



Die Illusion der Initiative

Über die Medienkunst der letzten zwanzig Jahre in Ost- und Mitteleuropa

Miklos Peternák

Um 1989/90, als der Wandel begann, zählte man im geografischen Raum Europas (die einstige DDR einbegriffen) neun Länder; heute, Ende 2010, sind es fünfundzwanzig Länder (plus vier, falls alle Nachfolgestaaten der Sowjetunion berücksichtigt werden) – allein diese Tatsache würde eine erklärende Fußnote verdienen, die länger als dieser gesamte Aufsatz wäre.

Was bedeuten hier die Begriffe Wandel oder Übergang? Im Kontext eines Überblicks über die zeitgenössische (Medien-) Kunst in Ost-, Mittel- (und teils auch in Nord- und Südost-) Europa mit den Balkanländern, spielen mindestens drei, eher aber vier teils parallele, teils einander durchdringende Prozesse eine Rolle: zum einen der Aufbau eines kapitalistischen Wirtschaftssystems nach dem Scheitern der »realen Sozialismen« (mit anderen Worten, die Umwandlung der Diktaturen in Demokratien), dann die globale Informationsrevolution mit all ihren ökonomischen, politischen und kulturellen Folgen, außerdem die Folgen und Chancen des EU-Beitritts sowie schließlich die Globalisierung als Rahmen für all diese

Prozesse, eine Globalisierung, die über ihre kulturelle und ökonomische Wirkung hinaus militärische Kontrolle und Eingriffe ermöglicht (man denke nur an die Kriege im ehemaligen Jugoslawien).

Noch komplexer wird die Situation durch die lokalpolitischen Veränderungen. Jenseits der historischen Dichotomie von Linken und Rechten wächst die Anzahl autoritärer (präsidialer) Systeme, die zum Teil auf symbolbeladenen, grauenerregend primitiven Ausbrüchen fußen.

In Bezug auf die Kunst bilden die eben skizzierten Prozesse nicht nur den Hintergrund und die Kulisse, sondern werden oft selbst zu Themen und Arbeitsfeldern, und zwar gattungsunabhängig. In diesem Zusammenhang müssen wir immer wieder festhalten, dass der Wandel in dieser Region vor allem das politische und ökonomische System und weniger den allgemeinen Kunstgeschmack betraf. Mit anderen Worten: Die neue politische Landschaft steht innovativen, zeitgemäßen, avantgardistischen Ideen in der Kunst



wohlwollender gegenüber, weshalb das Risiko des kompletten Verbots nicht zugleich die Überlebenschancen in dem Bereich vernichtet.

Moderne Kunst, zeitgenössische Kunst, Medienkunst, Kunst der neuen Medien

Vilém Flusser beschreibt in seinem Buch *Universum der technischen Bilder* eine synthetische, informationsbasierte, utopische Gesellschaft, die sich aus Bildern formt.¹ Der Wandel, den die Fotografie als erstes technisches Bild einleitete, ist nach Flusser in eine neue Phase eingetreten, mit überall frei verfügbaren digitalen Kommunikationsmedien.

Mit Medienkunst wird meist jene künstlerische Tätigkeit gemeint, deren Grenzen zum einen durch das Design und die Massenkommunikation, zum anderen durch die Theorie und das soziale Handeln bestimmt werden. Der Begriff Medienkunst ist zwar unscharf (genau wie Videokunst, Malkunst oder Kunst der Neuen Medien), wird aber als Sammelbegriff weltweit benutzt, weil er die Verständigung erleichtert. Anstatt zu definieren, umgeht er die Definition – als Alternative zu ihm könnte man von elektronischen, digitalen, Computer-, Bit-, Cyber-, Informations- und sonstigen Künsten sprechen.

Zugegeben, die Entwicklung eines Künstlers lässt sich nicht nach den von ihm verwendeten Medien klassifizieren. Es gibt aber Künstler, die mit dem ein oder anderen technischen Medium bevorzugt arbeiten (und hier denken wir nicht nur an die interaktiven und Netzmedien, sondern auch an experimentelle Filme und Videos). Der Wandel, der sich ungefähr zwischen 1989 und 1993 vollzog, war international spürbar und schloss Entwicklungen in unserer Region ein. In dieser Zeit öffneten (und schlossen) zahlreiche Medienzentren und fanden sich Initiativen wie Ausstellungen, Festivals, Listen und Veröffentlichungen – das Neue war überall anders dasselbe, vollzog sich aber von Region zu Region in unterschiedlichen Geschwindigkeiten.

Was als typisch für die hier betreffende Region angesehen werden muss, fand nach 2000 statt. Während in der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre die Bandbreite und Zugangsmöglichkeiten (auch zu den Mitteln) die wichtigsten Diskussionspunkte darstellten, sind dies Probleme, die am Ende des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts, nach dem Ausbau der Netzdienstleistungen, infolge der rasanten Entwicklung und radikalen Verbilligung der technischen Mittel kaum mehr Relevanz haben. Die Fragen des Womit und Wie wurden dementsprechend durch die nach dem Was und Warum ersetzt.

Dieser Text erschien erstmalig im Katalog zur Ausstellung *gateways. Kunst und vernetzte Kultur*, der über den Hatje-Cantz-Verlag zu beziehen ist.



Als sich die Netzwerkstrukturen in der Medienkunst zu bilden begannen, schienen die Erfassung dieser Strukturen und ihre Beziehungen untereinander wichtiger zu sein als das, was in den einzelnen Einrichtungen wirklich geschah. Heute finden sich zahlreiche Auflistungen im Netz, Versuche, die Geschichte zusammenzutragen. Während einige stets aktualisiert werden, bleiben andere als Schnappschüsse einer bestimmten Zeit stehen. Eine vergleichende Untersuchung solcher Selbstdarstellungen, Zielbestimmungen, Erscheinungsbilder und Tätigkeitsfelder aus den verschiedenen Jahren könnte an sich ein (nichtkünstlerisches) Forschungsthema sein. Hybrid Medialounge aus dem Jahr 1997 ist nach wie vor zugänglich,² die Medialounge-Liste auf den Seiten der kurzlebigen ECB-Initiative (European Cultural Backbone)³ kann als ihre modifizierte und erweiterte Version betrachtet werden. Aus dem Jahr 2003 gibt es einen Aufsatz, der sich dem globalen Überblick der größeren Einrichtungen und ihrer Beschreibung widmet,⁴ und man findet auch die 2003 endenden Spuren des i-can-Netzes,⁵ wodurch die Soros-Zentren für zeitgenössische Kunst (SCCA) zu überleben versuchten.

Vor kurzem versuchte eine ebenfalls im Netz veröffentlichte Diplomarbeit, die Geschichte der Einrichtungen in unserer engeren Region

nach 2000 zu überblicken,⁶ und wie der 2008 gestartete, öffentlich auf der Wiki-Oberfläche erscheinende, ständig erweiterte und verheißungsvolle Überblick über das seit 2003 laufende Projekt von Burundi lab Monoskop zeigt,⁷ ist die Zeit für eine gründlichere Erfassung und Dokumentation des bisher Geschehenen gekommen. Diese Aufgabe ist eine kollektive, die Zeit und Kooperation erfordert.

Die Medienkunst ist ebenso Teil des technokulturellen beziehungsweise infokulturellen Wandels, wie sie auch Teil der zeitgenössischen Kunst ist. Das World Wide Web bot ein Kommunikationsforum für net.art, eine Erfindung aus Mitte/Ende der 1990er-Jahre.⁸ Dem folgten die Datenbankportale als Erfindung der letzten Dekade, und umfangreiche Publikations- und Dokumentationsforen, alle Medien in sich integrierend: die Blogs, die Foto- und Videoportale sowie die sozialen Netzwerke. Hier nun knüpft die ungeschriebene Geschichte der Medienkunst und die Osteuropas an die zeitgenössische Kunst und die Diskussionen der Avantgarden an.⁹ Das Internet wird zur wichtigsten Kontakt- und Informationsquelle.



Die Geschwindigkeit der Selbsthistorisierung: Geschichten und/oder Identität

»Geschichte ist nicht vorgegeben. Hilf uns, sie zu entwerfen« verkündet das treffende Motto des (Medien-?) Kunstprojekts East Art Map.¹⁰ Die Initiative der slowenischen Künstlergruppe Irwin zeichnete Empfehlungen von vierundzwanzig Gästen in eine virtuelle, nach Land und Zeitraum (ab 1945) aufgeteilte Landkarte. Zu den Hinweisen zählten Künstler, Projekte sowie Bilder und Dokumente.

Nicht nur die Geschichte der (Medien-) Kunst bleibt ungeschrieben. Vieles bleibt im Unklaren: Die Gegenwart vermischt sich mit der früher verbotenen, der Öffentlichkeit nicht zugänglichen und somit auch nicht bekannten Kunst, mit den bislang unbekanntem Ereignissen der Vergangenheit. Das Neudenken der während des Kommunismus ungeschriebenen oder gefälschten (Kunst-) Geschichte in ihrer Ganzheit steht ebenfalls noch aus. »Die ganze Vergangenheit liegt aufgetürmt vor uns, die neue Welt harret uns wie angstvollen Auswanderern entgegen«, schrieb einst, wenngleich in einem etwas anderen Kontext, der ungarische Lyriker Attila József.

Die neuen (oder wiederbelebten) Länder müssen ihre eigene Geschichte schreiben;

dass das unerlässlich ist, dürfte uns spätestens seit Fjodor Dostojewski bekannt sein.¹¹ Die vorhandenen Geschichtsdarstellungen der (benachbarten) Länder Ost- und Mitteleuropas sind jedoch oft Welten voneinander entfernt: Sie werden jeweils in der eigenen, von den anderen meist nicht verstandenen Sprache verfasst. Die Geschichte einer Gegend kann sogar gleichzeitig in mehreren Sprachen verfasst worden sein, wobei die einzelnen Versionen nicht im Geringsten übereinstimmen müssen. Hier könnte eine kritische Gesamtausgabe interessant sein, nicht der Vereinheitlichung wegen, sondern damit die diversen Versionen synchron gelesen werden können. Unter Region wurde bis jetzt stillschweigend und irreführend Osteuropa als Ganzes verstanden, und hier müsste zuerst klargestellt werden, dass es neben der bekannten Trennung in Nord-, Süd- und Mitteleuropa noch zahlreiche regionale Aufteilungen (und gleichzeitig auch neue Verknüpfungen) existieren: Donauländer, Balkan, Alpen-Adria-Region, die Biennale Quadrilateralis¹² oder die Visegrad-Gruppe¹³ und so weiter.

Ist die Suche nach der Geschichte zugleich auch Identitätssuche? Was bedeutet all dies im Zeitalter der neuen Medien, der neuen Kommunikationstechniken, des Menschen im Bann des Internets?

Dieser Text erschien erstmalig im Katalog zur Ausstellung *gateways. Kunst und vernetzte Kultur*, der über den Hatje-Cantz-Verlag zu beziehen ist.



Nam June Paik sagte einmal, auf der Videokassette des Lebens gebe es keinen Rückspulknopf, und was wichtig sei, geschehe nur einmal. Denkt man jedoch an die Computerprogramme und die Rückstelltaste der Suchmaschinen, und berücksichtigt man, dass wir mindestens ebenso viel Zeit mit dem Drücken dieser Taste, mit früheren Zuständen verbringen, ganz geschweige von den bei fast jeder Computertätigkeit entstehenden »History«-Dateien, dann suggeriert uns diese virtuelle Gegenwart, dass die Vergangenheit etwas automatisch Gegebenes ist, als könnten wir uns in ihr jeder Zeit vor- und zurückbewegen. Zum einen scheint die produktive Kraft des Schaffens und die reproduktive des Dokumentierens gleichzeitig gefragt zu sein; die Geschichte einer Aussage oder eines Projekts ist Teil des Endprodukts. Ist es das, was wir mit beschleunigter Zeit meinen? Oder folgt es einfach aus der Natur des Mediums, dass gleichsam automatisch eine »History« entsteht?

Zum anderen regt hier nichts zur Geschichtsschreibung an, das Geschichtsbewusstsein ist ein unnötiger, störender Fehler. Sucht man nach mehr als drei Jahre alten Dokumenten oder Programmen, wird man bereits belächelt – bei bestimmten Programmen ist das durch den automatischen und schleichenden

Angriff der globalen Updates gar nicht möglich. In der Chat-, Skype- und Interface(-book)-Gegenwart junger User ist das Gestrige bereits etwas längst Vergangenes, und alles, was vor dem Netz war, steht für das Unzugängliche, für das inexistente historische Zeitalter. Zugleich stellt sich infolge der globalen Kommunikation, dank derer einen alle Nachrichten sofort erreichen, die Illusion der Wechselseitigkeit ein, als ob auch die Welt um den Einzelnen wisse. Das Resultat liegt im gesteigerten Bedürfnis nach Präsenz, nach Unmittelbarkeit. Es wächst der Wunsch nach Bekanntheit anstelle der Erkenntnis.

So wird Geschichte zur Fiktion, die neu zu schreiben oder zu rekonstruieren ist. Es entstehen spezielle, individuelle Kunstarchive. Keine Zeit, auf die (Kunst-)Historiker zu warten – es lebe die Interferenz paralleler Kulturen!

Parallele Kontexte

Miklós Erdély verkündete einst: »Ich will von dir gar nicht hören, wenn du nicht die Initiative ergreifst.«¹⁴ Die beiden letzten Jahrzehnte können nicht nur als Phase der Übergänge, sondern auch als eine der Initiativen beschrieben werden. Statt auf Übergang, Wandel und Neuordnung, richtet sich der Fokus auf den neuen Kontext –



vielleicht sogar im historischen Sinn – der neuen Medien und Arbeiten. Ende 1995 und Anfang 1996 wurden nahezu parallel zueinander die Prager Ausstellung *Orbis fictus – New Media in Contemporary Arts*¹⁵ und die Budapester Veranstaltungsreihe *A pillangó-hatás*¹⁶ vorbereitet und realisiert. Beide Projekte wollten die zeitgenössische Medienkunst in ihrem historischen und internationalen Kontext vorstellen, sodass die explizit für diese Anlässe entstandenen neuen Werke um das Aufzeigen des mediengeschichtlichen Hintergrundes ergänzt wurden.

Eine Reihe ähnlicher Projekte, Präsentationen, Forschungen und Tagungen unternahm den Versuch, die Kunst der »unterbrochenen Geschichten«¹⁷ bekannt zu machen. Die Tatsache, dass die Neuentdeckung der ersten beziehungsweise zweiten »östlichen« Avantgarde ebenfalls heute erfolgt, entspricht dem Wunsch nach einer Neuschreibung der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Um es einfacher zu formulieren: Insofern klar wurde, dass in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht die Malerei, die Bildhauerei und die Grafik die repräsentativsten Gattungen sind, muss auch die Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts neu bewertet werden.

Die Präsentation der verschiedenen Aspekte und Positionen, die Kunst nach der (gefallenen Berliner) Mauer,¹⁸ die Katalogisierung der Fluxusnetze im Osten,¹⁹ die Neuordnung der Chronologie der unsichtbaren Ausstellungen²⁰ sind allesamt Initiativen, die die »Verheißungen der Vergangenheit« als nichtkontinuierliche, jedoch aktuelle Folgen nach sich ziehende Mosaiksteine erschließen. Und blickt man über die Region hinaus, zeigen neben dem globalen Konzeptualismus jene subversiven Übungen²¹ spannende und überraschende Parallelen, die unter den peripheren oder lokalen, gegebenenfalls diktatorischen Systemen existierten und nunmehr vorgestellt werden können. Obwohl momentan Uneinigkeit darüber herrscht, ob das im 20. Jahrhundert in Mode gekommene Wort »Globalisierung« oder der von Jeremy Bentham Ende des 18. Jahrhunderts kreierte Ausdruck »international«²² zur Bezeichnung der völker-, kontinente- und politische-Systeme-übergreifenden Untersuchungen geeigneter ist, sind diese neuerlichen Initiativen vom europäischen Gefühl der »entgrenzten Grenzen« durchdrungen.²³

Das Video als Beispiel

In den frühen 1990er-Jahren waren der experimentelle Film und das Video die gemeinsame Plattform der ost- /



mitteleuropäischen Medienkunst, wahrscheinlich aus dem Grund, weil diese Ausdrucksformen auf die bedeutendste Tradition zurückblicken konnten. Das MM Zentrum Zagreb, das von Ivan Ladislav Galeta geleitete Multimediazentrum an der dortigen Universität, das Balázs Béla Stúdió Budapest und der Workshop des Film Form im polnischen Łódź waren vielleicht die bekanntesten und wichtigsten Werkstätten in den 1970er- und 1980er-Jahren.

Obwohl es schon früher sichtbare Zeichen für den einsetzenden Wandel gab (so etwa die Erweiterung des Ars-Electonica-Festivals ab 1986, die Umgestaltung des Osnabrücker Festivals für experimentelle Film- und Videokunst und seine Neubenennung in European Media Art Festival 1988), erfolgte der Durchbruch der auf digitale Mittel setzenden Arbeiten, abgesehen von einigen frühen Ansätzen, dank fehlender Infrastruktur und Technik erst in der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre. Die ersten Festivals der Region wie das WRO in Wrocław oder Mediawave in Győr entstanden ebenfalls aus der unabhängigen Film- und Videoproduktion und behielten ihr Profil bis heute weitestgehend bei.

In diese Reihe gehört das 1980 im Polnischen Kulturinstitut Budapest initiierte und anschließend in Berlin realisierte

Infermental (das weltweit erste Periodikum auf Videokassette). Dies war ein Netzwerk der besonderen Art, dessen zehnte und letzte Ausgabe 1991 von Heiko Daxl und Evgenija Dimitrieva in Skopje herausgegeben wurde.²⁴ Im selben Jahr wurde, gleichsam als symbolische Fortsetzung, unter dem Titel Sub voce die erste umfassende Ausstellung zur Videokunst in Ungarn organisiert, 1993 folgte dann in Rumänien eine große Schau von Videoinstallationen unter dem Titel *Ex oriente lux* und das von Inke Arns und Stephen Kovats ebenfalls 1993 initiierte Ostraneniefestival,²⁵ das anschließend noch zweimal, 1995 und 1997, stattfand. Neben den videokassettenähnlichen Katalogen, die die Festivals begleiteten und heute wichtige Quellenwerke sind, wurde sozusagen als Abschluss und Zusammenfassung eine multimediale CD-ROM als das modische und kurzlebige Übergangsmedium jener Zeit veröffentlicht.²⁶

Ergebnis der eben genannten Arbeiten ist, dass sie unser Wissen über die Geschichte der Videokunst vertieften, weit mehr als das der anderen Medienkünste. Nicht nur sind in den einzelnen Ländern gründliche und umfassende Darstellungen entstanden,²⁷ es wurde auch der Versuch eines ersten Überblicks unternommen.²⁸ Obwohl inzwischen auch Studien über die Geschichte der Medienkunst einzelner Länder (meist in



der Sprache des jeweiligen Landes) vorliegen,²⁹ sind hier die Unterschiede angesichts der Zugänglichkeit und Konservierung auffallend. Das Fehlen von Förderungen, die nicht vorhandene Infrastruktur können natürlich vieles erklären: Die Frage, wie weit sich die Lage dort, wo Museen für neue, zeitgenössische Kunst vorhanden waren beziehungsweise solche entstanden sind (zum Beispiel in Ljubljana, Warschau, Tallinn oder Zagreb), anders entwickelte als dort, wo diese Aufgabe nach wie vor Nichtregierungsorganisationen, also Privatinitiativen zufiel, würde eine eigene Untersuchung verdienen. In der langen Entwicklung des Kunstsponsorings vom Soros-Netzwerk (SCCA) bis zum Netzwerk der Ersten Bank³⁰ (etwa tranzit.org³¹), möchte ich hier die frühe Etappe kurz resümieren.

Das Netzwerk der SCCA aus einstiger und heutiger Sicht

Die Entstehung des SCCA-Netzwerks verlief parallel zur Ausbreitung der Informationsrevolution in Osteuropa. Heute scheint das offensichtlich, wenngleich diese Situation damals erst mit dem Ausbau des Netzwerks deutlich wurde. Überblickt man die Liste der nach wie vor bestehenden (Nachfolge-) Einrichtungen, stellt man fest, dass im Wesentlichen jene bestehen blieben, die den Wandel erkannten und über die

ursprünglichen, die Förderungen sichernde Ziele der Dokumentation hinaus auch selbstständige Produktionen und Projekte initiierten.

Die Geschichte der Soros-Stiftungen beginnt 1984, und das erste Projekt im Bereich der bildenden Kunst wurde in Ungarn 1985 gestartet.³² Das war das Zentrum der Soros-Stiftung zur Dokumentation der bildenden Kunst. »Seine Aufgabe bestand in erster Linie darin«, wie Andrea Szekeres in ihrem kurzen Rückblick schreibt, »umfassende Dokumentationen über zeitgenössische ungarische Künstler sowie eine Datenbank zur bildenden Kunst zu erstellen; darüber hinaus förderte das Programm durch Stipendien und den Erwerb von Kunstwerken für Museen jene Künstler, die von der damaligen offiziellen Kulturpolitik ignoriert, geduldet oder eben verboten wurden. Das Zentrum erweiterte ab 1991 unter dem neuen Namen Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ (SCCA) sein Tätigkeitsfeld und organisierte neben der Erstellung von Dokumentationen jährliche Ausstellungen.«³³ Zu dieser Zeit, 1991, begann auch der Ausbau eines internationalen Netzwerks unter Einbeziehung von zwanzig Ländern.

Die Förderung der Kunst gehörte, das muss im Hinblick auf das unten Folgende festgehalten werden, nie zum zentralen

Dieser Text erschien erstmalig im Katalog zur Ausstellung *gateways. Kunst und vernetzte Kultur*, der über den Hatje-Cantz-Verlag zu beziehen ist.



Bereich der Soros-Einrichtungen (soros.org liefert für die Abkürzung SCCA bis heute keinen einzigen Treffer). Das ist auch aus der Größenordnung der für diesen Bereich verwendeten Mittel ersichtlich, die im gesamten Soros-Budget höchstens ein paar Prozent ausmachen.³⁴ Aber selbst diese paar Prozente waren viel; angesichts der für diesen Bereich verfügbaren Förderungen in der Region können sie sogar als ausgesprochen bedeutend gelten, und im Hinblick auf ihre Ergebnisse sind sie wahrscheinlich als beispiellos zu bezeichnen, denn in ihrer Effizienz erwirkten sie das Vielfache des Investierten. Der Ertrag dieser Förderung lässt sich natürlich schwer ermessen, da man ihn im erwirkten kulturellen Wandel, den entstandenen Arbeiten und anderen Produkten und in der bis heute nachhaltigen Wirkung suchen muss.³⁵

Nach der Einstellung des Soros-Förderungsprogramms um 1999, 2000 wurde i_can (International Contemporary Art Network) als letzter Überlebensversuch des Netzwerks gegründet,³⁶ es konnte aber nur kurzfristig erfolgreich sein. Googelt man nach den Organisationen in der letzten Mitgliedsliste, sieht man, dass etwa die Hälfte von ihnen, wenngleich in mehr oder weniger veränderter Form, nach wie vor aktiv ist.³⁷

Instabile Medien, instabile Regionen?

»Der frühere Osten« oder »das neue Europa«?

Für einige löste die Bezeichnung Osteuropa den Ausdruck »hinter dem Eisernen Vorhang« ab. Andere meinen, ihre Verwendung sei sinnlos, da Osteuropa als Einheit so gar nicht existiere. Wieder andere bevorzugen den Ausdruck »New Europe«. Hinter den definitorischen (Schein-) Problemen lassen sich zum Teil Identitätskonstrukte, zum Teil kulturelle Markt Aspekte erkennen: Wie kann man die Region »verkaufen«? Gibt es etwas Spezifisches in ihr, und falls ja, worin besteht es?

Betrachtet man die Kunst und ihre Rezeption, so besteht ein zweifelloses Spezifikum dieser Region darin, dass während der Diktaturen überall die Kategorie »verboten« zu verzeichnen ist, die explizit oder implizit auf verschiedenen Ebenen existierte und oft gerade die innovative, avantgardistische, alternative, die Untergrundkunst betraf (das sind natürlich keineswegs Synonyme). Nicht behaupten kann man hingegen, dass das Verbotene unbedingt künstlerische Qualität besaß, oder dass etwas deswegen verboten war, weil es eine direkte politische, »regimefeindliche« Botschaft trug. Es gab kein Verbotssystem. Will man verallgemeinern, kann man höchstens sagen,



dass der freie Geist verboten war – aber dass alles, was staatlich gefördert wurde, prinzipiell wertlos, unzeitgemäß, ignorierbar gewesen wäre, kann nicht mehr behauptet werden, und das macht das Gesamtbild nur noch komplexer.

Die Filme des Balázs Béla Stúdió Budapest zum Beispiel konnten mit staatlicher Förderung, dennoch unter unabhängigen, durch die Souveränität der Mitglieder ermöglichten Umständen und mit professioneller Technik hergestellt werden – erst die fertigen Werke wurden von der Zensur eingestuft und oft unsichtbar gemacht. Was das Publikum nicht erreicht, in seiner Zeit nicht zugänglich ist, nicht Teil des kulturellen Diskurses wird, ist praktisch nicht existent. Und wenn die Arbeiten auch später, nach den Systemwechseln nicht gezeigt werden, bleibt selbst für eine nachträgliche historische Rekonstruktion keine Chance. Man sieht oft, dass Werke, die zu ihrer Zeit unsichtbar blieben, erst viel später interessant und wichtig werden, ohne dass sie sich klar datieren lassen. Für solche Dinge sind aber keine Diktaturen nötig, so etwas kommt in jedem System vor.

Gehen wir von der Mähr aus, dass jene Künstler, die die neuen, technischen Medien als Erste einsetzen, sich stets auf dem Feld der Innovation, also als »Vorreitertruppe«

(Avantgarde) bewegen (wobei fraglich ist, wie lange das hält, wie lange das Neue neu bleibt). Wie bekannt, irritiert das Neue meist den allgemeinen Geschmack und die Gewohnheit, und die heutigen Gesellschaften sind an der Förderung des nicht Profitfähigen oder noch nicht Kanonisierten wenig interessiert. Hier öffnet sich das Feld für die Nichtregierungsorganisationen, die zivilgesellschaftlichen Initiativen, und solche konnten während der Zeit der Diktaturen natürlich nicht zustande kommen.

Es war ein medienhistorisches Ereignis, als man im Dezember 1989 mitverfolgen konnte, wie die Kamera, die die Rede des rumänischen Diktators live übertrug, kippte und für einen Augenblick sogar das Bild aussetzte: Diese »Fehlermeldung« vermittelte deutlicher als alles andere, dass das System instabil geworden war. Danach setzte bald die »Fernsehrevolution«, die kontinuierliche, tagelang fortgesetzte Livesendung aus dem Studio ein.³⁸ Allgemein jedoch lässt sich die Instabilität als festes Attribut eher auf die technischen Medien und somit auf die Medienkunst anwenden. Technikbasierte Kunstwerke bedürfen der ständigen Pflege, das liegt in ihrer Natur. Olia Lialinas Netzarbeit *Agatha Appears* aus dem Jahr 1997 musste 2008 nicht etwa aus dem Grund restauriert werden, weil sie schlecht gemacht gewesen wäre.³⁹ Die Restaurierung



von Diktaturen hingegen werden wir hoffentlich nicht erleben müssen.

Ich konnte in diesem Text viele wichtige Bereiche nicht behandeln, das ist mir völlig klar. Eine kurze vergleichende Analyse der Medienkunst und der Ausbildung bzw. der neuen Medienzentren fehlt ganz besonders.⁴⁰ Ich konnte weder auf die Rolle der Archive und Sammlungen noch auf die sich verändernden Funktionen der Museen und die Diskurse darüber oder, was noch auffallender ist, auf die konkreten Werke und Künstler eingehen. Dieser Versuch ist nur eine Momentaufnahme.⁴¹

Ich danke Sabine Himmelsbach für ihre Anfrage, ohne sie hätte ich nicht einmal einen dermaßen skizzenhaften Überblick versuchen wollen. Dem Leser möchte ich die klassische Warnung des Thukydides über die Beteiligten bestimmter Ereignisse als quellenkritischen Leitsatz empfehlen: »Diese Ermittlung der Wahrheit aber war mit Mühe verbunden, weil diejenigen, welche bei den betroffenen Ereignissen zugegen waren, in ihrer Darstellung über dieselben Dinge nicht übereinstimmten, sondern dabei von ihrem Wohlwollen für die eine oder für die andere Partei, sowie von der Treue ihres Gedächtnisses abhängig waren.« (Thukydides, *Der Peloponnesische Krieg*)

1 Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen 1985.

2

<http://www.medialounge.net/lounge/medialounge.html>

3 <http://www.e-c-b.net/>

4 Michael Naimark, *Truth, Beauty, Freedom, and Money. Technology-Based Art and the Dynamics of Sustainability. A report for Leonardo Journal supported by the Rockefeller Foundation*, Mai 2003, <http://www.artslab.net/>

5 [i_can members list, http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/insts.html](http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/insts.html)

6 Agnieszka Pokrywka, *Sztuka nowych mediów w Europie Środkowo – Wschodniej w latach 2000–2009*,

http://issuu.com/agnespockels/docs/new_media_art_in_central_and_eastern_europe; die Autorin bringt auch eine Karte: <http://www.mindmeister.com/23970260/central-east-europe>, ihr Blog: <http://pokrywka.wordpress.com/>

7

<http://www.burundi.sk/monoskop/index.php/BURUNDI> und <http://www.burundi.sk/monoskop/index.php/Monoskop>About>

8 Vuk Cosic, <http://www.ljudmila.org/~vuk/>; eine Karte von JODI: <http://map.jodi.org/>

9 Nahezu gleichzeitig starteten 1999 zwei Projekte zur zeitgenössischen osteuropäischen Kunst, ARTMargins <http://www.artmargins.com/> und TOL: *Transitions Online* (www.tol.org).

10 <http://www.eastartmap.org/>; in Buchform: Irwin (Hrsg.), *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, London 2006.

11 »Ausserdem hat jeder eine Geschichte. Wie lebten Sie denn bis jetzt, wenn Sie keine haben?«, unterbrach mich das Mädchen und lachte.«, in: Fjodor Dostojewski, *Weisse Nächte*.

12 Biennale in Rijeka, Kroatien, seit 2000, s. <http://www.bq3.mmsu.hr/eng/beinnale.html>

13 S. <http://www.visegradgroup.eu/>

14 *Hungarian Schmuck*, März /April, Devon 1973.

15 Orbis fictus, <http://www.fcca.cz/shared/events/orbisfictus/orbis4.html>, Katalog: *Orbis fictus – New Media in Contemporary Arts*, Prag 1996. Miloš Vojtichovskýs und Tjebbe Van Tijens Installation *Orbis sensualium pictus*, entworfen nach dem Werk von Comenius, kann auch als titelgebend



betrachtet werden:
<http://www.fcca.cz/shared/events/orbisfictus/ofmil-osvojtehovsky4.html>

16 *The Butterfly Effect*, 1996,
<http://www.c3.hu/scca/butterfly/> sowie *The Butterfly Effect. The Coordinates of the Moment Before Discovery*, CD-ROM, C3, Budapest 1998.

17 Zdenka Badovinac, »Interrupted Histories«, in: *Prekinjene zgodovine / Interrupted Histories*, hrsg. Zdenka Badovinac u. a., Museum of Modern Art, Ljubljana, Ljubljana 2006.

18 *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*, Ausst.-Kat. Moderna Museet, Stockholm, Stockholm 1999. *Aspekte, Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999*, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, Wien 1999.

19 <http://www.fluxus-east.eu/>, *Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe*, Aust.-Kat. Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Berlin 2007; die weiteren Ausstellungen und Programme unter <http://www.fluxus-east.eu/index.php?item=berlin&lang=en>

20 *The Invisible History of Exhibitions, from the 1960s till Now*, <http://www.artalways.org/the-invisible-history-of-exhibitions/parallel-chronologies/>; der Katalog zum Projekt von tranzit: *Art Always Has Its Consequences*, Zagreb 2010; <http://www.artalways.org/art-always-has-its-consequences-final-publication/>

21 Hans D. Christ und Iris Dressler (Hrsg.), *Subversive Praktiken. Kunst unter Bedingungen politischer Repression. 60er–80er / Südamerika / Europa*, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Ostfildern 2010.

<http://www.wkv-stuttgart.de/en/programme/2009/exhibitions/subversive/>

22 L'Internationale, <http://internacionala.mg-lj.si/home/historical-background>

23 Die entgrenzten Grenzen 1–2 entstanden als das gemeinsame Projekt von Richard Kriesche, der Arge Alpen-Adria und kulturdata, http://iis.joanneum.ac.at/kulturdata/index.php?idca_tside=59. Die beiden Kataloge: Richard Kriesche (Hrsg.), *Entgrenzte Grenzen*, Graz 1987; Richard Kriesche und Peter Hoffman (Hrsg.), *Entgrenzte Grenzen II*, Graz 1993.

24 <http://www.infermental.de/>

25 Die Webseite des Festivals bei archive.org: <http://web.archive.org/web/20001216031900/http://www.ostranenie.org/>

26 Stephen Kovats (Hrsg.), *Ostranenie 93 95 97 International Electronic Media Forum Series (1993, 95, 97) at the Bauhaus Dessau Foundation*, CD-ROM, 1999.

27 Videodokument: *Video Art in Slovenia 1969–1998*, <http://www.videodokument.org/>; *Insert / Retrospective of Croatian Video Art*, Zagreb 2005.

28 <http://transitland.eu/>; der Katalog dazu: Edit Andras (Hrsg.), *Transitland. Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009*, Budapest 2009.

29 Ryszard Kluszczyński, *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Warschau 1998.

Katarína Rusnáková, *História a teória mediálneho umenia na Slovensku. (History and theory of media art in Slovakia)*, Bratislava 2006.

30 »We are not a foundation owned by a bank. We are a foundation that owns a bank.« <http://www.erstestiftung.org/about/who-we-are/>

31 <http://www.tranzit.org/en>

32 Im Portal der Soros-Einrichtungen steht heute: »Investor and philanthropist George Soros established the Open Society Foundations, starting in 1984, to help countries make the transition from communism.« <http://www.soros.org/about>

33 <http://www.c3.hu/scca/index.html>

34 Die Open Society Foundations werden von George Soros persönlich und von philanthropischen Stiftungen von der Soros-Familie unterstützt. Gesamtausgaben von zur Zeit 400 bis 500 Millionen US-Dollar im Jahr, <http://www.soros.org/about/faq>

35 »The activity of Soros' centres can prove to be a factor having a positive influence on the development of new multimedia culture in the countries of Central and Eastern Europe, for instance speeding up the process wherever no well-established traditions of media art exist, or where the underdeveloped system of institutional support is incapable of satisfying artistic needs. Obviously, a preliminary condition in this case is the emergence of groups interested in the development of media art.«, in: Ryszard W. Kluszczyński, *The Past and Present of (Multi)Media Art in Central and Eastern European Countries. An Outline*,



<http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/textcbab.htm>
l?id_text=2, zuerst veröffentlicht in: *SCCA Quarterly*, 1, 1996, S. 2.

36 Die Webseite von [i_can](http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/):
<http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/>. Die
Mitgliederliste

<http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/insts.html>

37 Ohne den Anspruch der Vollständigkeit:

The International Center for Contemporary Art –
ICCA Bucharest:

http://www.icca.ro/home_en.htm; Centrul pentru
Arta Contemporana -[ksa:k], Chişinău:

<http://www.art.md/>; C3: Center for Culture &
Communication Foundation, Budapest:

<http://www.c3.hu/>; SCCA-Ljubljana:

<http://www.scca-ljubljana.si/>; Center For
Contemporary Arts, Estonia (CCA), Tallinn:

<http://www.cca.ee/>; Latvian Centre for
Contemporary Art (LCCA), Riga:

<http://www.lcca.lv/>; ICA-SOFIA: [http://ica-](http://ica-sofia.org/)

<http://www.scca.ba/>; Contemporary Art Center –
Skopje: <http://www.scca.org.mk/>; SCCA-Almaty,

Kazakhstan: <http://www.scca.kz/en/scca.html>

38 1990 wurde in Budapest auf Initiative von
Media Research eine Tagung zum Thema mit
dem Titel »The Media are with us« veranstaltet.
Einige der Vorträge sind erschienen in: Keiko Sei
und Peter Weibel (Hrsg), *Von der Bürokratie zur
Telekratie. Rumänien im Fernsehen. Ein
Symposium aus Budapest*, Berlin 1990.

39 <http://www.c3.hu/collection/agatha/>;
Konservatorin: Elzbieta Wysocka 2008,

[http://www.incca.org/resources/106-](http://www.incca.org/resources/106-preservation/390-wysocka-e-agatha-re-appears-net-art-resoration-project)
[preservation/390-wysocka-e-agatha-re-appears-](http://www.incca.org/resources/106-preservation/390-wysocka-e-agatha-re-appears-net-art-resoration-project)
[net-art-resoration-project](http://www.incca.org/resources/106-preservation/390-wysocka-e-agatha-re-appears-net-art-resoration-project).

40 Hier wieder nur eine kurze Liste von
diesbezüglichen Webseiten, deren Programme
und Beziehungen zueinander betrachtenswert
sind: RIXC The Center for New Media Culture,
Riga: <http://rixc.lv/>; CIANT International Centre for
Art and New Technologies (Prague):
<http://www.ciant.cz/>; ljubljana digital media lab ==
ljudmila: <http://www.ljudmila.org/>; WRO Art Center
Wrocław: <http://www.wrocenter.pl/en/o-wro/>; new
media center_kuda.org: <http://www.kuda.org/en/>;
KIBLA Multimedia Center, Maribor:
<http://www.kibla.org/en/>; Kassak Centre for
Intermedia Creativity, Nove Zamky:
http://www.kassak.eu/public_dialog/;
<http://runme.org/>; <http://www.kitchenbudapest.hu/>

41 Die Aktualität der genannten Links wurde von
mir am 3. Dezember 2010 geprüft.