,- Kčs, in: Rusinová: *Akčné umenie*, in: Hrabušický: *Slovenské vizuálne umenie 1970-1985*, Fußnote 15, S. 197.

¹⁵⁰ Cyprich, Robert: *Ex alio loco*, in: Matuščík, Radislav: *Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987* [Terrain. Alternative Aktionskunstgruppe 1982-1987], Bratislava 2000, S. 139.

¹⁵¹ Matuščík: *Terén*, S. 181.

¹⁵² Vgl. Rusinová: *Akčné umenie*, in: Hrabušický: *Slovenské vizuálne umenie 1970-1985*, S. 198.

Das Hinterlassen einer Spur in der Natur wurde in der Aktion **SPUR** [Stopa] (1979) thematisiert. Mit speziell modifizierten Schuhen spazierte Tóth durch die Natur, in der er Fußstapfen hinterließ. Innerhalb des Abdrucks der Schuhsohle befand sich ein Abdruck einer Vogelfährte. Als ob die menschliche Spur symbolisch die Spur des Vogels schützen würde.¹⁵³

Das Thema der Berührung, des Kontaktes des Menschen mit der Natur wurde in der Fotoaktion **TRANSFER** (1980) ausgearbeitet. Es handelt sich um eine Sequenz von drei Aufnahmen. Auf der ersten sehen wir die Hand des Autors, die mit der feuchten Handfläche einen Haufen von Grassamen berührt. Auf der zweiten Aufnahme berührt die Handfläche mit anhaftenden Samen Erde. Auf dem letzten Foto ist ein Handabdruck aus Grassamen sichtbar, der später in der Form einer Hand ausgewachsen ist.

An diese symbolische „Befruchtung“ der Natur knüpfte Tóth mit einer ähnlichen Arbeit an. 1984 realisierte er im Rahmen des *TERÉN IV*¹⁵⁴ in der Natur um Bratislava die rituelle Aktion **PILGERUNG ZU DEN BARMHERZIGEN FESSELN** [Pút k milosrdným putám]. Er schmierte seine Füße mit Honig ein und bedeckte sie mit Pflanzensamen. So wanderte er durch die Natur, die er auf diese Art symbolisch befruchtete. Radislav Matuščík bemerkt jedoch, dass Tóth hiermit auch seine Ergebenheit, Demut gegenüber der Natur zeigte, weil er barfuß auch über Steine und Felsen wanderte.¹⁵⁵

Am 3. Juni 1984 realisierte Tóth wieder in der Natur um Bratislava die Performance **DAFLORATION**¹⁵⁶ [Daflorácia]. Er steckte Blätter auf einen aus Holz geschnitzten „Phallus“, den er um seine Hüften befestigte. Mit dieser spielerischen Allegorie mit sanften erotischen Konnotationen „entjungferte“ er die Natur mittels eines symbolischen Rituals. In diesem Kontext schreibt Radislav Matuščík, dass „Tóth die Natur ähnlich wie ein Mann eine Frau kennenlernt.“¹⁵⁷

In unserem Kontext ist noch interessant zu erwähnen, dass Dezider Tóth der Organisator der sogenannten „*Meisterschaften von Bratislava in der Verschiebung eines Artefaktes*“ [„*Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu*“] war, die ab 1979 bis 1986 stattfanden. Jedes Jahr wurde ein anderes Thema gewählt (z. B. Sinnlichkeit,

¹⁵³ Vgl. Čarná: Z mesta von, S. 39.

¹⁵⁴ Siehe Kapitel 3.12.2., S. 70f.

¹⁵⁵ Siehe Matuščík: Terén, S. 181.

¹⁵⁶ Der Titel ist ein Wortspiel, der sich auf die Legende von Apollon und Daphne bezieht (siehe Rusinová: Umenie akcie, S. 104).

¹⁵⁷ Matuščík: Terén, S. 181.

1979; Verbindung, 1983; Veränderung, 1986), das die teilnehmenden Künstler (z. B. Vladimír Kordoš, Matej Krén, Peter Meluzin, Otis Laubert, Rudolf Fila, Daniel Fischer, Ladislav Čarný, Ľuba Lauffová und viele andere) dann mittels Interpretation eines Werkes aus der Kunstgeschichte ausarbeiten sollten.

3.8. VLADIMÍR KORDOŠ

Vladimír Kordoš gehört zur Generation der Künstler, die sich Anfang der 70er Jahre zu den neuen Tendenzen in der slowakischen Kunst positionierten und mit dem *1. offenen Atelier* zum ersten Mal in der Szene auftraten. Kordoš wurde zu einem der bekanntesten Vertreter der künstlerischen Interpretationen und Hommagen, die von den Grundlagen der Aktionskunst ausgingen. Seine Aktionen können in drei thematische Hauptgruppen unterteilt werden: Interpretationen von wichtigen Werken der Kunstgeschichte; Aktionen in der Natur oder im Interieur, was die alltägliche Realität reflektierte; Arbeiten mit konzeptuellen Ausgangspunkten.

3.8.1. Interpretation durch Fotografie

Die künstlerischen Interpretationen von Kordoš, die Zora Rusinová als „spielerische Travestien“¹⁵⁸ bezeichnet, haben einen spezifischen Platz in der slowakischen Kunst unter den beliebten und oft ausgeführten Interpretationen. Sie bewegen sich zwischen Aktion und inszenierter Fotografie. Ihre fotografische und später filmische Aufnahme spielte eine Schlüsselrolle bei der Dokumentation.

Der Körper, seine Bewegungen und Mimik wurden hier zu wichtigen Ausdrucksmitteln des Künstlers. In diesem Zusammenhang interessierte sich Kordoš für die Untersuchungen von formalen Eigenschaften des Körpers in Raum und Zeit, für die Möglichkeiten einer oft spielerischen Bewegung des statischen Körpers, für die Veränderung der eigenen Identität und die Aufnahme von anderen Identitäten.

Das Schema des interpretierten Werkes wurde bei Kordoš durch Gesten und Posen nachgemacht, die Komposition der Bilder jedoch leicht verändert, durch Elemente von Zeit und Bewegung erweitert. Deshalb waren seine Interpretationen

¹⁵⁸ Rusinová: Umenie akcie, S. 112.

nicht nur bloße mechanische Nachahmungen der Vorlagen, sondern wurden zu „lebenden Bildern“.

Vladimír Kordoš interpretierte bekannte Bilder alter Meister, die hauptsächlich mythologische oder biblische Figuren darstellten. Bekannt sind seine durch fotografische Aufnahmen festgehaltenen Interpretationen der Bilder von Caravaggio (*Kranker Bacchus*, *Knabe mit Fruchtkorb*, 1980; *Narziss*, 1981) oder Velázquez (*Mittagessen*, 1980). Interessant ist die Interpretation des Bildes **RÜCKKEHR DES VERLORENEN SOHNES** [*Návrat strateného syna*] von Rembrandt aus dem Jahr 1980, die in vier Fotosequenzen aufgenommen wurde. Die erste Aufnahme übernimmt Rembrandts Komposition und die abgebildeten Personen, die von Kordoš und seinen Künstlerfreunden in Kostümen dargestellt wurden. Auf den weiteren Aufnahmen ist eine spontane Aktion der Darsteller zu sehen, die die Handlung des Bildes fortzusetzen versucht.

Für Kordoš ist der Dialog mit der Kunstgeschichte von großer Bedeutung. Mit der Interpretation alter Meister der Renaissance und des Barocks versuchte er, einen Gegenpol zur schematisierten Kunst des „sozialistischen Realismus“ herzustellen. In der Zeit, wo die offizielle Kunst voll von banalen Inhalten und leerem Formalismus war, versuchte er mit dem Anknüpfen an das Erbe der künstlerischen Vergangenheit die verlorene kulturelle Bedeutung, emotionale Ladung und Ausdruckskraft der Kunst wiederzufinden.

3.8.2. Interpretation durch Aktion

Vladimír Kordoš ist einer der ersten slowakischen Künstler, der gezielt Tanz und tänzerische Bewegung in die Aktionskunst einkomponierte. Damit erzeugte er einen Kontrast zum statischen Charakter des traditionellen Kunstartefakts. Als eine Anspielung an das Bild von Franz von Stuck (*Salome*, 1906) realisierte er 1983 seine Aktion **SALOME**, in der er den biblischen Mythos¹⁵⁹ belebte. Er engagierte eine Balletttänzerin, die zur Musik aus der gleichnamigen Oper von Richard Strauss aus dem Jahre 1905 tanzte. Am Ende des Tanzes brachte Kordoš auf einer Schüssel „das Haupt des Johannes“ in der Form eines Abgusses seines eigenen Gesichts aus

¹⁵⁹ Der Legende nach führte Salome, die Tochter von Herodias und Herodes Philippos, vor Herodes Antipas auf seiner Geburtstagsfeier einen Tanz auf, mit dem sie ihn derart in Verzücken versetzte, dass er ihr die Erfüllung aller Wünsche schwor. Nach der Beratung mit ihrer Mutter Herodias, die den Tod Johannes des Täufers begehrte, verlangte sie seinen Kopf. Herodes erfüllte diesen Wunsch und das Haupt des Johannes wurde ihr auf einer Schüssel gebracht. (Mk 6, 21-28)

Aspik. Dazu gab es noch weitere Abgüsse seines Gesichts aus Aspik und Pudding, welche die Zuschauer aufessen konnten.

Kordoš war nicht immer der einzige Darsteller in seinen Interpretationen. 1981 interpretierte er das berühmte Fresko **DIE SCHULE VON ATHEN** [*Aténska škola*] von Raffael. Diese kollektive Aktion wurde auf Film aufgenommen.¹⁶⁰ Als Schauplatz wurde das Foyer der Kunsthandwerkerschule in Bratislava gewählt, wo Kordoš als Pädagoge tätig war. Die Gestalten der verschiedenen Philosophen wurden von seinen Kollegen und Schülern dargestellt. Diese Aktion kann als eine Huldigung der klassischen Institution verstanden werden, die die Gelehrtheit und die hohe kulturelle Entwicklung der antiken Welt symbolisierte. Kordoš hat in diesem Sinne ihre Bedeutung für die Gegenwart aktualisiert und seine eigene „Alma Mater“, die bedeutend für die Erziehung von progressiven Künstlern war, in eine ähnliche Position gesetzt.

Im Rahmen des *Festivals der alternativen Kunst* in Nové Zámky realisierte er 1989 seine Solo-Performance **HOMMAGE AN MESSERSCHMIDT** [*Pocta Messerschmidtovi*], die wieder auf Video aufgenommen wurde. Nachdem er einen Text über den barocken Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt (der eine Zeit lang in Bratislava lebte) vorlas und dem Publikum Bilder von seinen berühmten *Charakterköpfen* zeigte, ließ er sich kahl scheren. Nach dem Einatmen von Ammoniak (damit die Grimassen überzeugender wirkten) imitierte er drei von den *Charakterköpfen*. Auf diese Weise hat er die Identität der Kunstwerke „eingenommen“ und wurde selbst zum „Kunstwerk“.

3.8.3. Aktionen aus dem Alltag

Vladimír Kordoš realisierte auch einige Aktionen und Events, die sich auf Situationen und Aktivitäten aus dem alltäglichen Leben bezogen. Im Rahmen des *TERÉN II*¹⁶¹ veranstaltete er zusammen mit Matej Krén am 5. März 1983 das kollektive Happening **DER MENSCH IST DOCH KEIN NARR, DAMIT ER VOM REGEN NASS WIRD...** [*Ved' človek nie je blázon, aby zmokol...*], das sich durch absurde, humorvolle Ironie auszeichnete. Es handelte sich dabei um eine

¹⁶⁰ Der Film ist auf dieser Webpage zu sehen: <http://inyfilm.itconsulting.sk/playmovie.php?il=4&id=4>.

¹⁶¹ Kapitel 3.12.2., S. 70f.

„Mystifikation einer Aktivität, die in der Sommerzeit ausgeführt wird“.¹⁶² In einer Schule in Bratislava sammelten sich in einer leeren Klasse ungefähr 30 Teilnehmer. Die Veranstalter bildeten eine „einwandfreie“ Atmosphäre eines Freibads nach: Zwei Infrarotlampen sorgten für die „sonnige“ Wärme, aus dem Schulrundfunk erklang angenehmer Vogelgesang und Plätschern des Wassers und mittels Duftsprays wurde „die frische Luft eines Nadelbaumwaldes“¹⁶³ nachgeahmt. Die Teilnehmer und Teilnehmerinnen zogen sich bis auf ihre Badehosen und Badeanzügen aus, legten sich auf ihre Decken und Badetücher und „begannen die angenehmen Augenblicke der Erholung am Wasser zu genießen.“¹⁶⁴ In einem anderen Raum wurde sogar ein „Buffet“ eröffnet, in dem aber nach einer kurzen Zeit – wie es damals üblich war – die Vorräte an Bier, Limos und Würstchen ausgingen. Das allgemeine Wohlbefinden wurde plötzlich vom Donnern eines Sturmes aus dem Rundfunk gestört, die Teilnehmer packten ihre Sachen und eilten nach Hause.

3.8.4. Aktionen mit konzeptuellen Ausgangspunkten

In der Mitte der 80er Jahre führte Kordoš eine Reihe von Performances durch, die zwar mit dem Körper und seiner Bewegung arbeiteten, aber eher von konzeptuellen Gedanken ausgingen und in denen das Materielle weniger im Vordergrund stand. Geste, Licht, Schatten und Bewegung waren Elemente dieser Aktionen, die sich jedoch erst nach ihrer fotografischen Aufnahme völlig entfalteten. So zeichnete er zum Beispiel in der Aktion *Hommage an Dalibor Chatrný [Pocta Daliborovi Chatrnému]* (1985) mit einer Taschenlampe das Wort „Dunkelheit“ [„tma“] und mit Feuer das Wort „Wasser“ [„voda“], die aber erst auf den Aufnahmen (mit langen Belichtungszeiten) in ihrer Ganzheit sichtbar wurden.

DAS VERBRENNEN DES EIGENEN SCHATTENS [*Pálenie vlastného tieňa*] (1986) war mehr auf eine rituelle Vereinigung des Körpers mit dem Licht gerichtet. Die Kunsttheoretikerin Jana Geržová weist darauf hin, dass wir hier auch „eine Ebene des Magischen, sogar des Schamanischen (Schatten als Symbol des Alter Egos, sein Verbrennen im Sinne seines Abtötens)“¹⁶⁵ entdecken können. Solche Aktionen bilden aber im Oeuvre von Kordoš eher eine Ausnahme.

¹⁶² Zitat aus der von den Autoren erfassten Aktionsbeschreibung, in: Matuščík: Terén, S. 49.

¹⁶³ Ebenda.

¹⁶⁴ Ebenda.

¹⁶⁵ Geržová, Jana, in: Vladimír Kordoš, (Ausstellungskatalog), Bratislava 1999, S. 56.

Hauptelemente der Werke von Kordoš wie Hommage, Interpretation oder die Körperbezogenheit des künstlerischen Ausdrucks sind ebenfalls in seinen späteren Fotoaktionen und Videoarbeiten, die er nach 1989 realisierte, zu finden.

3.9. JURAJ BARTUSZ

Das künstlerische Schaffen von Juraj Bartusz entwickelte sich abseits des kulturellen Zentrums von Bratislava in Košice, der zweitgrößten Stadt der Slowakei und Metropole des Ostens. Obwohl er sich hauptsächlich der Bildhauerei widmete, finden wir in seinem Oeuvre auch Werke, die sich auf der Grenze zwischen Aktion und Konzept bewegen. In diesem Zusammenhang ist interessant zu beobachten, dass während die anderen Aktionskünstler vor allem aus der Malerei hervorgingen, für Bartusz die Bildhauerei der wichtigste Ausgangspunkt war. In der Aktionskunst interessierte er sich für zeitliche, räumliche und prozessuale Aspekte des Schaffens, gleichzeitig untersuchte er verschiedene soziale Phänomene der Gesellschaft.

3.9.1. Zeit, Prozess und Geste

Bartusz realisierte mehrere Arbeiten, bei denen der Prozess der Entstehung die Hauptrolle spielte. Sie gingen von einer augenblicklichen Geste aus, bei der eine stark konzentrierte physische und psychische Energie ausgelassen wurde.

In der Arbeit **DAS BRECHEN ÜBER EINEN STEIN** [*Lámanie cez kameň*] (1976) schlug er mit einem starken Schwung eine Holzlatte gegen einen großen Stein. Das Festhalten des Augenblicks einer raschen Bewegung und ihrer künstlerischen Spur wurde in dem Werk **IN ERSTARRENDEN GIPS GEWORFENE ZIEGEL** [*Tehly hodené do tuhnúcej sadry*] (1986) thematisiert. Beide Werke können mit den Arbeiten der japanischen Gruppe *Gutai* verglichen werden, die auch mit Elementen der Destruktion, mit prozessualen, zeitlimitierten Aktionen und Gesten arbeitete.¹⁶⁶ In diesem Kontext sind noch die **ZEITLICH LIMITIERTEN ZEICHNUNGEN** [*Časovo limitované kresby*] zu erwähnen, die Bartusz mehrmals bei verschiedenen Anlässen wiederholte. Während eines kurzen Zeitabschnitts (z. B.

¹⁶⁶ Siehe Noever, Peter (Hrsg.): *Out of Actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979*, (Ausstellungskatalog), Ostfildern 1998.

einer Minute) zeichnete er innerhalb weniger Sekunden auf Papieren, die auf dem Boden lagen, eine Serie von gestischen, kalligrafischen Zeichen. „Diese Werke bedeuten eine intensive Katharsis; eine Konzentration der Energie auf einen Eintritt, auf eine elementare Geste mit physischem und mentalem Einsatz.“¹⁶⁷

3.9.2. Soziale Aktionen

In diesen Aktionen wendete sich das Interesse von Juraj Bartusz der Analyse des Verhaltens des Einzelnen und der Gruppe innerhalb angewöhnter sozialer Modelle zu. Er erzeugte ironische Paraphrasen der Mechanismen des gesellschaftlichen und politischen Lebens in einer totalitären Gesellschaft. Die Reflexion der soziologischen Erscheinungen war nicht ohne einen gewissen Grad an Kritik, die aber eher humorvoll und absurd statt moralisierend und pathetisch war.

Zu seinen ersten Aktionen zählen **DIE KONDITIONSTAGE** [*Kondičné dni*], die er zusammen mit Vladimír Popovič und Jozef Kornucik 1971 auf einem staatlichen Bauernhof in Vlková (ein Dorf in der Ostslowakei) realisierte. Laut Jana Geržová bewegte sich dieses Werk „auf der Grenze zwischen Aktion und Konzept, zwischen spielerisch ironischem und existenziell ernstem.“¹⁶⁸ Innerhalb von zwei Tagen führten die Künstler die üblichen landwirtschaftlichen Arbeiten ohne Lohn zu verlangen durch. Das Motiv war jedoch nicht die reale Hilfe der sozialistischen Wirtschaft, sondern eine Reflexion der damaligen sozial-politischen Situation und der großen Arbeitermotivationskampagnen. Teil der Dokumentation, der die ganze Ironie noch unterstreicht, ist ein Dankschreiben, das der Leiter des Bauernhofes an die Künstler schickte.

Das Arbeiten mit amtlichen Dokumenten verwendete Bartusz auch in der Fotoaktion **AMTLICHE BESTÄTIGUNG** [*Úradné potvrdenie*]. Am 6. Februar 1971 hat er sich von Ivan Jiroušek den ganzen Tag lang bei banalen Aktivitäten (Schlafen, Aufstehen, Essen, Zähneputzen, Türabschließen, Zeitungskauf, Lesen, Einschlafen usw.) fotografieren lassen. Jedes Foto ließ er mit einem kurzen Kommentar und Unterschrift bei einem Notaramt ordnungsgemäß (Mit Stempel und Stempelmarke) bestätigen. In dieser Aktion, die Bartusz selbst als

¹⁶⁷ Beskid, Vladimír: Vorwort, in: Juraj Bartusz, (Ausstellungskatalog), Košice 1999.

¹⁶⁸ Geržová: Mýty a realita konceptu na Slovensku, S. 37.

„Behördenkunst“¹⁶⁹ [„Umenie úradu“] bezeichnete, lässt sich eine deutliche Ironisierung der Bürokratie spüren, die damals alle Bereiche des Lebens bestimmte. Zora Rusinová bemerkt, dass es sich dabei auch um eine „Ritualisierung der Alltäglichkeit“¹⁷⁰ handelt. Wir sind jedoch der Meinung, dass die Auseinandersetzung mit dem staatlichen Apparat und seinen Machtmitteln eine größere Rolle spielte. „Dieses Projekt ruft die Atmosphäre einer Orwellschen, kontrollierten Gesellschaft hervor, in die sich die Tschechoslowakei mit Anbruch der Normalisierung tatsächlich verwandelte. Gleichzeitig wird es mit der Strategie der passiven Resistenz verbunden, wo die Ironie zum Mittel der Bewahrung der geistigen Gesundheit wurde.“¹⁷¹

PRIVATE ZIVILSCHUTZÜBUNG [Súkromné CO cvičenie] (März 1982) entstand in der beklemmenden Atmosphäre des Kalten Krieges, wo die Bevölkerung des Ostblocks regelmäßig für einen möglichen Atomangriff des „Westens“ bereit gemacht wurde. Vier Mitglieder der Familie Bartusz hüllten sich samt Hund in Folien ein, umbanden sich mit Schnur und übten im Garten des Familienhauses verschiedene „Schutzpositionen“. Die Aktion wurde fotografiert und auf Film aufgenommen. Sie „ironisierte und verspottete die meist schon auf den ersten Blick nutzlosen und vergeblichen Taten, die von Instruktoren im Falle einer Bedrohung empfohlen wurden, wie z. B.: ‚Wenn Sie den ersten Lichtblitz sehen, legen sie sich immer mit den Beinen in Richtung der Explosion auf den Boden.‘“¹⁷²

3.10. ĽUBOMÍR ĎURČEK

Die Performances und Events von Ľubomír Ďurček können wir in die Kategorie der „expanded performance“¹⁷³ und Body Art einordnen. Im Kontext der slowakischen Kunst werden bei seinen Aktionen der Ausdruck und die Expression am deutlichsten reduziert. Er benützt meistens nur eine einfache, elementare Geste oder Bewegung um den Inhalt einer alltäglichen Situation oder konventionelle Verhaltensmuster leicht zu ändern.

¹⁶⁹ Siehe Matuščík: ...predtým, S. 150.

¹⁷⁰ Rusinová: Umenie akcie, S. 132.

¹⁷¹ Geržová: Mýty a realita konceptu na Slovensku, S. 39

¹⁷² Rusinová: Umenie akcie, S. 132.

¹⁷³ Siehe Jappe, Elisabeth: Performance - Ritual - Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa, München 1993, S. 25 und 40-41.

Das Oeuvre von Ďurček weist einige Parallelen zu Július Koller auf, vor allem wegen des Bezugs auf die eigene Person, die Selbstreflexion und seiner Arbeit mit konzeptuellem Denken. Bei Koller wurde alles Normale zu einer „Science Fiction UFO-Situation“, und umgekehrt alles Absurde zur Norm. Ďurček versuchte ebenfalls, aus der Realität zu fliehen, jedoch seinen Worten nach „nicht in die Natur“, sondern er bewegte sich „auf der Peripherie, an der Grenze zwischen Stadt und Land, im Niemandsland.“¹⁷⁴ Im Vergleich zu Koller können die Aktionen von Ďurček als viel existenzieller und schicksalhafter bezeichnet werden.¹⁷⁵

Ďurček verwendet seinen eigenen Körper entweder im Sinne der „living sculpture“¹⁷⁶ („lebendige Skulptur“), die er in ein städtisches Milieu einsetzt, oder er benutzt eine Bewegung seines Körpers zum Ausdrücken eines inneren Zustandes, einer Stellungnahme zur Außenwelt.

Eine wichtige Rolle bei seinen Arbeiten spielt die Fotografie. Sie dient nicht nur dem schlichten Dokumentieren, sondern ist ein wesentlicher Teil des ganzen Konzeptes.

3.10.1. Straßenaktionen

Die Straßenaktionen von Ľubomír Ďurček entwickelten sich aus den Prinzipien der sozialen Kommunikation. Er arbeitete auch mit der *DSIP* zusammen, da er an ähnlichen psychosozialen Fragestellungen wie Ján Budaj interessiert war.¹⁷⁷ Ďurček entwickelte mehrere Szenarien von Straßenaktionen für die *DSIP*. Es handelte sich um genaue konzeptuelle Schemen der Bewegung einer Gruppe von Mitgliedern, die verschiedene geometrische Formen in Bezug auf die Interaktion mit den Passanten einnahm. Wichtig war die Beobachtung der Reaktionen der Passanten, die aber zum Schluss jeder „Intervention“ darüber informiert wurden, dass es sich nur um eine künstlerische Aktion handelte. Diese Szenarien hatten jedoch auch eine künstlerische Qualität. Wie Tomáš Štraus schreibt, waren sie „eine eigenartige visualisierte Handlung [...] eine dramatische und belebte, temporär ausskizzierte Zeichnung, Gemälde oder Statue.“¹⁷⁸

¹⁷⁴ Ďurček, Ľubomír: Notizen zu den Projekten, Archiv des Autors, in: Rusinová: Umenie akcie, S. 140.

¹⁷⁵ Vgl. Rusinová: Umenie akcie, S. 141.

¹⁷⁶ Siehe Jappe: Performance - Ritual - Prozess, S. 25.

¹⁷⁷ Siehe Kapitel 3.11., S. 64-68.

¹⁷⁸ Štraus: Slovenský variant moderny, S. 128.

Ďurček realisierte vor allem Solo-Straßenperformances. Er stellte sich z. B. unerwartet in das Aufnahmefeld der Kamera eines zufälligen Touristen und verdeckte sein Gesicht im Moment des Drückens des Auslösers mit der Hand (sogenannte *Simultane Events* [*Simultánne eventy*]).

Eine der interessantesten Straßenperformances war **DIE HORIZONTALE UND VERTIKALE BEWEGUNG – TRANSFIGURATION** [*Horizontálny a vertikálny pohyb – Transfigurácia*], die er 1979 auf einer sehr frequentierten Straße im Zentrum von Bratislava realisierte. Auf dem Gehsteig stehend steckte er seine Hände unter seine Füße und versuchte, sich immer wieder von dieser gebückter Haltung zu erheben. Die Unmöglichkeit des geraden Aufstehens war eine symbolische Demonstration einer freiwilligen Annahme der Machtlosigkeit von einem Individuum in der damaligen Gesellschaft.

3.10.2. Private Aktionen

Die nicht in der Öffentlichkeit realisierten Aktionen von Ľubomír Ďurček waren noch expliziter auf die Probleme der Manipulation von Seiten des totalitären Regimes gerichtet. Bei der Aktion **BESUCHER** [*Návštevník*] (1980) stopfte er seinen Mund mit der Zeitung *Pravda* [*Wahrheit*] voll, wobei ein Teil einer Schlagzeile mit dem Wort „Ústredný výbor“ [„Zentralkomitee“] deutlich zu sehen war. Er klingelte an der Tür bei mehreren seiner Freunde und als sie öffneten, stand er für eine kurze Zeit da und ging weg. Er konnte auf die erstaunten Fragen nicht antworten, denn er hatte seinen Mund voll von „Wahrheit“. Diese Aktion kann als eine Metapher für die Unmöglichkeit der Äußerung der eigenen Meinung interpretiert werden. In der Zeit der allgemeinen Furcht vor der geheimen Staatspolizei und ihren berüchtigten Verhören, war eine solche Situation höchst beunruhigend.

Eine ähnlich konzipierte Fotoaktion aus demselben Jahr hieß **EMPFANG/KOMMUNION**¹⁷⁹ **I-III (IDENTIFIKATION)** [*Prijímanie I – III (Stotožnenie)*]. Sie besteht aus drei Aufnahmen. Auf der ersten sehen wir eine Hand, die Ďurček eine Hostie reicht. Beim zweiten Foto merken wir, dass es keine Hostie ist, sondern ein Papieroval, das jetzt seinen Mund vollstopft und auf dem geschlossene Lippen gezeichnet sind. Auf dem dritten Foto sind auf dem Papieroval

¹⁷⁹ Im Slowakischen sind „Kommunion“ und „Empfang“ ein und das selbe Wort: „*prijímanie*“.

Zähne zu sehen, die es aussehen lassen, als ob Ďurček auf eine unnatürliche Weise lachen würde.

Diese beiden Aktionen wurden von Zora Rusinová im Kontext der slowakischen Kunst als „höchst authentisch“ hervorgehoben, weil „sie mit der Situation [...] während der Normalisierung zusammenhingen, wo die Polizei in jeder ähnlichen [...] Aktivität eine Provokation gegen das sozialistische Regime suchte.“¹⁸⁰

Spätere Aktionen von Ďurček arbeiten hauptsächlich mit der Berührung, entweder von Händen verschiedener Menschen oder des Körpers mit der Natur. Neben Fotografie hat er immer öfter auch 16mm Film zum Dokumentieren seiner Aktionen verwendet. Sein Schaffen bewegte sich in die Richtung des experimentellen Films und kleiner Performances, wo er den Moment einer totalen Konzentration und einer minimalen Geste ausnützte.

3.11. JÁN BUDAJ

Der deutlichste Unterschied zwischen den Aktionen von Ján Budaj und anderen Vertretern der slowakischen Aktionskunst vor 1989 liegt in der Tatsache, dass sie sich nicht von Museen aus in die Straßen oder in die Natur entwickelten, sondern dass sie direkt auf der Straße entstanden. Budaj selbst kam nicht aus dem Milieu der bildenden Kunst. Er war als Umweltschützer tätig, der sich auch sehr stark für die Probleme der Gesellschaft interessierte. Ihm war bewusst, dass nicht nur die Umwelt, sondern auch die elementaren Menschenrechte von der totalitären Regierung gefährdet waren. Er war auch an den Beziehungen zwischen dem Individuum und der Gesellschaft interessiert, vor allem an dem psychologischen und soziologischen Hintergrund des Konformismus.

3.11.1. Jugend und ihr Platz in der Gesellschaft

Mitte der 70er Jahre war die Gesellschaft von den Auswirkungen der „Normalisierung“ paralysiert. Vor allem junge Menschen und Studenten waren von den unzähligen Verboten, Befehlen, Anordnungen und strengen kollektiven

¹⁸⁰ Rusinová: Umenie akcie, S. 141.

Planungen aller Aktivitäten stark betroffen. Die Gesellschaft, die Schulen oder die offizielle Kultur boten ihnen keine Antworten auf die brennenden Fragen des Lebens. Tomáš Štraus schrieb damals: „Heutige Jugendlichen [...] fühlen sich in dieser Welt als Fremde. [...] Dort, wo Gewinnsucht, Materialismus, Unrecht, Schleicherei, Zynismus, Kälte und Langeweile herrscht.“¹⁸¹

Die junge Generation suchte also verständlicherweise in der inoffiziellen, alternativen Kunst eine Möglichkeit der Flucht in eine freiere Welt. Viele der jungen Leute, die keine professionellen Künstler waren, engagierten sich in verschiedenen Amateurtheatertruppen, literarischen Gruppen und veranstalteten kleine Ausstellungen von eigenen Gemälden und Fotografien. Die wichtigste und bekannteste Gruppe solcher Amateurlünstler war die *Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania* [Vorübergehende Gesellschaft des intensiven Erlebens] oder kurz *DSIP*¹⁸², die Budaj 1974 gründete.

3.11.2. DSIP

Der Schauplatz für die Aktivitäten der *DSIP* war die Straße. Mehrere Leute um Ján Budaj kamen aus dem Milieu des Amateurtheaters, Budaj selbst arbeitete mit dem experimentellen Theater *Labyrint* in Bratislava zusammen. Die Straßenaktionen der *DSIP* waren eine Art latenter Protest gegen die Konventionen der totalitären Gesellschaft. Aus heutiger Sicht können sie den Anschein erwecken, dass es sich nur um unschuldige Provokationen handelte. Die Maßnahmen der Staatsorgane mit der geheimen Staatspolizei an der Spitze waren aber damals sehr hart gegen alles, was die Grenzen des „Normalen“ überschritt. So konnte zum Beispiel ein Versperren der Straße von der *DSIP* fatalere Folgen haben als die destruktiven Studentenrebellionen der 60er Jahre in den Straßen der „westlichen“ Welt.

Wie schon der Name der *Vorübergehenden Gesellschaft des intensiven Erlebens* andeutet, lag das Wesen der Aktionen in einem intensiven Erleben bestimmter Situationen auf Seiten aller Beteiligten, Darsteller sowie Passanten. Ján Budaj glaubte nicht mehr an das Ideal der Künstler der Moderne, dass man mit der Kunst die Gesellschaft verändern kann. Er glaubte viel mehr an die Veränderung des Individuums, die innerhalb einer Gruppe stattfinden sollte. Wichtig für ihn war in

¹⁸¹ Štraus: Slovenský variant moderny, S. 121.

¹⁸² Da in der Literatur die Abkürzung *DSIP* statt dem vollen Namen der Gruppe verwendet wird, benutzen wir folgend auch nur diese Abkürzung.

diesem Kontext die psychologische und soziologische Erforschung der Auswirkungen der Straßenaktionen. „Das Ziel war es, Erlebnisse zu sammeln, die das Bewusstsein der Akteure veränderten; mehr über sich selbst in der eigenen Umgebung zu erfahren; mehr über das Bewusstsein anderen Menschen zu wissen.“¹⁸³

Die Darsteller der Straßenaktionen der *DSIP* erprobten die Grenzen des eigenen Körpers und untersuchten in der selben Zeit analytisch die Beziehungen eines Individuums zu einer Gesellschaft, sein Verhalten und seine Reaktionen gegenüber der Masse. Es herrschte zwischen ihnen eine unklare Rollenverteilung: Wer war eigentlich der Darsteller und wer der Zuschauer? Durch verschiedene individuelle und kollektive Interventionen in alltägliche Situationen wollte die *DSIP* eine Abweichung von der „Norm“ erzielen und neue Situationen entstehen lassen. Sie wollten eine Art Katharsis bei den Passanten auslösen, nachdem sie erfahren haben, dass es sich nicht um eine reale Situation handelte, sondern dass sie ein Teil einer inszenierten Straßenaktion waren.

3.11.3. Die Woche des Straßentheaters

Im Juni 1978 veranstaltete die *DSIP* die sogenannte **WOCHE DES STRASSENTHEATERS** [*Týždeň pouličného divadla*]. Es handelte sich um mehrere direkte oder latentere – oft nicht unprovokative – Interventionen in das alltägliche Leben in den Straßen von Bratislava, in denen die Toleranz des Publikums und der Gesellschaft einem Test unterzogen wurde. Es wurden folgende Aktionen realisiert:

In der Innenstadt wurde eine schmale, aber frequentierte, Gasse zwischen zwei Plätzen von den Mitgliedern der *DSIP* abgesperrt, indem sie sich auf den Boden legten. Die Passanten mussten sie entweder mühsam überschreiten oder einen anderen Weg finden. Die ganze Aktion wurde heimlich fotografiert und gefilmt. Die Menschen, die die Liegenden überschritten, bekamen eine Karte, auf der stand: „Sie haben an einer Aktion des Straßentheaters teilgenommen“. Die Reaktionen der Passanten, die unfreiwillig zu Teilnehmern an diesem „Happening“ geworden sind, waren verschieden. Zuerst waren sie empört und haben die Liegenden beschimpft, aber als sie erfuhren, dass sie an einer Aktion teilnahmen, wurden sie ruhiger.¹⁸⁴ Die totale Hingabe der Mitglieder der *DSIP* an die „Gnade“ der Passanten kann als

¹⁸³ Budaj, Ján: 3SD, Samisdat, 1988, abgedruckt in: Rusinová: Umenie akcie, S. 269.

¹⁸⁴ Beschreibung der verschiedenen Reaktionen in: Štraus: Slovenský variant moderny, S. 122f.

Metapher für die Machtlosigkeit des Individuums gegenüber den vom politischen Apparat kontrollierten Massen verstanden werden.

Einige Meter weiter stand an einer Straßenecke ein junger Mann, der an einem Gitter festgebunden wurde. Diese Aktion blieb für die nichts ahnenden Passanten aber ohne jegliche Erklärung.

Auf einer der verkehrsreichsten Kreuzungen der Stadt in der Nähe des Zentralmarktes haben die Mitglieder der *DSIP* ein großes rotes Transparent mit der Aufschrift „Letecká doprava je najlacnejšia“ [„Luftverkehr ist am billigsten“] auf ein Straßengeländer gehängt. Diese Mystifikation erregte kein großes Aufsehen der Passanten oder der Behörden. Nach einer Woche haben die Mitglieder selbst das Transparent wieder abgenommen.

Ein interessanter Beitrag zur *Woche des Straßentheaters* war die Aktion *Mittagsessen [Obed]*, die an zwei Orten stattgefunden hat; in einem Park der Innenstadt und auf einem Parkplatz mitten in einer Wohnsiedlung. Die Teilnehmer setzten sich hinter einen gedeckten Tisch und aßen ein bescheidenes Mittagsessen. Mit dieser Übertragung einer alltäglichen Aktivität in einen öffentlichen Raum wurde eine solche Aktivität zu einer Abweichung aus dem „normalen“ und „erwünschten“ Geschehen in der Stadt, zu einer Art sozialen Deviation.

3.11.4. Die Woche der fiktiven Kultur

Das Untersuchen der Reaktionen des Publikums, das auf Situationen basierte, die von der Norm abwichen, entwickelte sich besonders zwischen dem 21. Januar und dem 3. Februar 1979 in der **WOCHE DER FIKTIVEN KULTUR** [*Týždeň fiktívnej kultúry*]. Die *DSIP* verbreitete an verschiedenen Orten der Stadt mehrere Plakate und Transparente, mit denen sie die Stadtbevölkerung zu mystifizieren versuchten. Es wurde zum Beispiel angekündigt, dass eine Ausstellung von Salvador Dalí in der Slowakischen Nationalgalerie stattfindet; dass ein Film von Ingmar Bergman in einem Kino vorgeführt wird; dass ein Spiel von Eugène Ionesco im Nationaltheater aufgeführt wird oder dass Bob Dylan und ABBA in Bratislava auftreten werden. Dabei handelte es sich um „westliche“ Künstler, die von dem damaligen Regime verboten oder unerwünscht waren. Diese bewusste Provokation ließ diesmal die Menschen und Autoritäten nicht kalt. Das Plakat mit dem ABBA-Konzert wurde nach 15 Stunden abgerissen; das Transparent, das die Dalí-Ausstellung ankündigte, blieb nur einen

Tag hängen. Andere Plakate überstanden länger. Diese einfache, aber sehr mutige Aktion zeigte eine ziemlich große Wirkung bei den Bewohnern, die damit auch etwas „intensiv erlebt“ hatten. Die Nachricht breitete sich rasch aus und einige Legenden und Vermutungen, wie zum Beispiel die Frage nach dem Grund für die Absage der Veranstaltungen, blieben noch lange Zeit im Umlauf.¹⁸⁵

3.11.5. Drei sonnige Tage

Die Straßentheateraktivitäten dienten Budaj als Ausgangspunkt für die Idee einer Veranstaltung mit dem Titel **DREI SONNIGE TAGE**¹⁸⁶ [*Tri slnečné dni*], die er im Mai 1980 in einem beliebten Park in Bratislava realisieren wollte. Im Laufe von drei Tagen sollten Aktionen, Konzerte, Aufführungen, Vorträge und Präsentationen von verschiedenen Künstlern, Schauspielern, Musikern und Ökologen stattfinden.¹⁸⁷ Die Veranstaltung wurde anfangs von den Behörden genehmigt und es wurden viele Programmbroschüren und Plakate gedruckt. Einige Tage vor dem Beginn wurden die *3SD* aus unbekanntem Gründen verboten. Dieses Verbot hatte weitgehende Folgen. Die gesamte Auflage der Werbematerialien wurde zerstört, das alternative Theater *Labyrinth* geschlossen, alle Aktivitäten des legendären *V-Klubs*¹⁸⁸ verboten und mehrere Künstler und Filmregisseure konnten nicht mehr öffentlich ausstellen oder Filme drehen.

Nicht zufällig sind dann später aus den Reihen dieser „Straßenakteure“ einige bedeutende Vertreter (mit Ján Budaj an der Spitze) des revolutionären politischen Umsturzes im Herbst 1989 hervorgegangen.

3.12. PETER MELUZIN

Peter Meluzin gehört zu den signifikantesten Vertretern der slowakischen Aktionskunst der 80er Jahre. Er ging von den Tendenzen der vergangenen Dekaden aus, entwickelte seine Aktionen jedoch mehr in die Richtung von komplexeren sozio-

¹⁸⁵ Siehe Brief von Ján Budaj von 27.2.1979 an T. Štraus, in: Štraus: Slovenský variant moderny, S.202.

¹⁸⁶ Folgend benutzen wir die Abkürzung *3SD*, die aus dem slowakischen Titel abgeleitet wurde und die in der Literatur üblicherweise verwendet wird.

¹⁸⁷ Genaueres Libretto der Veranstaltung in: Budaj: *3SD*, in: Rusinová: *Umenie akcie*, S. 267-270.

¹⁸⁸ *V Klub* war ein Klub in Bratislava, in dem Konzerte der alternativen Musikszene stattfanden und der unter Jugendlichen sehr populär war.

kulturellen und sozio-politischen Zusammenhängen weiter. Seine Werke beruhen auf skeptisch-ironisierenden Metaphern und Spielen, die die aktuelle gesellschaftliche Situation reflektierten. Am Anfang arbeitete er mit Elementen des Spiels und Sports, später realisierte er kollektive Happenings mit gemeinschaftlich erlebten Situationen, welche die physische und psychische Ausdauer der Teilnehmer auf die Probe stellten. Meluzin gab Acht auf eine genaue und systematische Dokumentation (mit Fotos, Dokumenten, Relikten usw.) aller seiner Aktionen.

3.12.1. Spiel und Sport

Zora Rusinová bemerkt, dass das Spiel (oder das Spielerische) in den Aktionen von Meluzin „seine unschuldige und utopische Dimension, die typisch für die 60er und Anfang der 70er war, verlor.“¹⁸⁹ Der Charakter seiner spielerischen und sportlichen Aktivitäten verwies eher auf das gesellschaftliche Phänomen der „kollektivistisch organisierten Aktivität“.¹⁹⁰

Eine seiner ersten kollektiven Aktionen, die mit Sport zusammenhingen, war die zu Ostern 1980 realisierte **R.MUTTATION** [*R.Muttácia*]. Bei einem Fußballturnier befreundeter Künstler teilte er Eier aus Naphthalin aus, die damals für die Desinfektion von Pissoirs benutzt wurden. Im Rahmen der Ostereiertradition sollte jeder ein Ei mit Aufklebern dekorieren, folglich in ein Pissoir legen und darauf urinieren. Die deutliche Anspielung auf das berühmteste Werk von Marcel Duchamp (*Die Fontäne*, 1917) verfolgte jedoch eine gegensätzliche Strategie. Duchamp erhob ein Pissoir zu einem Kunstwerk, wobei Meluzin ihm die Funktion eines alltäglichen Objektes wiedergab.

Wenn wir über Sport im Zusammenhang mit Aktionskunst schreiben, können wir den Vergleich mit Július Koller nicht auslassen. Bei Koller ging es grundsätzlich darum, eine Situation aus dem Alltag in die Sphäre der Kunst einzuführen, eine Selbstdarstellung (des Künstlers) eher als eine Darstellung des eigentlichen Spiels zu präsentieren. Bei Meluzin ist „das Spiel nur ein Spiel, das er selbst gestaltet, entwickelt und ihm – wenn er möchte – auch andere Bedeutungen gibt, als ihm die Regeln, ohne die eine Sportveranstaltung eigentlich nicht existieren würde, je geben könnten. [...] Es geht hier eher um eine Möglichkeit der Erforschung eines

¹⁸⁹ Rusinová: *Umenie akcie*, S. 167.

¹⁹⁰ Dieser Terminus aus dem Vokabular des damaligen Regimes wurde auf alle Sphären des Lebens ausgebreitet; von der systematischen Arbeit in den Fabriken bis in die Freizeitgestaltung.

Sportspiels und eines künstlerischen Spiels vom Gesichtspunkt soziologischer und kulturphilosophischer Spieltheorien.“¹⁹¹

Eine umfassende kollektive Aktion, die sich direkt auf Kollers Sportaktivitäten bezog, war der 1981 organisierte **UFotbal**¹⁹². Die Basis des Happenings bildete ein Freundschaftsspiel zwischen zwei Fußballmannschaften aus der „Elite“ der damaligen alternativen Kunstszene. Das Match selbst war nicht der wichtigste Teil des Happenings, es wurde von vielen unterschiedlichen und genau durchdachten Nebenaktivitäten begleitet. Jeder Spieler bekam ein spezielles Trikot und Fußballschuhe mit dem Logo des jeweiligen Klubs, er unterschrieb einen Vertrag mit dem Klub und wurde außerdem einer fiktiven Arztuntersuchung (samt einer Dopingkontrolle) unterzogen. Während des Spiels gab es mehrere Übertritte der Spieler begleitet von gegenseitigen „korrupten Geschäften“ der Klubs. Verschiedene Requisiten wie Transparente mit inhaltlich leeren Leitsprüchen, bunte Klubflaggen, humorvolle Preise für die Gewinner und ähnliches ergänzten die ganze Atmosphäre. Das Spiel wurde mit einer Schlussfeier mit Preisverteilung abgeschlossen. Diese reichlich und genau dokumentierte Aktion¹⁹³ verwies auf die damaligen bürokratischen Methoden, die jeden Bereich des Lebens durchdrangen. Es war eine Anspielung auf die vom kommunistischen Regime unnatürlich systematisierte und zu Propagandazwecken ausgenutzte schablonenartige Massenunterhaltung.

3.12.2. TERÉN

1981 gründete Peter Meluzin zusammen mit Július Koller und dem Kunsttheoretiker Radoslav Matuščík **TERÉN** [„Terrain“], eine kleine Gemeinschaft von alternativen Künstlern (Mitglieder waren noch Jana Želibská, die Gruppe *P.O.P.*, Alex Mlynárčík, Ľubomír Ďurček, Dezider Tóth, Robert Cyprich, Michal Kern, Vladimír Kordoš, Milan Krén). Von der Bezeichnung leiteten sich die Titel der Aktionsgruppen ab, welche während der vier Jahreszeiten zwischen 1982 und 1985 stattfanden: *TERÉN I* (Sommer 1982), *TERÉN II* (Winter 1982/83), *TERÉN III* (Herbst 1983),

¹⁹¹ Gazdík, Igor: Pokus o fiktívnu typológiu zápasu. Niekoľko poznámok na tému šport a výtvarné umenie [Ein Versuch einer fiktiven Typologie eines Spiels. Einige Bemerkungen zum Thema Sport und bildende Kunst], ein Schreibmaschinentext als Anhang zur Dokumentation zum *UFotbal* von P. Meluzin, Bratislava 1981, in: Rusinová: Umenie akcie, S. 281-283.

¹⁹² Man könnte diesen Titel als „UFO-Fußball“ übersetzen, wegen der Authentizität des Wortspieles verwenden wir aber die slowakische Version.

¹⁹³ Die ganze Dokumentation befindet sich in der sog. „UFO-Kronik“ [„UFO-kronika“], die sich in der Sammlung der Slowakischen Nationalgalerie befindet. Eine Augenzeugenbeschreibung liefert Ján Budaj in seinem Samisdat 3SD, abgedruckt in: Rusinová: Umenie akcie, S. 275-276.

TERÉN IV (Frühling 1984) und das letzte *TERÉN V (Pohreb [Die Bestattung])* (November 1985).¹⁹⁴ Die Aktivitäten waren auf verschiedene Kunstgebiete wie Land Art, Konzeptkunst oder Installation gerichtet, gingen aber von der Aktionskunst aus. Ein gemeinsames Merkmal war, dass sie alle im Exterieur stattfanden: In den Grenzbezirken der Stadt, in verlassenen Baustellen oder in der Natur, den Wäldern und Weinbergen bei Bratislava. Einen Grund, weswegen diese Aktivitäten in einer Exklusion, „am Rande“ der Gesellschaft und in einer gewissen Verborgenheit realisiert wurden, könnte die ständige Verfolgung der Künstler von der „Staatssicherheit“ darstellen.¹⁹⁵

TERÉN wurde zu einem kreativen Impuls für die Künstler, zu einer Plattform des gegenseitigen Ideenaustausches, Kooperation und Treffens im Freundeskreis. Viele von den in diesem Kontext entstandenen Arbeiten gehören zu den wichtigsten Werken der Aktionskunst der 80er Jahre.

Alle folgend behandelten Arbeiten von Meluzin wurden innerhalb des *TERÉN* realisiert.

3.12.3. Kunst und Arbeit

Peter Meluzin absolvierte einige Semester an der Elektrotechnischen Fakultät der Slowakischen Technischen Universität. Deshalb wurden mehrere seiner Aktionen durch wissenschaftliche Arbeitsmethoden, Messungen und Schemen beeinflusst. Sie blieben aber nicht ohne seine typische humorvolle Ironie. Sein Beitrag zum *TERÉN I* war die Aktion mit dem Titel **VERSUCH EINER ARBEITSANALYSE DES EIGENEN SCHATTENS** [*Pokus o pracovnú analýzu vlastného tieňa*]. Meluzin grub schrittweise, von der Bewegung der Sonne abhängig, den ganzen Tag lang Löcher in der Form seines Schattens. Er notierte exakt alle Arbeitsschritte und Veränderungen des Schattens und trug die Messungen in eine Tabelle mit genauen mathematischen Berechnungen ein.¹⁹⁶ Es handelte sich offensichtlich um eine absurde, pseudowissenschaftliche Aktivität, in der Meluzin ironisierend „über seinen eigenen Schatten zu springen“ versuchte. Die Kunsttheoretikerin Daniela Čarná bemerkt,

¹⁹⁴ Eine konsequente Materialsammlung von allen Aktionen des *TERÉN* mit Dokumentation, Fotos und Anhang mit theoretischen Texten befindet sich in der Publikation von Radislav Matuščík: *Terén. Alternativne akčné zoskupenie 1982-1987 [Terrain. Alternative Aktionskunstgruppe 1982-1987]*, Bratislava 2000. Für die Definition der Gruppe siehe Seite 9 der genannten Publikation.

¹⁹⁵ Vgl. Rusinová: *Umenie akcie*, S. 169.

¹⁹⁶ Das ursprüngliche Libretto der Aktion in: Matuščík: *Terén*, S. 22.

dass Meluzin hier den Schatten nicht als ein archetypisches Symbol versteht, sondern als einen „entpersonalisierten“ Gegenstand einer absurden Tätigkeit, die auf oft unsinnige und selbstzweckmäßige Tätigkeiten oder Ferienarbeit, die von dem Staatsapparat organisiert wurden, verweist.¹⁹⁷

3.12.4. Happenings

Mit seinen strukturierten sozialen Spielen bezog sich Meluzin auf Mlynárčik. Wegen der damaligen politischen Situation konnte jedoch Meluzin im Vergleich zu Mlynárčik seine Aktionen nicht für ein breites Publikum, sondern nur für eine kleine Gruppe vertrauenswürdiger Freunde gestalten. Die Gruppe der Künstler um *TERÉN* war dafür ideal. Im Gegensatz zu Mlynárčiks Festlichkeiten waren Meluzins Happenings viel existenzieller. Sie hatten Charakterzüge der Epoche, in der der Autor lebte: Entindividualisierung, Gefühle der Bedrängnis und Isolation, Verzweiflung. Meluzin suchte sich immer sehr sorgfältig die Schauplätze für seine Happenings aus. Ein Ort mit einem eigenartigen Genius loci war für ihn sehr wichtig. Meistens handelte es sich um industrielle Vororte, verlassene Baustellen oder riesige Betonrohre, welche die „dehumanisierte Variante der Natur“¹⁹⁸ darstellen sollten.

In diesem Zusammenhang vergleicht Zora Rusinová Peter Meluzin mit Wolf Vostell.¹⁹⁹ Die Aktionen von Meluzin haben eine ähnliche Gliederung wie die Happenings von Vostell, sie beziehen sich auch auf politische und existenzielle Merkmale der jeweiligen Epoche. Ähnlich wie Vostell hat auch Meluzin seine Teilnehmer mit genauen Instruktionen „manipuliert“ und auf diese Weise produzierte er verschiedene gesellschaftliche Situationen oft mit absurden Konnotationen. Für beide Künstler galt, dass der Schauplatz eine wichtige Rolle spielte, mit allen Charakteristiken und Bedingungen (wie z. B. das Wetter) des bestimmten Ortes. Auf diese Weise wurde das Konzept der Aktion mit der Realität verbunden und der Zufall griff häufig deutlich in den Verlauf der ganzen Aktion ein. Rusinová sieht die wesentlichste Differenz der beiden Künstler in der Tatsache, dass während Vostell auf die NS-Vergangenheit aufmerksam machte, Meluzin mit der Gegenwart arbeitete.²⁰⁰

¹⁹⁷ Čarná: Z mesta von, S. 97.

¹⁹⁸ Rusinová: Akčné umenie, in: Hrabušický: Slovenské vizuálne umenie 1970-1985, S. 205.

¹⁹⁹ Siehe Rusinová: Umenie akcie, S. 170f.

²⁰⁰ Ebenda.

LEBKUCHENHAUS [*Perníková chalúpka*] realisierte Meluzin 1983 im Rahmen des *TERÉN II*. Die Teilnehmer (insgesamt waren es 6 Leute) sollten in der Nacht vom 1. Januar in eine Bushaltestelle in der Nähe des Krematoriums am Rand von Bratislava kommen. Sie sollten den Instruktionen des Künstlers folgen und sich einer nach dem anderen in die stinkende Blechbude (die Bushaltestelle) setzen, einen „Lebkuchen“ (mit Marmelade beschmiertes Knäckebrot) essen und sich dazu Kopfhörer aufsetzen und die Neujahrsrede des Präsidenten mit voller Lautstärke anhören. Die Kälte, die Dunkelheit und die Einsamkeit jedes Teilnehmers trugen zu der Atmosphäre bei, die eine befremdende und unvergessliche Erfahrung bewirkte.

Am 15. Januar 1984 realisierte Meluzin die Aktion **SCHWARZES LOCH** im Areal einer zukünftigen Wasserreinigungsanlage.²⁰¹ Nach der Unterzeichnung eines Antrags auf die Teilnahme an der Aktion sollte jeder Beteiligte in eine 110 Meter lange Rohrleitung kriechen, die im rechten Winkel gebeugt war. Niemand konnte also sehen, dass sie in einem Betonbecken mündete, auf dessen Boden kaltes, schmutziges Wasser war. Die Teilnehmer im Becken wurden durch eine kleine Öffnung heimlich vom Autor und seinem Assistenten fotografiert, die den Ort danach verließen.²⁰² Es handelte sich hier um eine deutliche Metapher der Manipulation eines Menschen von Seiten der „höheren Macht“ (Staat).

Für das Aufnehmen seiner späteren Aktionen verwendete Meluzin häufig Film (Super 8mm), später Video. Für alle seiner Aktionen und Videoarbeiten ist seine charakteristische künstlerische Sprache typisch. Er arbeitet mit absurden Pointen, mehrschichtiger Handlung, zeitlich genauen Szenarien. Eine wichtige Rolle spielt der Ort, der Schauplatz. In Meluzins Oeuvre ist das Streben nach einer künstlerischen und bürgerlichen Freiheit zu spüren, obwohl es deutlich von seinem typischen Sarkasmus und Ironie geprägt ist.

²⁰¹ *Schwarzes Loch* gehört zu einer Reihe von vier Aktionen unter dem gemeinsamen Titel *Čierne diery* [*Schwarze Löcher*] (*Čierna diera* [*Schwarzes Loch*], *Black Hole*, *Schwarzes Loch* und *Sitting Bull*), die für die Zeit zwischen November 1983 und Februar 1984 geplant waren. Die einzelnen Aktionen hingen mit verschiedenen Etappen des Baus der Wasserreinigungsanlage, also mit Veränderungen des Schauplatzes, zusammen.

²⁰² Siehe die Beschreibung der Aktion in: Matuščík: *Terén*, S. 112 und 213.

3.13. ARTPROSPEKT P.O.P.

Die Künstler Ladislav Pagáč, Viktor Oravec und Milan Pagáč formten 1979 eine Gruppe, die später den Namen *Artprospekt P.O.P.* (oder kurz *P.O.P.*) bekam. Seit ihren Anfängen arbeiteten sie mit einer ritualistischen Body Art Performance, die in der slowakischen Kunst nicht so verbreitet war, in der „westlichen“ Kunst jedoch schon längere Zeit zu den markantesten Aktionskuntsttendenzen gehörte. Deshalb behauptet Zora Rusinová, dass diese Gruppe im Kontext der slowakischen Aktionskunst einen „speziellen, exklusiven Platz“ einnimmt.²⁰³

Ihre Aktionen fanden vor allem in der Natur statt. Sie basierten auf körperlich anstrengenden Situationen, wo durch das Erleben und Aushalten von Schmerz und anderen Belastungen physische und geistige Grenzen des Individuums erprobt werden sollten. Diese Naturverbundenheit und die mythisch-rituellen Körpererlebnisse können mit dem Versuch einer Flucht aus der damaligen schwierigen gesellschaftlichen Situation in Verbindung gebracht werden.

Obwohl *P.O.P.* mit mythischen und rituellen Elementen arbeitete, waren die Aktionen nach rationalen Gesichtspunkten vorbereitet. Sie wurden sorgfältig dokumentiert²⁰⁴ und verliefen nach geplanten Szenarien, die aber fast immer ein offenes Ende hatten. Bei den wenigen kollektiven Aktionen, die nur für eine sehr kleine Anzahl von Teilnehmern konzipiert waren, kannten die Teilnehmer nur „ihren Teil“ des Szenarios, nie das gesamte Libretto. Die meisten Performances entwarf die Gruppe aber nur für ihre drei Mitglieder.

Die Numerologie spielte eine wichtige Rolle bei der Gestaltung der Aktionen. Die genau bestimmte Anzahl der jeweiligen Tätigkeiten bezog sich oft auf die Zahlen im Datum, an dem die Aktion stattfand. Außerdem bekamen die Aktionen häufig ihre Titel nach dem Namen, der für den jeweiligen Tag im Kalender stand.

3.13.1. Performance und Land Art

Die ersten Aktionen von *P.O.P.* waren vor allem auf Arbeiten im Sinne der Land Art bezogen. Später war die Natur nicht mehr das Medium, sondern wurde zur Kulisse der Aktionen, in denen aber immerhin wichtige Requisiten und Materialien

²⁰³ Rusinová: Akčné umenie, in: Hrabušický: Slovenské vizuálne umenie 1970-1985, S. 205.

²⁰⁴ Die meisten Performances wurden als Fotoaktionen ohne Zuschauer konzipiert.

aus der Natur vorkamen. Aus dieser Zeit nennen wir als Beispiel das Projekt **SPIRALEN I – II** [*Špirály I – II*], welches 1980 in der Natur um Bratislava realisiert wurde. Die erste *Spirale* mit einem Durchmesser von 20m wurde in der Erde ausgegraben, die zweite im Schnee ausgetreten. Bei der ersten wurden die inneren Kreise mit getrockneten Blättern zugeschüttet und dann zum Schluss angezündet. Das Feuer symbolisierte dabei die Reinigung und Wiedergeburt. Die Anzahl der Kreise der beiden *Spiralen*, der Symbole der Unendlichkeit, wurde durch eine genaue mathematische Berechnung vom Datum der Aktion und der Zahl der Schritte abgeleitet. Die Bewegung der Akteure richtete sich auch nach genauen Angaben (nach 100 Schritten sollten sie zum Beispiel laufen, später nach einer bestimmten Zeit stehen bleiben usw.).

3.13.2. Körper und Ritual

Das Medium fast aller späteren Arbeiten der Gruppe *P.O.P.* war der nackte Körper (meistens von Viktor Oravec). Er wurde in Folien gewickelt, mit Schlamm, Farben oder Öl beschmiert und mit langen Schnüren an Pflöcken befestigt, die in der Erde oder auf Felsen angebracht waren. Diese rituelle Darstellung des Körpers beruhte auf einer Mischung aus Elementen und Symbolen aus der Mythologie, dem animistischen Glauben, Okkultismus, Naturmagie und Schamanismus. Zora Rusinová schreibt, dass es auch aufgrund der Ära, in der die Aktionen entstanden sind, nicht darum ging, die Symbole in ihrer Reinheit zu zeigen, sondern eher eine heterogene Mischung aus verschiedenen kulturellen Impulsen auszunützen und weiterzuverarbeiten.²⁰⁵

Die Aktionen aus dieser Zeit erinnern an kultische Initiationsriten alter Kulturen, in denen der Neuling durch harte Proben in geheime Mysterien und Lehren eingeweiht wurde. Im Jahre 1979 sind zwei ähnliche Aktionen entstanden, die mit diesen Elementen arbeiten. In der **MASKE** [*Maska*] wurde der Kopf von Viktor Oravec in Aluminiumfolie gewickelt, danach sollte er so seinen Weg durch den Wald finden. In der Aktion **KOKON** [*Kukla*] wurde er ganz in Alufolie wie eine Mumie eingewickelt und sollte sich daraus befreien.

²⁰⁵ Rusinová: *Umenie akcie*, S. 185.

3.13.3. Rituale in der Natur

1981 umfasste die Gruppe *Artprospekt P.O.P.* eine Sammlung von 16 detailliert ausgearbeiteten Projekten, die sie über die kommenden Jahre realisierte. Diese Aktionen wurden auf vier sogenannten *Symposien* [*Sympóziá*] durchgeführt, die in verschiedenen Orten der Slowakei in der Landschaft stattfanden.

Die Performances wurden als Rituale konzipiert, die sich abseits der Zivilisation abspielten und eine Rückkehr zur Natur und ihrer Kräfte zu erzielen versuchten. Großen Wert wurde auf die Verwendung von Naturmaterialien (Steine, Gras, Nadelblätter, Erde, Blumen usw.) als Requisiten der Aktionen gelegt. Die Aktivitäten beschränkten sich auf elementare Tätigkeiten wie Gehen, Laufen, Liegen, Spritzen, Gießen, Streuen, Graben, Stechen, Abdrücken, Betasten usw.

Der Körper stand in einer engen Verbindung mit der Natur. Er wurde an die spezifischen Gegebenheiten des jeweiligen Ortes, des Schauplatzes der Aktion, angepasst. Wir können sogar sagen, dass der Körper hier mit der Natur, aus der er die Lebensenergie schöpft, verschmolzen ist. Der Körper an sich war also nicht das wichtigste Element oder Medium der Aktionen. Nur durch seine Verbindung mit der Natur und ihren Prozessen konnte die rituelle Katharsis erreicht werden.

Innerhalb des *I. Symposiums* im Jahre 1981 in Ľubietová (einem Dorf in der mittleren Slowakei) realisierte *P.O.P.* die Aktion **DARING**²⁰⁶, die die physische Ausdauer von Milan Pagáč auf die Probe stellte. Er wurde auf sieben Textilgurten in einer horizontalen Position acht Meter über dem Boden in einem Wald zwischen den Bäumen aufgehängt. Jeder Punkt seines Körpers (Gesicht, Brust, Bauch, Hüften, Oberschenkel, Unterschenkel und Füße) wurde auf jeweils einen Gurt von bestimmter Länge gehängt und jedem dieser Punkte wurde ein Objekt (z. B. Schnur, Gras, Tierschädel, Illustrierte, Zitrone oder Handcreme) zugegeben. Unter dem schaukelnden, vom Rauch des Lagerfeuers umhüllten Körper führte Viktor Oravec ein eigenartiges, pantomimisch-rituelles Spiel durch.

Schauplatz der 1982 realisierten Aktion **DER GEKRÜMMTE** [*Skrčeneč*] war der Fluss Váh und sein Ufer. Am ersten Tag suchten sich die Akteure eine kleine Insel aus Kiesstein aus und bauten sie durch weitere Steine zu einer ovalen Form um. Auf dieser Insel entwickelte sich die Handlung des folgenden Tages. Zuerst wurden quer durch die Mitte der Insel weiße Linien gemalt, deren Anzahl von der

²⁰⁶ Da der Titel auch im Original auf Englisch ist, verwenden wir hier ausnahmsweise keine Übersetzung.

Summe der Zahlen des Tages abgeleitet wurde. Dann umlief der nackte Viktor Oravec mehrmals die Insel und häufte in ihrer Mitte Schlamm auf. Inzwischen breiteten die anderen an den beiden Enden der Linien Pelze aus. Danach wurde der stehende Viktor Oravec mit Rosenstrauchästen belegt und mit Schlamm beschmiert. Zum Schluss legte er sich in einer gekrümmten Position hin und neben ihm wurde Feuer angezündet. Daniela Čarná bemerkt, dass hier durch die gekrümmte Position des liegenden Körpers zusammen mit dem Feuer auf prähistorische Begräbnisbräuche und -rituale zurückgegriffen wurde.²⁰⁷

Das Anbinden des Körpers mit Schnüren an verschiedene Teile der Natur wurde in mehreren Performances und Fotoaktionen angewendet. Innerhalb des *IV. Symposiums* im Jahr 1982 wurde die Fotoaktion **AN ERDE, AN GRÄSER, AN FELSEN, AN TOTHOLZ** [*O zem, o trávy, o skaly, o vývraf*] ausgeführt. Der nackte Viktor Oravec wurde mit langen Schnüren, die in Strahlen von seinen Händen ausgingen, an die jeweiligen Naturelemente angebunden. Sein Körper „verschmolz“ mit der Umgebung, da seine untere Hälfte mit den jeweiligen Materialien wie Schlamm oder Gras bedeckt wurde.

3.13.4. Aktionen in urbanem Raum

Nach 1982 realisierte die Gruppe *P.O.P.* einige Aktionen, die auf Aspekte des zivilen Lebens gerichtet waren; in denen eine entmenschte, industrialisierte Natur eine Rolle spielte und die klare soziologische und gesellschaftliche Konnotationen beinhalteten. Sie spielten sich im urbanen Raum, meistens in verlassenen industriellen Orten, ab. Zu den wichtigsten Werken aus dieser Zeit zählt das komplex strukturierte²⁰⁸, kollektive Happening **STOSSARBEITER**²⁰⁹ [*Úderníci*], das am 20. März 1983 im Rahmen des *TERÉN I* in einem Vorort von Bratislava stattgefunden hat. Eine ziemlich große Teilnehmerzahl (Vladimír Kordoš, Peter Meluzin, Robert Cyprich, Radislav Matuščík, Matej Krén, Jana Želibská und andere) versammelte sich am Vormittag auf einem verlassenen Feld. Das zentrale Objekt der Aktion war ein großer Betonkubus, auf dessen Oberseite eiserne Traversen hervorstanden, die mit Hilfe von Stahlseilen zu einem „Kampfring“ umgewandelt wurden. Auf dem

²⁰⁷ Siehe Čarná: *Z mesta* von, S. 22.

²⁰⁸ Detaillierte Beschreibung und Dokumentation der Aktion in: Matuščík: *Terén*, S. 68-69, 78 und 215-217.

²⁰⁹ Der Begriff „Stoßarbeiter“ [*Úderníci*] bezeichnete in den damaligen kommunistischen Ländern Arbeiter, die die gewöhnliche Arbeitsnorm mehrfach überschritten („Planübererfüllung“) und demzufolge als „Helden der sozialistischen Arbeit“ ausgezeichnet wurden. Sie wurden aber meistens auch für Propagandazwecke ausgenutzt.

Betonkubus und in seiner Umgebung wurden verschiedene Plakate, Transparente und Informationstafeln angebracht, die unter anderem die Geschichte der Gruppe *P.O.P.*, ihre Aktivitäten und Erfolge propagierten, und auf denen die jeweiligen Tätigkeiten während des Happenings annonciert wurden. Auf einem riesigen Transparent stand: „Úderíci sú vinikajúci“ [„Die Stoßarbeiter sind hervorragend“]. Im „Kampfring“ spielten sich die unterschiedlichen Aktivitäten der „Stoßarbeiter“ ab, vor allem ein mehrstündiges Schlagen mit Hämmern gegen den Beton oder Abspringen von den Traversen. Diese sinnlosen „Arbeitstätigkeiten“ wurden von fiktiven „Reportern“ beobachtet, die Interviews mit den Teilnehmern führten. Es wurden verschiedene Wettbewerbe für die „besten Arbeiter“ ausgerufen. Das Geschehen wurde ab und zu von einer „Rede“ unterbrochen, die aus einem Transistorradio kam. Am Abend wurde das Happening mit einer Schlussfeier beendet, bei der Auszeichnungen und Diplome an die Gewinner der Wettbewerbe verliehen wurden.

Dieses Happening war eine eindeutige humorvolle Verspottung der damaligen „Brigaden der sozialistischen Arbeit“, des unsinnigen Wettstreits bei der Produktion, der Arbeitspolitik und der damit zusammenhängenden Propaganda des Staates. Es verlangte viel Mut, eine solche Aktion zu veranstalten, weil sie von den staatlichen Organen als eine offene Provokation verstanden werden konnte.

Stoßarbeiter stellt im Oeuvre des Trios *P.O.P.* eher eine Ausnahme dar. „Das unübliche Maß an Verspieltheit, Spontaneität und Improvisation unterscheidet diese Aktion von den vorigen, größtenteils in einem strengen Konzept der in der Natur realisierten Aktionen.“²¹⁰

Ab Mitte der 80er Jahre wurden die Aktionen immer seltener und die Autoren begannen sich an anderen Medien zu orientieren. Milan Pagáč und Viktor Oravec haben in den folgenden Jahren an mehreren Installationen und Objekten zusammengearbeitet.

²¹⁰ Rusinová: *Umenie akcie*, S. 189.

4. Themenbereiche und Vergleiche

4.1. Die Natur

Die Natur spielt in der alternativen slowakischen Kunst in der Zeit zwischen 1965 und 1989 eine beachtliche Rolle. Im Vergleich zum Ausland ist jedoch das Versetzen der künstlerischen Aktivität in die Natur nicht mit der institutionellen Kritik und der daraus resultierenden Ablehnung des Kunstmuseums verbunden. Während der „Normalisierung“ konnten die inoffiziellen Künstler nur sehr selten ausstellen und wurden häufig von der Polizei überwacht. Die Natur war demzufolge der ideale Zufluchtsort für ihre Aktivitäten. Die Kunsttheoretikerin Mária Orišková bezeichnet die Hinwendung zur Natur als eine Reaktion auf die damalige politische Situation und als eine Flucht in eine freie Welt.²¹¹ Es handelte sich dabei auch um eine Flucht aus der technisierten, entfremdeten städtischen Zivilisation, die sich von der Natur immer mehr entfernte. Die Künstler hofften, dass sie die Ideale der Humanität und Freiheit, die in der Zeit des kalten Dogmatismus als für immer verloren schienen, in der wiederhergestellten Harmonie zwischen Mensch und Natur wiederfinden würden. Die Rückkehr zu den ursprünglichen, lebensschöpfenden Kräften der Natur bot außerdem neue Impulse für die freie künstlerische Kreativität, die von der offiziellen Doktrin des „sozialistischen Realismus“ unterdrückt wurde.

Die Landschaft dient jedoch nicht nur als Kulisse für die Aktionen, sie wird zu ihrem elementaren Bestandteil, in manchen Fällen sogar zum Träger der künstlerischen Aussage. Die allgemeine Beziehung der Künstler zur Natur ist durch einen großen Respekt gekennzeichnet. Die massive und oft unsensible Industrialisierung der seit jeher landwirtschaftlich geprägten Slowakei während der Ära des Kommunismus hatte fatale Folgen für die Umwelt. Ökologische Gedanken und der Appell für einen konsequenteren Natur- und Umweltschutz spiegelten sich deshalb deutlich auch in der inoffiziellen bildenden Kunst wider.

Der Zugang der slowakischen Künstler zur Natur ist anders als zum Beispiel jener einiger Vertreter der amerikanischen Land Art (wie Michael Heizer oder Robert Smithson), die durch Umgestaltung tausender Tonnen von Erde und Gestein mit

²¹¹ Siehe Orišková: Dvojhlásné dejiny umenia, S. 133.

Bulldozern, Baggern und anderen schweren Maschinen ihre übergroßen Landschaftsskulpturen realisierten. Die Slowaken griffen meistens nicht in die Natur ein und formten sie nicht in einem deutlichen Ausmaß um, sondern wollten eher einen Dialog mit ihr führen, sie schützen und die Menschheit mit ihr wiedervereinigen.

Die naturbezogene Aktionskunst existierte in mehreren Formen: kollektive Happenings (Mlynářčik, Želibská), Beobachtungen der verschiedenen Prozesse (Bartoš), Verwendung von natürlichen Materialien und Grundelementen (wie Schnee, Erde oder Feuer), körperbezogene schamanische Rituale (Artprospekt *P.O.P.*) oder eine introvertierte rituelle Kommunikation mit der Natur (Tóth).

Die Aktionen von *Artprospekt P.O.P.* oder Dezider Tóth beziehen sich auf prähistorische Naturvölker, stehen vor allem mit naturverbundenen Ritualen in Zusammenhang und spielen sich ausschließlich in der Natur ab. Diese Tätigkeiten halten sich allerdings meistens an keine bestimmten Regeln oder historischen Vorbilder und sind von Aktion zur Aktion unterschiedlich. Es kann also behauptet werden, dass sie spontan entstanden und intuitiv realisiert wurden. Der wohl bekannteste „Schamane der modernen Gesellschaft“ Joseph Beuys bezog sich auch auf Naturvölker, seine Performances hielten sich allerdings an einem genau durchdachten System von Symbolen, Objekten, Materialien und persönlicher Mythologie fest. Schauplatz seiner Riten war jedoch die Galerie, der Raum inmitten der Zivilisation, und nicht die ursprüngliche Natur wie bei den slowakischen Künstlern.

Ab 1976 bis in die späten 80er Jahre war in der Sowjetunion die Künstlergemeinschaft *Kollektive Aktionen* (gegründet vom Philologen Andrej Monastyrskij) tätig, die aus Vertretern der inoffiziellen Moskauer Szene bestand.²¹² Die Aktionen der Gruppe fanden meistens im Winter in Wäldern oder Feldern in der Umgebung von Moskau statt. Die Zuschauer wurden zur Teilnahme an einer Handlung eingeladen, deren Ablauf ihnen unbekannt war, und zum Schauplatz der Aktion gelangten sie erst nach einer längeren Reise bzw. Wanderung. Die Landschaft bot ähnlich wie den slowakischen auch den russischen nonkonformistischen Künstlern eine Möglichkeit, aus dem urbanen Milieu und seiner

²¹² Siehe Jermolaewa, Anna: Die russische Performance-Kunst in den 70er und 80er Jahren im Kontext der russischen und internationalen Kunst, (Diplomarbeit), Wien 1997, S. 42.

Ideologie wegzukommen und in der natürlichen Umgebung ihre Aktivitäten frei zu realisieren.

4.2. Der Körper

Wichtigster Vertreter der körperorientierten Aktionskunst war die Gruppe *Artprospekt P.O.P.* Das Erleben und Aushalten von verschiedenen körperlichen Belastungen stellten die physischen und geistigen Grenzen ihrer Mitglieder auf die Probe. Sie scheinen allerdings harmlos im Vergleich zu den Trends der ausländischen Body Art.²¹³ In der slowakischen Kunst finden wir keine radikalen Erscheinungen wie das Durchleben extrem körperlich belastender und gefährlicher Situationen, die Erprobung von unerträglichem Schmerz, Selbstverletzung oder Selbstopferung. *P.O.P.* arbeitete zwar mit dem nackten Körper, da jedoch die Aktionen ohne Zuschauer stattfanden, handelte es sich um keine Vorführungen des eigenen Körpers vor einem Publikum (womit auch eine gewisse Bloßstellung verbunden ist). Die Aktionen von *Artprospekt P.O.P.* waren stets kollektive Arbeiten, wobei es sich im Ausland fast ausschließlich um stark selbstbezogene Solo-Performances der jeweiligen Künstler handelte (eine Ausnahme bildeten die Aktionen von Marina Abramović und Ulay).

Die Aktion *Aufhängung – Großer Schlaf* [*Zavěšení – Velký spánek*] (1974) vom tschechischen Künstler Jan Mlčoch erinnert formal an die Aktionen von *P.O.P.*, in denen der Körper eines Darstellers mit langen Schnüren an verschiedene Naturelemente (Felsen, Erde, Holz) angebunden wurde. Mlčochs Aktion war jedoch viel intensiver: Er ließ sich an Händen und Füßen an einem Nylonseil in einem großen Dachboden aufhängen, die Augen verbunden und die Ohren mit Wachs zugestopft.²¹⁴ Bei *P.O.P.* wurde der Körper nicht direkt aufgehängt und dadurch weder Schmerz noch Gefahr ausgesetzt. In diesem Zusammenhang vertritt der australische Künstler Stelarc (Stelios Arcadiou) eine extreme Position. Er ist für seine in den 70ern und 80ern realisierten *Suspensions* bekannt, in denen riesige Fisch-

²¹³ Auch in Tschechien waren die Performances im Vergleich zur Slowakei wesentlich radikaler. Petr Štembera versuchte zum Beispiel in der Aktion *Štěpení [Aufpfropfen]* (1975), einen kleinen Pflanzenzweig in seinen Arm aufzupropfen, was in einer schweren Blutvergiftung resultierte. Mehr über Štembera und Mlčoch in: Chaloupecký: *Na hranicích umění*, S. 134-146.

²¹⁴ Siehe Noever, Peter (Hrsg.): *Out of Actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979*, (Ausstellungskatalog), Ostfildern 1998, S. 302-304.

oder Fleischerhaken mit angebundenen Seilen durch seine Haut gezogen wurden, wodurch sein Körper dann freischwebend hing.²¹⁵

Ein deutlicher Unterschied zur „westlichen“ Aktionskunst besteht darin, dass in der slowakischen Kunst keine auf feministischen Fragestellungen basierenden Performances zu finden sind, die Elemente wie Selbstverletzung, Manipulation oder Zurschaustellung des eigenen Körpers beinhalten. Die wichtigste Vertreterin der slowakischen Frauen-Performance, Jana Želibská, arbeitete mit durchaus anderen Methoden als ihre Kolleginnen im Ausland (wie Marina Abramović, Carolee Schneemann, Valie Export, Orlan, Gina Pane und andere). Ihr eigener Körper ist nie das Zentralobjekt der Aktionen, sie stellt keine Nacktheit dar sondern verwendet zahlreiche Symbole und Metaphern. Ihre Einstellung zu feministischen Themen ist nicht radikal oder explizit, sondern intuitiv, poetisch und naturbezogen.

Lucia Stachová erwähnt in einem Ausstellungskatalog²¹⁶ die Performance von Peter Bartoš, in der er 1970 mit der Aufschrift „Homo sapiens“ auf seiner Brust in einem Käfig im Prager Zoo eingeschlossen war. Sechs Jahre später realisierten die russischen Künstler Valerij Gerlovin und Rimma Gerlovina die Aktion Zoo, in der sie nackt in einer vergitterten Raumecke saßen. Neben den Gittern wurde eine Tafel mit der Aufschrift „Homo sapiens, Klasse der Säugetiere, Männchen und Weibchen“ aufgehängt.²¹⁷ Es handelt sich dabei höchstwahrscheinlich um einen sehr interessanten Zufall, da sich nur schwer vermuten lässt, dass die Aktion von Bartoš, die eigentlich nicht dokumentiert wurde, dem russischen Paar bekannt war.

4.3. Die Interpretation (Hommage)

Die Interpretation von Kunstwerken bekannter ausländischer Autoren ist eine beliebte und verbreitete Strategie, die sich vor allem in der performativen Kunst durchsetzte. Die Hauptvertreter dieser Entwicklungslinie sind Alex Mlynárčik und Vladimír Kordoš.

Bei Mlynárčiks Interpretationen handelt es sich um kollektive Happenings, die Situationen aus dem täglichen Leben mit der Kunst verbinden. Seine Hommagen

²¹⁵ Siehe Abbildungen in: Noever: Out of Actions, S. 324-325.

²¹⁶ Stachová, Lucia & Gregor, Richard: Peter Bartoš, (Ausstellungskatalog), Nitra 2001.

²¹⁷ Siehe Abbildung in: Noever: Out of Actions, S. 166.

richteten sich in vielen Fällen an zeitgenössische „westliche“ Künstler, womit er versuchte, die slowakische Kunst aus der unfreiwilligen Isolation zu befreien und eine Verbindung mit der internationalen Szene herzustellen. Er setzte sich ebenfalls mit der einheimischen künstlerischen und kulturellen Volkstradition auseinander, wobei er sie vom Gesichtspunkt der gegenwärtigen Entwicklung aus umwertete.

Die Interpretationen von Vladimír Kordoš, die er hauptsächlich in der Form einer inszenierten Fotoperformance ausführte, orientieren sich vor allem an bekannten Werken alter Meister. Durch die Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte versuchte er, das Fehlen einer kontinuierlichen einheimischen Tradition zu überwinden und auf Qualitäten und Inhalte der Kunst aufmerksam zu machen, die aus dem schematischen „sozialistischen Realismus“ völlig verschwunden waren.

Auch woanders in der Welt haben Künstler auf klassische Kunstwerke zurückgegriffen. In der zweiten Hälfte der 60er Jahre realisierte der bekannte polnische Künstler Tadeusz Kantor mehrere Happenings, die er als reale Allegorien der Bilder von Rembrandt (*Die Anatomiestunde des Dr. Nicolaes Tulp*, 1632) oder Géricault (*Das Floß der Medusa*, 1818-19) gestaltete.²¹⁸ Sie sind vergleichbar mit Mlynárčiks kollektiven, „lebensechten“ Rekonstruktionen von Kunstwerken, die jedoch auch auf Situationen und Ereignisse des täglichen Lebens bezogen sind (wie in *Evas Hochzeit*), und nicht nur mit der eigentlichen Interpretation eines Werks in Verbindung stehen.

Vladimír Kordoš realisierte ebenfalls einige kollektive Interpretationen (wie *Die Schule von Athen*), konzentrierte sich aber viel mehr auf das Darstellen des eigenen Körpers, die Untersuchung seiner formalen Eigenschaften und die Annahme von unterschiedlichen Identitäten der Gestalten aus den interpretierten Werken. Formale Eigenschaften von Posen und Gesten haben bereits vor ihm mehrere Künstler in den sogenannten „*Tableaux vivants*“ (oder „lebenden Bildern“) untersucht, die neben der Inszenierung der eigenen Person auch einen performativen Charakter aufwiesen. Jannis Kounellis, der seine inszenierten Environments „*frozen performances*“²¹⁹ nannte, arbeitete mit visuellen Elementen der Kunstgeschichte. Dabei handelte es sich jedoch um keine Interpretationen konkreter Kunstwerke. Zwischen den Arbeiten von Vladimír Kordoš und Luigi Ontani besteht eine offensichtlichere formale

²¹⁸ Siehe Orišková: *Dvojhlásné dejiny umenia*, S. 111-114.

²¹⁹ Siehe Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York 1988, S. 170.

Ähnlichkeit. In Werken wie *HI. Sebastian* (1973) (nach Guido Reni) oder *Après J. L. David* (1974) hat Ontani die Zentralfiguren der Bilder personifiziert.²²⁰ Im Gegensatz zu Ontani hat Kordoš allerdings auch die ursprüngliche Bildkomposition in seine Interpretationen miteinbezogen.

Beispiele für die performative Interpretation eines Meisterwerks finden wir jedoch noch viel früher. Schon 1924 realisierte Marcel Duchamp in Francis Picabias Ballettaufführung *Relâche* (zur Musik von Erik Satie) ein „lebendes Bild“ nach Lucas Cranach d. Ä. (*Adam und Eva*, um 1513/15), wo er auf der Bühne den nackten Adam darstellte.²²¹

Die Performance *Hommage an Messerschmidt* (1989) von Vladimír Kordoš erinnert an die 20 Jahre früher entstandenen *Automatenfotos* (1968/69) von Arnulf Rainer. Rainer wurde ebenfalls von den *Charakterköpfen* des barocken Bildhauers inspiriert, es handelte sich allerdings um keine beabsichtigte Hommage. Die von ihm gezogenen Grimassen sollten seine individuelle Psyche widerspiegeln und sind deshalb stark selbstbezogen. Kordoš identifizierte sich dagegen mit den tatsächlichen *Charakterköpfen* und versuchte, die Grimassen genau nachzumachen. Deshalb kann behauptet werden, dass die Aktion von Kordoš nicht auf seine eigene Person, sondern auf das Werk selbst bezogen war und demzufolge zu einer Huldigung des alten Meisters wurde.

4.4. Spiel und Sport

Spielerische Elemente und sportliche Aktivitäten bilden die Basis für mehrere Aktionen von Július Koller oder Peter Meluzin. Kollers Umwandlung des Sports in eine künstlerische Aktivität steht in enger Verbindung mit seinem Versuch, die Kunst in das tägliche Leben zu integrieren und somit die Grenzen zwischen ihnen zu beseitigen. Meluzin setzt sich in seinen Sportveranstaltungen mit der sozio-politischen Situation auseinander, seine kritische Reflexion der gesellschaftlichen Probleme kennzeichnet sich durch Parodie und ironischen Humor.

Im Kontext der internationalen Kunst finden wir Elemente von Spiel und Sport vor allem innerhalb der Fluxus-Bewegung. George Maciunas entwarf 1966

²²⁰ Siehe Ebenda.

²²¹ Siehe Abbildung in: Goldberg: Performance Art, S. 92.

präparierte Tennis- und Tischtennisschläger; 1970 organisierte er eine „Olympiade“ mit eigens ausgedachten Fluxus-Sportarten; 1973 (drei Jahre nach Koller!) stellte er innerhalb einer Installation einen Tischtennistisch aus.²²² Die Fluxus-Künstler verwendeten in ihren Events verschiedene Gesellschaftsspiele (Schach, Karten usw.) oder dachten sich ganz neue Spiele aus (wie Robert Filliou oder George Brecht). In der Slowakei arbeitete Milan Adamčiak ebenfalls mit Motiven aus Gesellschaftsspielen.

4.5. Das Fest

Alex Mlynárčik gelang es als dem einzigen slowakischen Künstler, große öffentliche Happenings mit Hunderten von Teilnehmern zu veranstalten. Er hat dafür einen sehr günstigen Zeitpunkt (1969-1972) genutzt, denn ab 1972 mussten sich die inoffiziellen Künstler aus der Öffentlichkeit zurückziehen.

Obwohl Mlynárčik mit seinen Happenings ein anderes Erleben der alltäglichen Realität erzielen wollte, nehmen sie einen direkten Bezug auf die damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse und sind daher nicht als eine unschuldige Unterhaltung ohne politischen Kontext zu verstehen. Mária Orišková behauptet, dass die Entwicklungslinien der Aktionskunst des Ostblocks in der zweiten Hälfte der 60er Jahre zwar vergleichbar mit „westlichen“ Kunsttendenzen sind, sie haben jedoch einen eindeutigeren politischen Charakter.²²³ Die Aktionskunst geht nämlich von einem gesellschaftlichen Hintergrund aus, der durchaus politisiert ist. Die slowakische inoffizielle Kunst reagierte auf obligatorische offizielle Massenfeierlichkeiten, auf simplifizierte ideologische Slogans oder vorgeschriebene, banale und unnatürliche Rituale, die alle Sphären der Gesellschaft durchdrangen und jeden Tag mechanisch wiederholt wurden. Im Vergleich zu kollektiven Happenings anderer Autoren (Meluzin, *P.O.P.* oder Bartusz) waren Mlynárčiks Feste jedoch nicht so offensichtlich auf diese Probleme bezogen. Er arbeitete mit spielerischen und entspannten Mitteln, um ein „Überschreiten“ der Grenzen des Alltags zu erreichen, um die von der Diktatur unterdrückte Identität der Menschen wiederzufinden und ein authentisches Leben befreit von Heuchelei, Angst und Lügen zu zeigen. Orišková

²²² Vgl. Rusinová: *Umenie akcie*, S. 74.

²²³ Orišková: *Dvojhlasné dejiny umenia*, S. 114-115.

meint auch, dass dieses Wiederfinden und Zeigen der verlorenen Werte mit der aktiven Zuschauerpartizipation einer modernen Vorstellung über die Aufgabe des Künstlers entspricht.²²⁴

Von der formalen Seite gab es nicht viele wesentliche Unterschiede zwischen den slowakischen und internationalen Happenings. Mlynárčik selbst bezog sich auf die Straßenaktionen der russischen Futuristen (Majakowski, Burljuk) und der Happeningbewegung in Europa und USA.²²⁵ Seine Akzentuierung der soziokulturellen Funktion der Kunst stellt Bezüge hauptsächlich zur Atmosphäre der europäischen Happenings der ersten Hälfte der 60er Jahre her. Die Funktion des Künstlers verstand auch Mlynárčik ähnlich: Er war kein Hauptdarsteller der Aktionen mehr, sondern wurde zum Veranstalter und Regisseur. Im Vergleich zu dem wichtigsten Vertreter dieser Happeningform, Wolf Vostell, wird der Ablauf von Mlynárčiks Happenings trotz eines vorgeplanten Szenarios nicht ausdrücklich gesteuert oder von dem Künstler wesentlich beeinflusst. Vostell rechnete zwar schon mit dem Element des Zufalls oder mit äußeren, unbeeinflussbaren Faktoren der Schauplätze seiner Happenings, die Teilnehmer bekamen jedoch genaue Anweisungen zu ihren Tätigkeiten. Mlynárčiks Aktionen erinnern viel mehr an Volksfeste oder ähnliche Feierlichkeiten, in denen zwar festgelegt ist, wann und wo etwas stattfindet, den Zuschauern / Teilnehmern wird aber eine Möglichkeit der freien Bewegung und freien Auswahl der Aktivitäten gelassen; sie haben mehr Raum für ihre Selbstverwirklichung. Ähnliches gilt auch für andere kollektive Aktionen der slowakischen Künstler, nur bei Peter Meluzin sind deutlichere Parallelen zu Wolf Vostell zu finden.²²⁶

Beim *Orgien-Mysterien-Theater* von Hermann Nitsch handelt es sich im gewissen Sinne ebenfalls um große Feste – oder passender ausgedrückt um Zeremonien – mit Hunderten von Teilnehmern, sie sind aber von Mlynárčiks Typus der kollektiven Aktion weit entfernt. Nitsch veranstaltete präzise dramaturgisch aufgebaute, über mehrere Tage dauernde Collagen von stark ritualisierten und theatralischen Tätigkeiten, bei denen die Menschenmenge eine kollektive Erfahrung von großer psychischer Intensität erleben sollte.

Wir können daher konstatieren, dass slowakische kollektive Aktionen, vor allem ihre bedeutendste Erscheinungsform – die Happenings, oder „Festspiele“ von

²²⁴ Ebenda, S. 115f.

²²⁵ Siehe S. 34.

²²⁶ Siehe Kapitel 3.12.4., S. 72.

Alex Mlynárčik – im Vergleich zum Ausland mit geringerer Ernsthaftigkeit bei ihrer Ausführung verbunden sind und deshalb ganz spezifische Merkmale aufweisen. Unter der frei gestalteten und spielerisch formalen Oberfläche werden trotzdem seriöse Themen behandelt, die oft mit existenziellen Fragen und mit dem Leben in einer unfreien Gesellschaft verbunden sind.

4.6. Das Konzept

Konzeptuelles Denken steht in einer engen Verbindung mit der slowakischen Aktionskunst. Bei vielen Performances sind die Grenzen zwischen Konzept und Aktion nicht eindeutig; viele Künstler komponieren Strategien der Konzeptkunst in ihre Aktionen ein (und umgekehrt).

Diese Situation lässt sich damit erklären, dass *Happsoc I.* (von Mlynárčik und Filko) wohl als eine der ersten Erscheinungen der konzeptuellen als auch performativen Kunsttendenzen in der Slowakei verstanden wird.²²⁷ Wegen des rein textuellen Charakters des Werkes lässt es sich natürlich formal eher in das Gebiet der Konzeptkunst einordnen, auch wenn hier zu einer Aktivität (Teilnahme) aufgefordert wird. *Happsoc I.* ist nicht nur im Kontext der einheimischen Kunst wichtig. 1967, zwei Jahre nach Mlynárčik und Filko, haben die Engländer Terry Atkinson und Michael Baldwin in ihrer Arbeit *Declamation Series* die Stadt Oxfordshire mit ihren einzelnen Situationen und Objekten (Magdalene College, Christchurch Meadow, ein geparkter Volkswagen auf der Banbury High Street usw.) zu einer Kunstumgebung („*art ambience*“) erklärt.²²⁸ Es handelt sich um eine sehr ähnliche Aneignung der Realität wie bei *Happsoc I.*, das leider wegen der damaligen Isolation der Tschechoslowakei in der „westlichen“ Welt (auch wenn es sich um die freieren 60er Jahre handelt) nicht bekannt war und sich deshalb nicht in die Geschichte der internationalen Konzeptkunst einschreiben konnte. Kunsttheoretiker Tomáš Štraus wirft jedoch der heimischen Konzeptkunst vor, dass sie nicht so konsequent durchgeführt und durchdacht war wie im Ausland.²²⁹

Einer der wichtigsten Vertreter der konzeptuell-performativen Strategien war Július Koller. Seine Fotoaktionen, in denen er sich als „lebendige Skulptur“, als

²²⁷ Siehe Kapitel 3.2.1., S. 25f.

²²⁸ Siehe Brief von Tomáš Štraus an Alex Mlynárčik (16.7.1978), in: Štraus: Slovenský variant moderny, S. 209.

²²⁹ Ebenda, S. 209-210.

*Ufonaut J.K.*²³⁰, in verschiedenen Posen aufnehmen ließ, erinnern an ähnliche Arbeiten im Ausland. Er kontaktierte 1981 den deutschen Künstler Tim Ullrichs, der Koller in einem Brief als einen „Total Künstler“ und einen Freund bezeichnete.²³¹ Koller teilte nämlich mit Ullrichs, der sich bereits seit 1961 mehrmals als „erstes lebendes Kunstwerk“ ausstellte, die Idee einer „Kunst ohne Kunst“, weshalb sie sich in ihren Gedanken sehr nah standen.

Die wohl bekannteste Selbstdarstellung der Künstler als „menschliche Skulpturen“ ist die *Singing Sculpture* (1970) von Gilbert & George, in der die Briten innerhalb einer Galerie, in Anzügen gekleidet und mit goldbemalten Händen und Gesichtern, verschiedene Posen zu einem alten Variété-Song „Underneath the Arches“ einnahmen.²³² Ihr an Mannequins erinnerndes Aussehen und ihre befremdenden roboterartigen Bewegungen wirkten jedoch im Vergleich zu Koller übertriebener und machten mehr auf den Antagonismus zwischen einem lebendigen Künstler (oder Darsteller) und dem „toten“ Kunstobjekt aufmerksam.

4.7. Die Straße

Neben Ateliers, Privatwohnungen und der Landschaft wird in den 70er Jahren die Straße zu einem der wenigen möglichen Schauplätze für die inoffizielle Aktionskunst. Im Vergleich zum Ausland handelt es sich jedoch um keine freiwillige Geste der Künstler oder eine Stellungnahme zur institutionellen Kritik. In der Slowakei, ähnlich wie in anderen Ostblockländern, waren solche Aktivitäten mit einem hohen Risiko verbunden, da sie in einer Konfrontation mit der Polizei oder anderen staatlichen Organen resultieren konnten. Straßenaktionen wurden in der Slowakei überwiegend von der *DSIP* (Ján Budaj) oder Ľubomír Ďurček realisiert.

Das Phänomen des Straßentheaters mit ähnlichen Ausgangspunkten wie bei der *DSIP* können wir bereits in den frühen Fluxus-Aktivitäten, den sogenannten *Décollage-Happenings* von Wolf Vostell finden. 1958 realisierte er in Paris die Aktion *Das Theater ist auf der Straße*, wo er die Passanten unter anderem dazu forderte,

²³⁰ Siehe Kapitel 3.5.3., S. 47f.

²³¹ Siehe Rusinová: *Umenie akcie*, S. 76.

²³² Siehe Abbildungen in: Noever: *Out of Actions*, S. 220-221.

dass sie Plakatabrisse laut vorlasen oder Gesten fortsetzten, die auf den Papierstücken zu sehen waren.²³³

Die individuellen Straßenaktionen von Ľubomír Ďurček, die auf den Prinzipien von sozialer Kommunikation und Interaktion basierten, erinnern zum Beispiel an das *Following Piece* von Vito Acconci, einen Teil seiner in den Straßen von New York realisierten Reihe *Street Works IV*. In dieser simplen Aktion folgte Acconci zufällig ausgewählten Passanten bis zu dem Moment, in dem sie in ein Gebäude eintraten.²³⁴

Auch in Tschechien war die Straßenaktion verbreitet und wurde hauptsächlich von Milan Knížák und seiner *AKTUAL* Gruppe realisiert. Ähnlichkeiten zu Ďurčeks Strategien wiesen die Straßenaktionen des Prager Künstlers Jiří Kovanda auf. Er setzte ebenfalls durch einfache Gesten tägliche Situationen in völlig neue (und nicht selten entfremdete) Kontexte oder ließ die Passanten gar nicht wissen, dass sie sich eine Performance ansehen. Als Beispiel erwähnen wir die Aktion (ohne Titel), in der er sich 1977 auf einer Rolltreppe zu der hinter ihm stehenden Person wendete und für eine längere Zeit in deren Augen starrte.²³⁵

Schlussbetrachtung

Die Aktionskunst gehört zu den interessantesten Phänomenen der slowakischen inoffiziellen Kunst vor dem Fall des kommunistischen Regimes 1989. Trotz der Verfolgung und der Nichtanerkennung von Seiten der offiziellen Strukturen setzten sich hier progressive Trends durch, die in vielen Fällen das Niveau der „westlichen“ Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erreichten.

In den vorigen Kapiteln wurde angedeutet, dass trotz einer relativen Isolation der slowakischen Kunstszene der Einfluss von internationaler Aktionskunst relativ spürbar war. Es fehlten jedoch manche wichtigen Erscheinungen wie Selbstverletzung, Selbstopferung oder radikaler Feminismus. Dagegen konnten sich

²³³ Siehe Becker, Jürgen (Hrsg.): *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Reinbek bei Hamburg 1965.

²³⁴ Siehe Goldberg: *Performance Art*, S. 156.

²³⁵ Siehe *Body and the East. From the 1960 to the Present*, (Ausstellungskatalog), Ljubljana 1998, S. 50f.

allerdings aufgrund anderer Voraussetzungen noch weitere Formen entwickeln. Das Einsetzen der Aktion in die Landschaft, eine tiefe Beziehung zur Natur oder die Interpretation klassischer Werke der Kunstgeschichte wurden zu spezifischen Ausdrücken der slowakischen Performance-Kunst.

Die inoffizielle Kunst wollte sich von den Dogmen des „sozialistischen Realismus“ und von dem Einfluss der staatlichen Ideologie befreien. Der Wunsch nach einer freien Kunst ging Hand in Hand mit der Sehnsucht nach einer allgemeinen Freiheit, die durch die kommunistische Diktatur in allen Lebensbereichen beträchtlich eingeschränkt wurde. Wenn sich die Künstler „frei“, also nicht der totalitären Doktrin entsprechend, äußern wollten, bezogen sie damit automatisch auch Stellung gegenüber dem politischen System. Diese Argumente zeigen, dass das zusätzliche eigene Element, welches die slowakische Kunst (und die Kunst des Ostblocks generell²³⁶) gegenüber der westlichen kennzeichnete, eindeutig in der Realität des politischen Systems lag.

In den „westlichen“ Ländern, wo Menschenrechte nicht offensichtlich und fast täglich angegriffen wurden, hatte die „künstlerische Freiheit“ andere Konnotationen. Durch sozialkritische, provokative und nicht selten extreme Aktionen wollten die Künstler auch auf verschiedene Probleme der Gesellschaft (wie Kriege, Sexismus, Konsum usw.) aufmerksam machen und mit Hilfe der Kunst eine Gesellschaftsveränderung erzielen. Der wichtigste Ausgangspunkt für die Aktionskunst befand sich jedoch in der Kunst an sich. Es handelte sich dabei um den direkten Bezug zu ihren Funktionen, Bedeutungen, Entwicklungen und Bestimmungen, in denen es um die Befreiung der Kunst aus der Macht der steifengewordenen musealen Institutionen (jedoch nicht aus der staatlichen Macht!) und die Vereinigung der Kunst mit dem Leben ging. Die „westliche“ Aktionskunst wollte mit ihren offenen Protesten – wie mit der freiwilligen Ablehnung des Museums und des Kunstmarkts – dementsprechend eine offene Politisierung der Kunst durchsetzen.

Innerhalb der slowakischen inoffiziellen Kunst waren ähnliche Erscheinungen allerdings unfreiwillig. Die Vertreter durften an offiziellen Ausstellungen nicht teilnehmen, ihre Kunst wurde nicht gefördert und in einem Land, welches nur Staatsaufträge kannte und ohne freien Markt funktionierte, auch nicht verkauft.

²³⁶ Zu einer ausführlichen Analyse der inoffiziellen Kunst Mittel- und Osteuropas in der Zeit des Kommunismus in Bezug auf ihre politische Stellungnahme und ein Vergleich mit der „westlichen“ Kunstgeschichte siehe Orišková, Mária: Dvojhlasné dejiny umenia [Zweistimmige Kunstgeschichte], Bratislava 2002.

Der Versuch einer gesellschaftlichen Veränderung war, ähnlich wie im Ausland, einer der Beweggründe der slowakischen Aktionskunst und gleichzeitig durch die Diktatur wohl noch stärker geprägt. Der Protest der slowakischen Künstler war jedoch viel latenter als im „Westen“. Nur in wenigen Fällen, wie zum Beispiel in den Straßenaktionen, fanden deutliche Anspielungen auf die sozial-politische Situation in der Öffentlichkeit statt. Eine öffentliche Äußerung der Unzufriedenheit wurde nämlich hart bestraft. Aus diesem Grund arbeiteten die Künstler mit anderen Mitteln, die nicht so offensichtlich oder radikal waren, wie Humor, Ironie, Metaphern, Zweideutigkeiten und versteckten Andeutungen. Es verlangte sehr viel Mut, sich in irgendeiner Weise gegen die diktierten Konventionen des „sozialistischen“ Alltags zu stellen. Die Künstler versuchten jedoch immer wieder mit ihrer Kunst sich selbst sowie andere Menschen, wenigstens für einen kurzen Augenblick, aus der harten Realität zu befreien. Diese Aussagen sollen die Künstler jedoch nicht idealisiert darstellen, sondern nur zeigen, wie bedeutend die inoffizielle Kunst aus heutiger Sicht für die damalige Zeit war.

Anhand der in dieser Arbeit behandelten Künstler und ihrer Werke wurde gezeigt, dass die slowakische Aktionskunst (und mit ihr die ganze inoffizielle Szene) der Jahre 1965-1989 ihren Platz in der Weltkunstgeschichte hat. Da die Aktionskunst von spezifischen politischen Hintergründen beeinflusst war und weil sie sich mit der gesellschaftlichen und politischen Situation mal mehr und mal weniger auseinandersetzte, trägt sie auch zu einem vollständigeren Verständnis der Epoche des Kommunismus bei und ist für die Analysen der gegenwärtigen slowakischen Kunst von großer Wichtigkeit.

Literaturverzeichnis

Allgemeine Literatur:

Groh, Klaus: Aktuelle Kunst aus Osteuropa, Köln 1972.

Harrison, Charles und Wood, Paul (Hrsg.): Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas, Oxford 2003.

Kováč, Dušan: Dejiny Slovenska [Geschichte der Slowakei], Praha 2000.

Lucie-Smith, Edward: Art in the Seventies, Oxford 1983.

Rezek, Petr: Tělo, věc a skutečnost v současném umění [Körper, Gegenstand und Wirklichkeit in der gegenwärtigen Kunst], Praha 1982.

Sontag, Susan: Kunst und Antikunst, München-Wien 2003.

Thomas, Karin: Bis Heute, Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jh., Köln 1986.

Weichardt, Jürgen: Kunst in sozialistischen Staaten, Oldenburg 1980.

Literatur zur Aktionskunst:

Almhofer, Edith: Performance Art, Die Kunst zu leben, Wien-Köln-Graz 1986.

Becker, Jürgen (Hrsg.): Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme, Reinbek bei Hamburg 1965.

Goldberg, RoseLee: Performance Art. From Futurism to the Present, New York 1988.

Jappe, Elisabeth: Performance - Ritual - Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa, München 1993.

Kostelanetz, Richard: The Theatre of Mixed Means, New York 1970.

Schilling, Jürgen: Aktionskunst, Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation, Frankfurt am Main 1978.

Literatur zur slowakischen Kunst:

Bartošová, Zuzana (Hrsg.): Očami X. Desať autorov o súčasnom slovenskom umení [Mit den Augen X. Zehn Autoren über die gegenwärtige slowakische Kunst], Bratislava 1996.

Chalupecký, Jindřich: Na hranicích umění [An den Grenzen der Kunst], Praha 1990.
Filko, Stano: II, 1965-69, Bratislava 1971.

Geržová, Jana (Hrsg.): Slovenské výtvarné umenie 1949-1989 z pohľadu dobovej literatúry [Slowakische bildende Kunst 1948-1989 aus der Sicht der Zeitliteratur], Bratislava 2006.

Geržová, Jana (Hrsg.): Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia [Wörterbuch der bildenden Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Welt und der Slowakei], Bratislava 1999.

Geržová, Jana & Tatai, Erzsébet (Hrsg.): Konceptuálne umenie na zlome tisícročí [Konzeptkunst im Wandel der Jahrtausende], Bratislava 2001.

Hushegyi, Gábor & Sörös, Zsolt: Transart Communication. Performance & Multimedia Art, Studio erté 1987-2007, Bratislava 2008.

Matuščík, Radislav (Hrsg.): Nové slovenské výtvarné umenie. Nástup 1957. Nástup 1961 [Neue slowakische Kunst. Einstieg 1957. Einstieg 1961], Bratislava 1969.

Matuščík, Radislav: ...predtým, Prekročenie hraníc: 1964-1971 [...davor, Die Grenzüberschreitung: 1964-1971], Žilina 1994.

Matuščík, Radislav: Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987 [Terrain. Alternative Aktionskunstgruppe 1982-1987], Bratislava 2000.

Mudroch, Marian & Tóth, Dezider (Hrsg.): 1. otvorený ateliér [1. Offene Atelier], Bratislava 2000.

Orišková, Mária: Dvojhlasné dejiny umenia [Zweistimmige Kunstgeschichte], Bratislava 2002.

Štraus, Tomáš: Slovenský variant moderny [Die slowakische Variante der Moderne], Bratislava 1992.

Štraus, Tomáš: Metamorfózy umenia 20. storočia [Metamorphosen der Kunst des 20. Jahrhunderts], Kalligram, Bratislava 2001.

Ausstellungskataloge:

Akce. Slovo. Pohyb. Prostor [Aktion. Wort. Bewegung. Raum], Galerie města Prahy, Praha 1999.

Beskid, Vladimír: Juraj Bartusz. Transformy, Múzeum V. Löfflera, Košice 1999.

Body and the East. From the 1960 to the Present, Museum of Modern Art, Ljubljana 1998.

Čarná, Daniela: Z mesta von. Umenie v prírode [Weg aus der Stadt. Kunst in der Natur], Galéria mesta Bratislavy, Bratislava 2007.

Čiháková-Noshiro, Vlasta (Hrsg.): Umění akce [Aktionskunst], Ministerstvo Kultury ČR, Praha 1991.

Der Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, Slowakei und Tschechien, Guardini Stiftung, Berlin 1994.

Drechsler, Wolfgang [Hrsg.]: Znaky v pohybu / Zeichen im Fluss. Museum des 20. Jahrhunderts Wien, Galerie hlavního města Prahy, Muzei suvremene umjetnosti Zagreb, Pécsi Galéria 1990.

Fuchs, Rainer & Hegyi, Lóránd: Reduktivismus. Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950 – 1980, Museum moderner Kunst – Stiftung Ludwig, Wien 1992.

Geržová, Barbora: Zrkadlo ako nástroj ilúzie [Der Spiegel als ein Instrument der Illusion], Nitrianska galéria, Nitra 2007.

Hrabušický, Aurel (Hrsg.): Slovenské vizuálne umenie 1970-1985 [Slowakische visuelle Kunst 1970-1985], Slovenská národná galéria, Bratislava 2002.

Jana Želibská. Výber z rokov 1966-1996 [Jana Želibská. Auswahl aus den Jahren 1966-1996], Považská galéria umenia, Žilina 1997.

Matuščík, Radislav: Kern. Tvorba z rokov 1975-1988 [Kern. Werke aus den Jahren 1975-1988], Galéria Petra Michala Bohúňa, Liptovský Mikuláš 1988.

Matuščík, Radislav: Michal Kern (1938-1994) In Memoriam, Považská galéria umenia, Žilina 1996.

Noever, Peter (Hrsg.): Out of Actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979, MAK - Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Ostfildern 1998.

Restany, Pierre: Inde – Ailleurs [Anderswo], Slovenská národná galleria, Galerie Lara Vincy, Bratislava – Paris 1995.

Rusinová, Zora (Hrsg.): 20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia [20. Jahrhundert. Geschichte der slowakischen bildenden Kunst], Slovenská národná galéria, Bratislava 2000.

Rusinová, Zora (Hrsg.): Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení [Die sechziger Jahre in der slowakischen bildenden Kunst], Slovenská národná galéria, Bratislava 1995.

Rusinová, Zora (Hrsg.): Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989], Slovenská národná galéria, Bratislava 2001.

Rusnáková, Katarína: Peter Meluzin, Považská galéria umenia, Žilina 1995.

Stachová, Lucia & Gregor, Richard: Peter Bartoš, Nitrianska galéria, Nitra 2001.

Vladimír Kordoš, Galéria mesta Bratislavy, Bratislava 1999.

Diplomarbeiten:

Čarná, Daniela: Michal Kern (1938-1994), Bratislava 2001.

Čarný, Juraj: Reflexia umeleckého diela iným umeleckým dielom [Die Reflexion eines Kunstwerks mit einem anderen Kunstwerk], Bratislava 1998.

Jermolaewa, Anna: Die russische Performance-Kunst in den 70er und 80er Jahren im Kontext der russischen und internationalen Kunst, Wien 1997.

Stachová, Lucia: Akčné umenie 70. rokov na Slovensku [Aktionskunst der 70er Jahre in der Slowakei], Trnava 2000.

Zeitschriftenartikel:

Adamčiak, Milan: Ensemble-comp, in: Mladá tvorba [Junges Schaffen], Nr. 10, Jg. 14, Bratislava 1969, S. 22-28.

Adamčiak, Milan: Ensemble-comp, in: Profil, Nr. 8, Jg. 1, Bratislava 1991, S. 5-6.

Koller, Július: Z autorských programov a akcií [Aus den Autorenprogrammen und Aktionen], in: Výtvarný život [Kulturelles Leben], Nr. 8, Jg. 15, Bratislava 1970.

Matuščík, Radislav: Koller Július, in: Profil, Nr. 2, Jg. 2, Bratislava 1992, S. 22-23.

Matuščík, Radislav: Tvorba strednej a mladej generácie [Das Schaffen der mittleren und jungen Generation], in: Výtvarná práca, Nr. 1, Jg. 14, Praha 1967, S. 4.

Vachtová, Ludmila: Commedia dell' arte, in: Výtvarná práca [Bildende Arbeit], Nr. 16, Jg. 14, Praha 1966, S. 3-7.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Alex Mlynárčik: *Schnee-Festival [Festival snehu]*, 1970, Die Hohe Tatra, in: Čarná, Daniela: *Z mesta von. Umenie v prírode [Weg aus der Stadt. Kunst in der Natur]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2007, S. 26.

Abb. 2: Alex Mlynárčik: *Juniáles*, 1970, Piešťany, in: Restany, Pierre: *Inde – Ailleurs [Anderswo]*, Bratislava – Paris 1995, S. 125.

Abb. 3: Alex Mlynárčik: *Tag der Freude [Deň radosti]*, 1971, Zakamenné, in: Restany, Pierre: *Inde – Ailleurs [Anderswo]*, Bratislava – Paris 1995, S. 128.

Abb. 4: Alex Mlynárčik: *Tag der Freude [Deň radosti]*, 1971, Zakamenné, in: Restany, Pierre: *Inde – Ailleurs [Anderswo]*, Bratislava – Paris 1995, S. 131.

Abb. 5: Alex Mlynárčik: *Evas Hochzeit [Evína svadba]*, 1972, Žilina, in: Hrabušický, Aurel (Hrsg.): *Slovenské vizuálne umenie 1970-1985 [Slowakische visuelle Kunst 1970-1985]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2002, S. 191.

Abb. 6: Jana Želibská: *Trauung des Frühlings [Snúbenie jari]*, 1970, Dolné Orešany, in: Orišková, Mária: *Dvojhlasné dejiny umenia [Zweistimmige Kunstgeschichte]*, Bratislava 2002, S. 132.

Abb. 7: Jana Želibská: *Begebenheit am Seeufer [Príhoda na brehu jazera]*, 1977, Nähe von Bratislava (Čuňovo), in: Rusinová, Zora (Hrsg.): *Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 48-49.

Abb. 8: Jana Želibská: *Eine kleine Modenschau (Soirée I) [Malá módna prehliadka (Soirée I)]*, 1980, Bratislava, in: Hrabušický, Aurel (Hrsg.): *Slovenské vizuálne umenie 1970-1985 [Slowakische visuelle Kunst 1970-1985]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2002, S. 193.

Abb. 9: Peter Bartoš: *Fortsetzung der Erstberührung (Nichts, Punkt, Verschiebung) [Pokračovanie prvodotyku (Nič, bod, posun)]*, 1969, Bratislava, in: Rusinová, Zora (Hrsg.): *Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 53.

Abb. 10: Peter Bartoš: *Streuung eines schwarzen Rasters im Schnee [Rozptyl čierneho rastra v snehu]*, 1969, Bratislava, in: Čarná, Daniela: *Z mesta von. Umenie v prírode [Weg aus der Stadt. Kunst in der Natur]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2007, S. 51.

Abb. 11: Peter Bartoš: *Aktivität mit der Materie Balnea [Činnosť s hmotou Balnea]*, 1970, Bratislava, in: Rusinová, Zora (Hrsg.): *Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 59.

Abb. 12: Július Koller: *Ping Pong Klub J+K [Pingpongový klub J+K]*, 1970, Bratislava, in: Rusinová, Zora (Hrsg.): *Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 79.

Abb. 13: Július Koller: *Ufonaut J.K.*, 1970, in: Matuščík, Radislav: ...predtým, Prekročenie hraníc: 1964-1971 [...davor, Die Grenzüberschreitung: 1964-1971], Žilina 1994, S. 143.

Abb. 14: Július Koller: *Universale Physkulturelle Operation [Univerzálna Fyzkultúrna Operácia]*, 1970, Bratislava, in: Rusinová, Zora (Hrsg.): Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989], (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 77.

Abb. 15: Július Koller: *UFO-Opferung [UFO-obetovanie]*, 1983, Filzschreiber auf Papier, 31 x 22 cm, in: Čarná, Daniela: Z mesta von. Umenie v prírode [Weg aus der Stadt. Kunst in der Natur], (Ausstellungskatalog), Bratislava 2007, S. 55.

Abb. 16: Milan Adamčiak & Robert Cyprich: *Wassermusik [Vodná hudba]*, 1969, Bratislava, in: Rusinová, Zora (Hrsg.): Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989], (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 94.

Abb. 17: Milan Adamčiak & Robert Cyprich: *Wassermusik [Vodná hudba]*, 1969, Bratislava, in: Rusinová, Zora (Hrsg.): Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989], (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 95.

Abb. 18: Dezider Tóth: *Transfer*, 1980, in: Čarná, Daniela: Z mesta von. Umenie v prírode [Weg aus der Stadt. Kunst in der Natur], (Ausstellungskatalog), Bratislava 2007, S. 117.

Abb. 19: Dezider Tóth: *Dafloration [Daflorácia]*, 1984, Bratislava, in: Hrabušický, Aurel (Hrsg.): Slovenské vizuálne umenie 1970-1985 [Slowakische visuelle Kunst 1970-1985], (Ausstellungskatalog), Bratislava 2002, S. 199.

Abb. 20: Vladimír Kordoš: *Rückkehr des verlorenen Sohnes [Návrat strateného syna]*, 1980, in: Rusinová, Zora (Hrsg.): Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989], (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 116.

Abb. 21: Vladimír Kordoš: *Hommage an Messerschmidt [Pocta Messerschmidtov]*, 1988, Nové Zámky, in: Rusinová, Zora (Hrsg.): Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989], (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 120.

Abb. 22: Vladimír Kordoš: *Der Mensch ist doch kein Narr, damit er vom Regen nass wird...* [Ved' človek nie je blázon, aby zmokol...], 1983, Bratislava, in: Matuščík, Radislav: Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987 [Terrain. Alternative Aktionskunstgruppe 1982-1987], Bratislava 2000, S. 65.

Abb. 23: Juraj Bartusz: *Amtliche Bestätigung [Úradné potvrdenie]*, 1971, Košice, in: Geržová, Jana & Tatai, Erzsébet (Hrsg.): Konceptuálne umenie na zlome tisícročí [Konzeptkunst im Wandel der Jahrtausende], Bratislava 2001, S. 36.

Abb. 24: Ľubomír Ďurček: *Die horizontale und vertikale Bewegung – Transfiguration [Horizontálny a vertikálny pohyb – Transfigurácia]*, 1979, Bratislava, in: Rusinová, Zora (Hrsg.): Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989], (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 145.

Abb. 25: *Empfang / Kommunion I–III (Identifikation) [Prijímanie I – III (Stotožnenie)]*, 1980, in: Rusinová, Zora (Hrsg.): *Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 146.

Abb. 26: Ján Budaj: *Mittagsessen [Obed]*, 1978, Bratislava, in: Rusinová, Zora (Hrsg.): *Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 152.

Abb. 27: Ján Budaj und die DSIP: *Woche der fiktiven Kultur [Týždeň fiktívnej kultúry]*, 1979, Bratislava, in: Rusinová, Zora (Hrsg.): *Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 153.

Abb. 28: Ján Budaj und die DSIP: *Straßenaktion*, 1979, Bratislava, in: Rusinová, Zora (Hrsg.): *Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 251.

Abb. 29: Peter Meluzin: *UFotbal*, 1981, Bratislava, in: Rusinová, Zora (Hrsg.): *Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 174.

Abb. 30: Peter Meluzin: *UFotbal*, 1981, Bratislava, in: Rusinová, Zora (Hrsg.): *Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 175.

Abb. 31: Peter Meluzin: *Versuch einer Arbeitsanalyse des eigenen Schattens [Pokus o pracovnú analýzu vlastného tieňa]*, 1982, Bratislava, in: Čarná, Daniela: *Z mesta von. Umenie v prírode [Weg aus der Stadt. Kunst in der Natur]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2007, S. 100.

Abb. 32: Artprospekt P.O.P.: *Der Gekrümmte [Skrčenec]*, 1982, Váh – Ilava, in: Hrabušický, Aurel (Hrsg.): *Slovenské vizuálne umenie 1970-1985 [Slowakische visuelle Kunst 1970-1985]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2002, S. 207.

Abb. 33: Artprospekt P.O.P.: *An Erde, an Gräser, an Felsen, an Totholz [O zem, o trávy, o skaly, o vývraf]*, 1982, Pruské, Lom nad Rimavicou, Červený Kameň, in: Rusinová, Zora (Hrsg.): *Umenie akcie 1965-1989 [Aktionskunst 1965-1989]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2001, S. 245.

Abb. 34: Artprospekt P.O.P.: *Stoßarbeiter [Úderníci]*, 1983, Bratislava, in: Hrabušický, Aurel (Hrsg.): *Slovenské vizuálne umenie 1970-1985 [Slowakische visuelle Kunst 1970-1985]*, (Ausstellungskatalog), Bratislava 2002, S. 206.

ANHANG

Kurzbiografien der Künstler

(in alphabetischer Reihenfolge)

Milan Adamčiak

(1946, Ružomberok)

Studium:

1963-1968 Konservatorium, Žilina.

1968-1973 Institut für Musikwissenschaft, Philosophische Fakultät, Comenius Universität, Bratislava.

Lebt in Bratislava.

Artprospekt P.O.P.

Ladislav Pagáč (1949, Bohunice) – 1970-1977 Studium an der Akademie der bildenden Künste (Glas in Architektur; Prof. V. Cigler), Bratislava.

Viktor Oravec (1960, Žilina) – 1979-1985 Studium an der Akademie der bildenden Künste (Glas in Architektur; Prof. V. Cigler), Bratislava.

Milan Pagáč (1960, Trenčianske Teplice) – 1979-1985 Studium an der Akademie der bildenden Künste (Glas in Architektur; Prof. V. Cigler), Bratislava.

Peter Bartoš

(1938, Prag)

Studium:

1957-1965 Akademie der bildenden Künste (Malerei; Prof. J. Želibský, J. Mudroch, P. Matejka), Bratislava.

Lebt abwechselnd in der Slowakei und in Tschechien.

Juraj Bartusz

(1933, Kamenín)

Studium:

1954-1958 Universität für angewandte Kunst (Prof. Wagner, Kavan), Prag.

1958-1961 Akademie der bildenden Künste (Prof. Pokorný, Hladík), Prag.

Pädagogische Tätigkeit: Seit 1999 – Prof. an der Fakultät der Künste, Technische Universität, Košice.

Lebt in Košice.

Ján Budaj

(1952, Bratislava)

War als Umweltschützer, Fotograf und Politiker tätig.

Lebt in Bratislava.

Robert Cyprich

(1951, Levoča – 1965, Prag)

Studium:

1970-1974 Institut für Kunstgeschichte, Philosophische Fakultät, Comenius Universität, Bratislava. (nicht abgeschlossen)

Ľubomír Ďurček

(1948, Bratislava)

Studium:

1967-1973 Akademie der bildenden Künste (Malerei; Prof. J. Želibský), Bratislava.

Lebt in Bratislava.

Július Koller

(1939, Piešťany – 2007, Bratislava)

Studium:

1959-1965 Akademie der bildenden Künste (Malerei; Prof. J. Želibský), Bratislava.

Vladimír Kordoš

(1945, Nemecká Ľupča)

Studium:

1965-1971 Akademie der bildenden Künste (Glas in Architektur; Prof. V. Cigler), Bratislava.

Pädagogische Tätigkeit: Ján Vydra Schule für angewandte Kunst, Bratislava.

Peter Meluzin

(1947, Bratislava)

Studium:

1965-1968 Elektrotechnische Fakultät, Slowakische Technische Universität, Bratislava.

1968-1970 Philosophische Fakultät, Comenius Universität, Bratislava.

1970-1976 Akademie der bildenden Künste (Prof. Čemický), Bratislava.

Pädagogische Tätigkeit: Seit 1999 Ján Vydra Schule für angewandte Kunst, Bratislava.

Alex Mlynárčik

(1934, Žilina)

Studium:

1963-1964 Akademie der bildenden Künste (Prof. V. Sychra), Prag.

1959-1965 Akademie der bildenden Künste (Monumentale Malerei; Prof. D. Milly und P. Matejka), Bratislava.

Lebt in Žilina.

Dezider Tóth

(1947, Výčapy-Opatovce)

Studium:

1966-1972 Akademie der bildenden Künste (Malerei; Prof. P. Matejka), Bratislava.

Lebt in Bratislava.

Jana Želibská

(1941, Olomouc)

Studium:

1959-1966 Akademie der bildenden Künste (Grafik und Buchillustration; Prof. V. Hložník), Bratislava.

Lebt in Bratislava.

Abbildungen

Zusammenfassung

Zwischen 1965 und 1989 erlebte die slowakische Aktionskunst ihre bedeutendste Entwicklungsphase. Die gesellschaftliche Unfreiheit des kommunistischen Regimes war dabei nicht nur externes Kennzeichen, sondern beeinflusste das künstlerische Leben stark mit.

Alle alternativen Kunstformen (und mit ihnen auch die Aktionskunst), die sich der Doktrin des „sozialistischen Realismus“ nicht unterordnen wollten, wurden aus der offiziellen Kultur verwiesen. Die inoffizielle Kunst bezeichnete sich jedoch durch äußerst interessante und progressive Arbeiten, die den Vergleich mit dem Ausland nicht scheuen mussten.

Zum besseren Verständnis der Position der inoffiziellen bildenden Kunst innerhalb der Tschechoslowakei wird im ersten Teil dieser Arbeit auf die sozialen, ökonomischen und politischen Verhältnisse eingegangen und die Grundprobleme der Gesellschaft erläutert. Anhand eines Einblicks in die kulturelle Sphäre werden im zweiten Teil die Ausgangspunkte der inoffiziellen Kunst erklärt.

Der dritte Teil befasst sich mit der slowakischen Aktionskunst, deren Aufbruch in der zweiten Hälfte der 60er Jahre kam und sich zu großen Happenings Anfang der 70er entwickelte. In der darauf folgenden Zeit mussten sich die Künstler in private Räume oder in die Natur zurückziehen, was jedoch nicht nur zum Nachteil war, sondern zum Entstehen spezifischer Formen der Aktionskunst führte. Das Spiel, der Sport, die Natur oder die Interpretation von Kunstwerken alter Meister bildeten die Hauptthemen in diesem Zeitabschnitt. An der Wende zu den 80er Jahren gehörten die Straßenaktion und die Body Art Performance zu den meist verbreiteten Phänomenen in der slowakischen Aktionskunst.

Im abschließenden vierten Teil werden Vergleiche mit der ausländischen Aktionskunst angebracht und die wichtigsten Themenbereiche der slowakischen Aktionskunst zusammengefasst. Trotz verschiedener Entwicklungsverläufe und der unterschiedlichen Bedingungen wiesen die slowakische und „westliche“ Kunst mehrere Gemeinsamkeiten auf. Andererseits fehlten in der slowakischen Aktionskunst Erscheinungen wie Selbstverletzung, Selbstopferung oder radikaler Feminismus völlig. Die ausländischen Künstler wollten mit ihren oft provokativen Aktionen einerseits auf die Probleme der Gesellschaft aufmerksam machen, andererseits, und am deutlichsten, äußerten sie ihre Unzufriedenheit mit der

Situation in der Kunst, was mit der freiwilligen Ablehnung der musealen Institutionen sowie des Kunstmarktes zusammenhing.

Die slowakischen Aktionskünstler setzten sich ebenfalls mit der Situation in Gesellschaft und Kunst auseinander. Ihr Protest war jedoch viel latenter, weil das Regime gegen jegliche Kritik hart durchgreifen konnte. Die Sehnsucht nach einer freien Kunst war eng mit der Sehnsucht nach einer allgemeinen Freiheit verbunden. Aus diesem Grund kann man die slowakische inoffizielle Kunst als durchaus politisch bezeichnen und anhand ihrer Konfrontationen mit dem Staatsapparat die Verhältnisse in der kommunistischen Ära besser verstehen.

Im Anhang befinden sich kurze Biografien der jeweiligen Künstler. Die Bildbeilage beinhaltet Abbildungen der wichtigsten behandelten Kunstwerke.

Lebenslauf

OMAR MIRZA

Geboren am 10. September 1981 in Námestovo, Slowakei.

Familienstand: ledig

Staatsangehörigkeit: slowakisch

Bildung: 1997-2001 Gymnasium, Bilíkova 24, Bratislava, Slowakei.
1993-1997 Deutsche Schule, Beirut, Libanon.
1992-1993 Mutter-Alexia-Gymnasium, Palackého 1, Bratislava, Slowakei.
1988-1992 Volksschule, Mudroňova 83, Bratislava, Slowakei.

Studium: seit WS 2001 Kunstgeschichte, Universität Wien.

Arbeit: seit September 2006 Ausstellungskurator, Nitrianska galéria
(Kunstmuseum von Nitra), Nitra, Slowakei.

Sprachkenntnisse:

Muttersprache:	Slowakisch
verhandlungssicher:	Tschechisch, Deutsch, Englisch
gute Kenntnisse:	Polnisch, Arabisch
Grundkenntnisse:	Französisch