

Zoltan Lörincz

Nach der Postmoderne in Ungarn

Nach und nach wird alles, was wir für einen unerschütterlichen Bestandteil unseres Lebens und unserer Welt gehalten gaben, umgewertet. Prinzipien und Werte, die früher als unantastbar galten, werden ungewiss und unbedeutend. So ist die bildende Kunst, die Jahrhunderte lang Beschützerin, Gestalterin, Hüterin des nationalen Lebens und der nationalen Kontinuität in Ungarn war, in eine fragwürdige Lage geraten, und das gilt besonders auch für die Dichtung. Für die bildende Kunst gilt dies in der ganzen westlichen Kultur. Aber was ist wirklich in Ungarn passiert?

Abschied vom Sozialreal (sozialistischen Realismus)

Vielleicht ist es verblüffend, aber meiner Meinung nach hat die politische Wende des Jahres 1989 keinerlei stilistische Änderung in der Entwicklung der ungarischen Kunst verursacht.

Die „künstlerische Wende“ hat sich am handgreiflichsten in der Umwandlung der Institutionen ausgewirkt. Auf dem Gebiet der Künstlerausbildung ist infolge einer „Studentenrevolution“ im Jahre 1990 der Rektor abgegangen, und im Unterricht sind auch Neuerungen eingeführt worden. Im Laufe dessen wurde der Lehrstuhl für Intermedien ins Leben gerufen, und Künstlerlehrer sind eingeladen worden (Dóra Maurer, György Jovánovics, Zsigmond Károlyi), die früher an der Hochschule nicht unterrichten durften. Ein neuer Ausbildungsgang hat auch an der Universität in Pécs begonnen, wo zu dieser Zeit die Meisterschule für bildende Kunst gegründet worden ist. Aber gleichzeitig sind auch weiterhin zahlreiche negative Züge der früheren Institutionspraxis erhalten geblieben: die zentralisierten und überbürokratisierten Formen und eine infolge der autoritären Machtstruktur langsam reagierende, ungeschmeidige Arbeitsweise, die für die Mehrheit der Unterrichts- und Ausstellungseinrichtungen noch immer charakteristisch ist.

Die „Modernisierung“ der ungarischen Kunst der letzten drei Jahrzehnte kann im Burggebäude des 1989 gegründeten Ludwig-Museums betrachtet werden, wo seit 1992 neben der – mit internationalen Material zusammen präsentierten – ständigen Ausstellung kontinuierlich Werke heimischer und ausländischer Künstler zu sehen sind. Das Ludwig-Museum Budapest funktioniert seit der Gründung des Zeitgenössischen Künstlerischen Museums im Jahre 1996 als „Doppelinstitution“ weiter. Auch auf dem Lande nimmt die Zahl der Einrichtungen zu, die die sich neu organisierende zeitgenössische Kunst präsentieren oder sammeln (z. B. Galerie Paks). Die Zeitgenössische Künstlerische Institution hat ihre Tore im Herbst 1997 in Dunaújváros geöffnet, seitdem hat sie – mit der Teilnahme sowohl heimischer als auch ausländischer Künstler – mehrere bedeutende Veranstaltungen organisiert (die auch Musikprogramme umfassende *Aritima*, bzw. die mit dem ausländische Kuratoren aufzeigenden Symposium erweiterte *Who by Fire* Ausstellungs- und Veranstaltungsreihe).

Mit der Aufhebung des Staatsmonopols des Kunsthandels sind private Galerien aufgekommen. Die meisten von ihnen sind 1989-90 eröffnet worden (Galerie Knoll, Galerie Bollwerk 14, Galerie NaNe, Galerie Roczkov), aber nach den unbegründeten Anfangserwartungen hat sich herausgestellt, dass noch viel Zeit vergehen muss, bis sich die Marktbedingungen verändern und sich die Kundschaft herausbildet, die sich für zeitgenössische Kunst interessiert, beziehungsweise bis sich die Formen des Sponserns oder der Kunstunterstützung westlicher Art herauskristalisieren (wie zum Beispiel die Ausschreibungen des im Jahre 1993 gegründeten Kollegiums für bildende Kunst der Nationalen Kulturellen Basis). Im Jahre 1990 ist die Stiftung Budapest Art Expo geboren, die seither jährlich im Rahmen einer Messe für zeitgenössische Kunst mit der Präsentation der ungarischen und der mittelosteuropäischen Kunst versucht, den langsam erwachenden Kunsthandel zu beleben. Abwechslungsreicher ist die Bühne der künstlerischen Zeitschriften geworden. Seit 1990 wurde die bis dahin einzige Zeitschrift, die *Kunst*, unter dem Namen *Neue Kunst* von einer

neuen Redaktion übernommen, und diese Redaktion hat neben dem Blatt auch eine Monographiereihe, die die Vertreter der modernen ungarischen Kunst vorstellt, ins Leben gerufen. Seit 1993 erscheint der sich ausschließlich mit zeitgenössischer Kunst befassende *Balkon*. Zusammenfassend kann man behaupten, dass eine Menge von Galerien eröffnet wurde.

Diese sehenswerten, leicht wahrnehmbaren „äußerlichen“ Veränderungen sind in Wirklichkeit die Krönung, die Vollendung langjähriger Vorgänge. Der künstlerische Anschauungswechsel hat schon Mitte des vorigen Jahrzehnts begonnen, und parallel dazu erschien auch die neue Generation auf der Bildfläche. Bei den Ausstellungen im Barcsaysaal der Hochschule für bildende Künste traten die an repräsentativen Ausstellungen debütierenden „neuen Maler“ und die für andere Medientypen offenen, experimentfreudigen Studenten anfangs noch gemeinsam auf (Plein Air, Paraván, 1986); am Ende der 80er Jahre wurde offensichtlich, dass ihre Wege auseinander gehen.

Im Sommer 1989 wurde in Óbuda, im Ausstellungshaus der Galerie Budapest, die Ausstellung der *Blaue Stahl* veranstaltet. Das heute zu Ruine gewordene, einst populäre Restaurant „Blauer Stahl“ in Ózd stand als „stilreines“ Exempel der Sozialarchitektur, als Kirche der Gemeinschaftsverpflegung am Fuße der großen Fabrikmauer und konnte gleichzeitig die Doppelfunktion der Massenunterhaltung und der „repräsentativen“ Umgebung erfüllen. Bei der Ausstellung wurde der Blaue Stahl zum Symbol, zum komplexen Sinnbild des vergangenen Zeitalters, in dem sich die Erinnerungen an die verschollene Kindheit und die sich an die langsam in die Vergangenheit sinkende Welt knüpfen, mal bittersüßen, mal ironischen Reflexionen der Erwachsenen der Jahrzehntwende unzertrennlich mischen. Nicht nur die mit dem „gesellschaftlich-historischen Problem“ liebäugelnde Themenwahl, sondern auch der raue, ein wenig mutierender Ton, das auf ästhetische und Formenfragen weniger bedenklich schauende künstlerische Verhalten, das den Schein der Salonfähigkeit kaum aufrechtzuerhalten versuchte,

wirkt überraschend als die erste Artikulation des sich langsam entfaltenden neuen Paradigmas.

Die wirkliche Wende geschah am Anfang der 90er Jahre. Die früher traditionell auf ethische und/oder kunstpolitische Ebene gelenkten, genauer die sich in dem von diesen Ebenen bestimmten Schnitt verwickelnden Veränderungen begannen als Generationskonflikte. Die Vertreter der neuen Generation – Künstler, Kunsthistoriker, Kuratoren – haben entweder die Logik und Wertordnung des kaum zur Geltung gelangten Avantgarde-Transavantgarde-Mainstreams nicht akzeptiert oder ihn vorweg als abgeschlossenes historisches Gebilde betrachtet und ihre Vergleichspunkte – in der Vergangenheit und auch auf dem aktuellen Gebiet – woanders bestimmt. Eine neue „Lesart“ kam zustande, in der die vielfältigen, beweglichen Parallelen und auch Gegensätze erlaubenden Präferenzen sich nicht mehr als normatives System, als ästhetischer Kanon konstituieren. Die Avantgarde hörte gleichzeitig auf, eine Wertkategorie und (andererseits) ein Schimpfwort zu sein; ihre aufgebrachte Füllung verflog und die in scharf entgegengesetzten Begriffen, in ideologischer Opposition, in Schlag und Gegenschlag denkende kämpferische Mentalität wurde anachronistisch.

Im Laufe der 90er Jahre hat das Lebenswerk mehrerer Künstler der mittleren Generation eine Wende genommen und sich in Richtung der internationalen zeitgenössischen Kunst bewegt, andererseits auch die Dominanz der Malerei und Bildhauerei, auf der die heimische Elitekunst basierte, aufgegeben. Diese Änderungen haben sich in erster Linie innerhalb der Gattung der Installation abgespielt. Die einstige Textilkünstlerin Ilona Lovas hat Variationen der christlich-sakralen Raumschaffung aus Metallplatten, Waffeln, Glasscheiben und aus gereinigtem, geblichenem Rindsdarm zustande gebracht (Stationen-Reihe); der aus der alternativen Sphäre kommende, „emanzipierte“ Imre Bukta schafft Werke von Raum-Größe, indem er den technischen Medien (mechanischen und elektronischen Konstruktionen, Video) organische Stoffe (Sonnenblume, Maiskolben, Speck) zuordnet (*Außer Haus*, 1994; „*Unrevi-*

awable Landscape“, 1996); László Lugossy komponiert seine Gemälde und Objekte mit gefundenen Gegenständen (mit Montagelampen, Eimern, Kleidungsstücken) zu riesigen Gegenstandscollagen (Schürzen, 1993). Den Ausstellungsraum interpretieren Zoltán Karmó, Mária Berhidi und Tamás Gaál mit dem bewussten Zusammenkomponieren des Werkes und der gegebenen Umgebung als *Enviroment* mit ihren gehängten, raumdrehbaren, raumgefalteten, an den Wänden mal wirklich, mal virtuell durchdringenden Metall- und Steinplastiken und Objekten.

Wie auch die *zeitgenössische bildende Kunst* immer für den gegebenen Zeitraum charakteristisch ist, diese sich mit immer neuem Inhalt füllende, sich kontinuierlich verändernde Entität, so verlegt sich, wandert auch immer der Begriff der *alternativen Kunst* hinüber in ein neueres, noch undomestiziertes Gebiet und Gruppenphänomen. Bis zu den 90er Jahren hatte sich dieses Gebiet zum Spielraum von Taschentuchgröße verschmälert, wo sich neben den aus dem auseinander gefallenen Jugoslawien, aus Woiwodina übersiedelten Dada Bada und Dr. Máriás auch „enfant terribles“ wie Gábor Tóth und früher Elek Hejettes Szomjátó betätigten. Ihre Äußerungen zeigen eine Mischung der Gattungen Performance, Musikaktion und bildkünstlerische Ausstellung; ihre Werke sind das Ergebnis des Durchdringens der Oberfläche einer instinktiven, unbegrenzten, spontanen, die ästhetischen Konventionen nicht berücksichtigenden Ausdrucks- und Gestaltungskraft. Der seine eigene „kunstvoll“ tätowierte Haut aufs Spiel setzende (auktionierende) Miklós Zoltán Baji, der aus leimigen Papierklebstoffstreifen Vogel-Mensch-Geschöpfe mit hohlem Körper bildende István Kovács, der in seine Assemblagen wurmstichige Holzgeräte, Tierleichen, Spinnengewebe komponierende, seine „Bilder“ mit Spinat, Honig, Marmelade, auf gebrauchte Fruchtsäcke malende Zoltán Székely, Bogdányi bringen im Laufe ihrer Arbeit auch für sich selbst überraschend die in den Tiefenschichten der Persönlichkeit und in den Gegenständen schlummernden „immanenten“ Kräfte hervor.

In den 90er Jahren nützte sich auch der romantische Mythos des mit dem Stoff

und den harten Bedingungen ringenden, vom Gesetz befreiten, für riesig erklärten individuellen Künstler-Heros ab; sein Platz wurde von einem kühleren, mäßigeren, rationelleren, aber gleichzeitig persönlicheren Verhältnis zwischen Künstler, Kunst und Institutionsstruktur übernommen. Ein Teil davon ist die pragmatische Beurteilung des Kunsthandels, die mit den in den 80er Jahren aufgetauchten Illusionen (nämlich, dass es wirklich im breiten Kreise die Möglichkeit gebe, dass die Künstler und Galeristen „einander finden“ und dies auf längere Distanz das Pfand einer Art beruflichen Fortkommens und der existenziellen Sicherheit sein könne) genauso abrechnet wie mit den gegen den Kunsthandel als solchen gerichteten anachronistischen Avantgardegesten, und sie gestaltet den Rahmen der eventuellen – fürs Erste ziemlich vereinzelt – Zusammenarbeit nach der Überlegung der gegebenen Voraussetzungen, indem sie nicht den abstrakten Prämissen folgt. Und die Formen der kollektiven Geltendmachung von Interessen haben sich auch geändert; anstelle der sich gegeneinander stemmenden stilistischen und ideellen Plattformen, der programmatischen Bewegungen, sind ideologieneutrale Berufs- und Generationenorganisationen entstanden.

Die Zeit, in der jeder schafft

Die radikale Form der Selbstorganisation haben die Künstler gewählt, die aus den Wänden der Ausstellungsorte und institutionellen Gebundenheiten heraustretend im leer stehenden, trümmerhaften Gebäude des Hungária-Bades Budapest Ausstellungen mit Konzerten und Performancen veranstaltet haben. Bei der nächsten Station der sich inzwischen zur Gruppe organisierenden gelegentlichen Vereinigung wurden im Kino Újlak innerhalb kaum mehr als eines Halbjahres mit zwölf „einabendigen“ Ausstellungen Hunderte von Personen bewegt. Neben den individuellen und gemeinsamen Ausstellungen der kontinuierlich wechselnden Mitglieder hat die Gruppe auch Gäste gern gesehen. Die Hauptperson der im Laufe der Jahre sich herauskristallisierenden Újlak-Gruppe (Kálmán Ádám, Zoltán Ádám, Gábor Farkas, Tamás Komoróczy,

Suzanne Mészöly, András Ravasz, Peter Szarka, István Szil) war anfangs Zoltán Ádám, der mit seinen vielfältigen, spontanen und gleichzeitig einen persönlicheren Ton angehenden Werken inspirierend auf seine Berufskollegen wirkte. In der Tätigkeit der Gruppe fiel der Ton auf die improvisative Kontinuität, in ihren Werken hat nicht der Kunstgegenstand als Endergebnis, sondern die gemeinsame Arbeit dominiert.

Die Geschichte des Újlak ist ein gutes Beispiel für das Charakteristikum der 90er Jahre, für den Zusammenschluss der Künstler in Gruppen mit markantem Gesicht. Diese Vereinigungen wurden nicht von einem äußeren Zwang oder von einer programmgebenden Person ins Leben gerufen, sie haben sich selber organisiert. Die Arbeitsmethode des gemeinsamen Schaffens bot neue Möglichkeiten, und das gemeinsame Auftreten schien eindrucksvoller zu sein als die einsamen Versuche, sich durchzusetzen. Im gleichen Jahr wie der Újlak (1990) sind zwei Künstlergruppen gegründet worden, die um einige Jahre ältere Künstler vereinigten. Die auch einzeln – in erster Linie auf dem Gebiet der Malerei – tätigen Mitglieder der Gruppe Block (Zoltán Katona, István Nagy, Tibor Palkó, Zoltán Sebestyén, für kurze Zeit: Tamás Kopasz, Gábor Bangócs) sind bei gemeinsamen Ausstellungen in Richtung Installation weitergegangen (*noch immer draußen*). Palkó appliziert seine Tafelbilder mit unter Plastikfolie gefüllten Geflügelfedern, und neuerdings zieht er das Licht, das projizierte Bild in seine Installationen hinein; *Sebestyén* schafft neben seiner Fakturalmalerei von grundsätzlich expressivem Charakter Serien erotischer Zeichnungen. Der Gebrauch von natürlichen Stoffen drückte den Werken der Pantenon Gruppe den Stempel auf, die sich aus drei Mitgliedern (Károly Elekes, Árpád „Pika“ Nagy, Sándor „Alex“ Krizbai) der MaMü zusammensetzt (*Panteon-Pantenon*). Die Mitglieder der zwischen 1978 und 1984 in Siebenbürgen tätigen, mehrere Dutzende von Künstlern zusammenhaltenden Marosvásárhelyer Werkstatt sind in den 80er Jahren aus Rumänien nach Ungarn übersiedelt; seit ihrer Neugründung im Jahre 1991 in Budapest erweitert sich die MaMü-Gesellschaft kontinuierlich mit jungen

Künstlern gleicher Ansicht: *Hunor Pető, Andor Veres. Elekes* ist ein Objekt- und Installationskünstler; seine Symbolität und Konzeptualität verbindenden Arbeiten ordnen rustikale Materialien (Zweige, Pelz, Feder) und immer mehr aus der technischen Umgebung stammende Gegenstände (Wind- und Petroleumlampen, Plastiksäcke) zueinander (Letzte Begierde und Letzte Stille, 1997).

Anfangs schien es, als blieben die Jungen sowohl den offiziellen Foren als auch der kommerziellen Welt der Galerien fern, aber am Anfang der 90er Jahre vermehrten sich die im Ausland gezeigten zeitgenössischen künstlerischen Projekte, bei denen auch die Mitglieder der neuen Generation von Anfang an eine Rolle spielten (*Kunst Europa*, Bremen, 1991; *Revisions*, Australien, 1992). Bei der Biennale in Venedig wurde Ungarn 1990 noch in der Vertretung der neuen Malerei der 80er Jahre von László Fehér, im Jahre 1993 von Viktor Lois aus dem Lajos Vajda Studio mit seinen aus Maschinenteilen konstruierten Instrument-Statuen, im Jahre 1995 von György Jovánovics, dem „Avantgarde-Klassiker“ der kunstgewerblichen Generation, repräsentiert. Im Jahre 1997 hat sich aber das Feld der ungarischen Aussteller mit der Teilnahme von Róza El-Hassan, Judit Hersko und Éva Köves plötzlich verjüngt, und an den anderen großen internationalen Biennalen nehmen schon seit Jahren ihre Zeitgenossen teil (São Paulo: Attila Csörgö, 1994; Csaba Nemes, 1996; Róza El-Hassan, 1998; Istanbul: Balázs Beöthy, 1995; Antal Lakner, 1997; *Manifesta 2*: Emese Benczúr, 1998).

Der Schein trägt aber und schildert kein wahres Bild der künstlerischen Lage in Ungarn. Zwischen der Erscheinung im Ausland und der heimischen Situation ist der Kontrast außerordentlich scharf. Zweierlei Wertordnungen drücken der Beurteilung der zeitgenössischen heimischen Künstler ihren Stempel auf: Die Erfolge der auf internationaler Bühne wirkenden Jungen haben zu Hause oft kaum Bedeutung, da die Standpunkte der aktuellen Diskurse hier zu Lande mit anderem Maß gemessen und nur zu Teil akzeptiert werden. Die heimisch organisierten „Junior“-Ausstellungen

sind nur selten Ereignisse von ausschlaggebender Kraft. Weiter lebt die Tendenz, dass einige junge „aufstrebende“ Künstler aus ihrer Generation herausgegriffen und isoliert unterstützt werden, oder sie werden in den Kreis der schon „Angekommenen“ adoptiert, und damit reproduziert sich der lang andauernde Generationenkonflikt im ungarischen Kunstleben.

Die Zeit der ungarischen Kunst nach 1945 war bei ständigen Ausstellungen bis in die 90er Jahre kaum zu sehen. Das König-St.-Stephan-Museum in Székesfehérvár begann in Mai 1990, seine zeitgenössische Sammlung, die ein Jahr später in einem selbstständigen Gebäude untergebracht wurde, dem Publikum zu zeigen. Das Museum stellt daneben kontinuierlich die bedeutenden Lebenswerke der Avantgarde nach 1945 aus (*Sándor Altorjai*, 1990; *Miklós Erdély*, 1991). Seine Ausstellungsreihe, die die ungarische Kunst des 20. Jahrhunderts in mehreren Auszügen verarbeitet und auf Jahre zurückgreift, ist im Jahre 1997 bei der jüngsten Vergangenheit angelangt, und im Jahre 1994 hat die von Katalin Keserü organisierte Ausstellung mit dem Titel „80er Jahre“ im Ernst-Museum aufgezählt, was alles im vorigen Jahrzehnt der heimischen Kunst geschah. Mit den Beispielen der verschiedenen möglichen Lesungen diente die „60er Jahre-Ausstellung“ der Ungarischen Nationalgalerie (1991) bzw. die Ausstellung der im Jahre 1985 eröffneten, mit den benachbarten Ländern regionale Zusammenarbeit ausgestaltenden Gemäldegalerie Szombathely mit dem Titel *Die erste Generation der ungarischen Neoavantgarde, 1965-72* (1989).

Die von der Kunsthalle organisierten monographisch-retrospektiven Ausstellungen konzentrieren sich auch auf die Generation der Kunstgewerbe- und Szürenon-Ausstellungen (Kristztián Frey, 1994; Endre Tót, 1995; Tamás Hencze, 1997; Sándor Molnár, István Haraszty, Miklós Erdély, 1998), aber gleichzeitig hat die Institution nach langer Pause die Darstellung eines nach Vollständigkeit strebenden, kaleidoskopartig zufälligen und bunten Querschnitts der Bildhauerei und der Malerei auf sich genommen (*Lagebericht*, 1995;

Öl/Leinwand, 1997). Neben all dem gewährt es der Kunst der osteuropäischen Länder (*Polen*, 1997; *Rumänien*, 1998) einen Spielraum, die Ausstellung *Natürlich* (Museum Ernst, 1994) gibt mit dem Themenkreis von Natur und Kunst einen Überblick über die bedeutendsten Vertreter dieser Richtung, die in dieser Region tätig sind.

Dieser Vorgang ist Teil der nach der Wende begonnenen „Schadenersatz“-Absichten, die auch im Kunstleben ihre Wirkung ausgeübt haben: Als positive Folge brachten sie die zurückgehende Umstrukturierung der früheren Wertordnung mit sich, und die aufdeckende bzw. verarbeitende Arbeit, die im Zeichen dessen begann, hatte zahlreiche Ausstellungen und einige Publikationen von hohem Niveau zur Folge (die Lebenswerksausstellung und Oeuvre-Katalog von Tibor Csiky, Ungarische Nationalgalerie, 1994). Aber die „Wiedergutmachung“, die die „Verlierer“ mehrerer Jahrzehnte zu kompensieren wünscht, schlägt die Waage unvermeidlich zugunsten der Vergangenheit, und das In-den-Hintergrund-Stellen der Gegenwart führt zur Unterbewertung der aktuellen zeitgenössischen Kunst, und so setzt sich das Warten in der Reihe der jüngeren Generationen fort.

In den an alternativen Orten organisierten Ausstellungen (*Spektrum*, 1992), und in den aus mehreren Runden bestehenden Serien trat der thematische Charakter in den Vordergrund, und auch in Ungarn sind die „Kurator-Ausstellungen“, die auf einer theoretischen oder kunsthistorischen Konzeption basieren, in Verbreitung. Von den Nonprofit-Galerien in Budapest zeugt unter anderen das Programm der Galerie Bartók 32 und der Galerie Liget von der konsequent bauenden, langzeitigen konzeptionellen Arbeit: Die Letztere hat zum Beispiel mit ihrer Serie *Epigonen-Ausstellungen* die spielerisch provokativen und ironischen Weisen der Anknüpfung an die verschiedenen Vorgänger und Traditionen gezeigt. Auch in der Geschichte des im Jahre 1958 gegründeten Studio der jungen bildenden Künstler hat die Zeit der Wende Änderungen gebracht: Seit 1966 hat es im Jahre 1988 eine Ausstellung ohne Jury

veranstaltet, 1990 wurde es zum selbstständigen Verein. In der Galerie Studio wird seit 1991 jeden Frühling über mehrere Tage das Programm von *Gallery by Night* organisiert, bei dem – im Rahmen von Ausstellungen, die Jahr für Jahr nach verschiedenen Regieprinzipien aneinandergereiht sind – junge Künstler für je einen Abend den Platz bekommen. Ab Mitte der 90er Jahre hat das Studio – indem es mit der Tradition der jährlichen Ausstellungen von mehreren Jahrzehnten bricht – in Bewerbungs-Einladungsform das Nacheinanderkommen thematischer Ausstellungen mit „Lockrufen“ ausgelöst (*Am wenigsten*, 1996; *Sic!, Sich Verbergende*, 1997; *Ornamentik*, 1998). Auch das Programm der einzelnen Ausstellungsorte hat diese Tendenz wiederspiegelt (Galerie Budapest: *Analog*, 1992/93; *Raum-Vorstellungen I-V.*, 1992-95), die Kellergalerie Óbuda und die Galerie Társaskör haben im Jahre 1995 ihr ganzjähriges Programm den Künstlerinnen gewidmet (*Wasserprobe*). Ebenfalls haben sich die ganzjährigen Ausstellungen des zeitgenössischen Kunstzentrums Soros um den einzigen zentralen Gedanken herum organisiert.

Von denen ragt die erste ungarische Videokunst-Ausstellung hervor (*Sub voce*, 1991), dann die die Frage des gesellschaftlichen Kontexts der zeitgenössischen Kunst in Mittelpunkt stellende *Polyphonie* im Jahre 1993, und die ungarisch-ausländische „medienkünstlerische und medienhistorische“ Heerschau, das *Schmetterlingeffekt*-Projekt (1996). Dazu parallel hat sich auch selbst das zeitgenössische Kunstzentrum Soros verändert, seit 1996 konzentriert es sich unter dem Namen C³ (Center für Culture & Communication) mit seinem geänderten Programm auf die neuen Medien (Video, Internet).

Die Zeit, in der alle träumen

Der selbstreflexive Charakter der Kunst hat sich verstärkt, zahlreiche Künstler beschäftigen sich mit den Fragen der Künstlerrolle. Csaba Nemes hat für mehrere Jahre mit Zsolt Veres Namen und Identität getauscht, und beide erscheinen auf den Photos von Gábor

Gerhes, auf denen der Künstler sich selbst im Paar je mit einem Kollegen in fiktive Szenen stellt (*E und É – Gerber*), auf seinen mit Computer manipulierten *Doppelgänger*-Porträts karikiert er mit seinen zu Superfiguren „geschminkten“ Selbstporträts die stereotyp-idealisierten Typen der modischen Vorbilder. Die verschiedenen Bereiche der populären Popkultur durchdringen auch auf andere Weise die zeitgenössische Kunst. Ihre Spontaneität bewahrend knüpfen sich die Schaufensterfiguren des *Alibi Modehauses* Modelle von extremer Anatomie (mit doppeltem Halsauschnitt oder mehrere Meter langen Ärmeln) von Tamás Komoróczy, dem früheren Újlak-Mitglied, an die Schicht-Massenkultur der Kleidung, die Videos und Installationen von András Ravasz an die der Techno-Musik (*Le patron est devenu fou*, 1997). In ihrer collagemäßig zusammenmontierten bildlichen Welt sind die Mimikry der populären Gattungen (Spot, Videoclip, Karaoke) und der Stile (Typographie, Farbengebrauch), die Spuren der persönlichen Geste im Hintergrund der scheinbar befreiten guten Laune der „fun-generation“ zu erkennen.

Mehrere junge Künstler konzentrieren sich auf die künstlerischen Aufgaben. Attila Menesi fixiert die vorgefundenen Gegebenheiten der konkreten Ausstellungsplätze (schattige oder staubige Flächen), die er in ihrer Unbemerktheit bewahrt oder simuliert (mit Lack bedeckt, mit Isolierband umrissen-heraushebend), als Kunstwerk (*Einstellung*, 1993). Das emblematische Motiv von Ottó Vincze, der Schnitt, wird in verschiedenen Stoffen und mit abwechslungsreichen Elementen (Bälle, Gläser) variiert zu mehrschichtigen Transparent-Installationen (*Fixierte Würfe*, 1994). Für einige Künstler, die zu der „wissenschaftlich-technisierten“ Richtung gezählt werden können, ist spontanerer Materialgebrauch, intimerer Ton und persönliche gefühlsmäßige Füllung charakteristisch: Die Konstruktionen von Gyula Július mit quasi wissenschaftlichem Charakter und seine verkabelten Metallplatten erinnern an die Requisiten der alten elektrischen Experimente (*Temperance*, 1991). Die Installationen von Gyula Várnai mit meditativem Charakter, seine projizierten oder sich spiegelnden Stufen, seine

Türen ohne Öffnung machen mit Hilfe des Lichts über den oft „verschwommenen“ Kanal des Sehens virtuelle „Übergänge“ in eine andere Wirklichkeit auf: In seiner Arbeit *Kommentar des Strafverfahrens* treten wir durch ein Periskop auf virtuellem Umweg ins versperrte Jenseits. Die kinetischen Werke von Attila Csörgö, die mit archimedischer Rationalität und Erfindungskraft geplant, mit großer Ausdauer herausexperimentiert und mit Gründlichkeit durchgeführt wurden, dienen mit ihrem mechanischen Funktionieren scheinbar dazu, Illusionen zu wecken, dem Täuschen (*Rotationskörper*, 1992), aber die komplizierten Getriebe wandeln sich über den durch die Bewegung gezeichneten Anblick hinaus zur „göttlichen“ Geometrie, zur Ideenwelt von symbolischen, sogar transzendenten Gehalten (*Platonische Liebe*).

Einer der ersten Protagonisten der neueren Generation der wieder vorstoßenden, figurativen Öl-Leinwand-Malerei ist Attila Szücs, dessen im fast luftleeren Raum erscheinende alltägliche Motive, ahnungsvoll zum Symbolischen hochgepriesene Gegenstände (*Spielplatz in der Nacht*) und einsame Figuren durch feine Pinselbehandlung und durch die Schönheit der Farbgebung in die wahrnehmbare Wirklichkeit zurückgerissen werden. Unter den zeitgenössischen malerischen Bestrebungen sind die sich fast zum Monochrom klärenden Tafelbilder der reduktionell-minimalistischen Bestrebungen, die die oberflächlich-faktuellen Wirkungen und das Gegenstand-Wesen des Bildes in Vordergrund stellen (Gábor Erdélyi, András Gál, Attila Szalai), oder die „Images“, die die Mittel und Belehrungen des Foto-, Video- und Computerbildes der „medialen Malerei“ verwenden (András Braun, Péter Szarka, Imre Weber) vorhanden. Die Skala ist sehr breit und eklektisch: Sie verbreitet sich vom Tafelbild, das auf dem Netz kunsthistorischer Zitate basiert (János Kósa) über die fett pastosen, aus der Vogelperspektive gezeigten realistischen Veduten (Levente Baranyai) bis zu die Figurativität und Abstraktion zusammensetzenden mehrteiligen Bildern (Ákos Wechter).

Wenn wir die Kunst der Generation betrachten, die auf dem Anschauungswechsel der 90er Jahre basiert, ist es wahrzunehmen, dass sie hinsichtlich ihrer Schichtung von pluraler Konstruktion ist und die Vertreter der darin nebeneinander laufenden, mal einander kreuzenden oder sich gerade verflechtenden Tendenzen auch nur gelegentlich, episodenhaft zusammen auftreten.

Die Durchdringlichkeit, die Transparenz oder Relativität der in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts aufgetauchten stilistischen Grundkategorien (Ismen) machen die Annäherung, die Analyse und Systematisierung der Werke auf deren Basis beinahe unmöglich, aber auf jeden Fall zu einer Aktion von vergänglicher Gültigkeit. Auch die Offenheit und die unerwarteten Wendungen der Lebenswerke hindern das zum-Block-werden aufgrund von normativen Kriterien, aber auch selbst die die Ausstellungen organisierenden Kuratoren halten die „Programmgebung“ nicht für ihre Aufgabe; sie halten die Rolle des Kunstideologen für nicht zeitgemäß. Sie stellen sich die Tätigkeit der neuen Generation selbstverständlich im internationalen Zusammenhang vor, in dem sich die frei durchdringbaren kleineren oder größeren Kreise der geographischen und geistigen Regionen einem breiteren – europäischen und interkontinentalen – Kontext anpassen. Der Prozess der Erschaffung der dazu notwendigen vielseitigen, auf den verschiedenen Ebenen des Institutionensystems funktionierenden Kommunikation hat eben erst begonnen.

Ein Hindernis bereitet das Phänomen, dass im ungarischen künstlerischen Allgemeindenken die Begriffe der Avantgarde, des Modernen und des Zeitgenössischen ineinander fließen (oft werde sie einfach als Synonyme gebraucht), ferner die landläufige Meinung, wonach – als eine Art soziologische Verallgemeinerung verkörpert – die zeitgenössische Kunst mit der „lebendigen“ Kunst gleich sei (d.h. alle heute entstehenden Werke seien *ab ovo* Teil der zeitgenössischen Kunst). Diese drücken als schwere Theoretische und praktische Belastung auf die Institutionen, die beabsichtigen, sich mit der

zeitgenössischen Kunst nach dem internationalen Kontext zu beschäftigen.

Auch in der heimischen zeitgenössischen Kunst nahm die Rolle der Nonprofit-Ausstellungsorte zu, die solche ortsspezifischen Pläne, Vorstellungen, Projekte unterstützen oder managen und zur Verwirklichung verhelfen, die viel Material benötigen und je nach Technik oft nur von kurzer Dauer sind. Neben den repräsentativen zwischenstaatlichen Ausstellungen hat sich die tägliche Werkstattarbeit, das immer kompliziertere Netz der voneinander kaum trennbaren persönlichen und institutioneller Kontakte entfaltet. Auch die Austauschprogramme der alternativen Organisationen (Stipendien, Künstlerkolonien, Symposien, Ausstellungen) haben sich verbreitert: alles, was mit seiner Beweglichkeit, Vielfalt, mit seinen sich unerwartet auftuenden Möglichkeiten von außerhalb der Staatsgrenze betrachtet gegen das Sichverschließen, von drinnen gesehen gegen die Nicht-Kennntnisnahme wirkt.