

TERRA INCOGNITA | Museum Liaunig

Tschechoslowakische Kunst zwischen 1948 und 1989 im Dialog mit der Sammlung Liaunig

In der von Miroslav Halák kuratierten Hauptausstellung *TERRA INCOGNITA – Kunst-Expedition in ein unbekanntes Nachbarland* wird tschechoslowakische Kunst im Dialog mit Arbeiten aus der Sammlung Liaunig gezeigt. Der Kurator beschränkt sich auf die Jahre 1948 bis 1989, die die Phase der Teilung Europas darstellen, in der sich Österreich und die Tschechoslowakei in zwei unterschiedlichen Einfluss-Sphären befanden und der gegenseitige Austausch in der zuvor so organisch gewachsenen soziokulturellen Nachbarschaft radikal unterbrochen wurde. Da sich die Parameter der Kunstentwicklung in den beiden Ländern nach ganz unterschiedlichen Kriterien formten und die Künstler*innen mit zum Teil völlig unterschiedlichen gesellschaftspolitischen Herausforderungen arbeiten mussten, sich aber immer in einer historisch kompakten geographischen Sphäre befanden, ist die Ausstellung in sogenannte "Territorien" gegliedert, die der Variabilität und den individuellen Spezifika der Kunstproduktion in diesen Jahrzehnten entsprechen. Anhand der für die Postmoderne typischen Tendenzen zur Figuration, Abstraktion, Geometrisierung und Pluralisierung treffen die jeweiligen Künstler:innen aus Österreich und der Tschechoslowakei in einem inszenierten Dialog aufeinander, in dem die konkreten Phänomene, die sich in den vier Jahrzehnten des Kalten Krieges teils kontinuierlich, teils parallel, teils unterschiedlich entwickelt haben, beleuchtet werden.



Territorium Abstraktion, Wolfgang Hollegha, *Stehende Figur mit Pflanzen*, 1959, Samlung Liaunig; Johann Fruhmann, *Malerei (2 Bilder)*, 1965, Sammlung Liaunig (Bildrecht, Wien 2025); Mikuláš Medek, *Vierter Teil der Inquisitoren-Reihe –Der Kummer des vierten Inquisitors*, 21.6. – 22.9.1965, Südböhmische Galerie; Aleš Veselý, *Enigma V.*, ohne Datum, Südböhmische Galerie; Hans Staudacher, *Serie Nu*, 1960, Sammlung Liaunig; Margita Titlová-Ylovsky, *O. T.* 1985; Robert Runták Collection; Martha Jungwirth, *O. T.* (aus der Serie "Windsbraut"), 1987, Sammlung Liaunig (Bildrecht, Wien 2025)

die Absurdität nationalistischer Konstrukte. Während des Kalten Krieges gehörte Österreich aus der Sicht der Tschechoslowakei zur ideologischen Sphäre des "Feindes" und die Hinwendung zur Sowjetunion war verbindliche Agenda. Dennoch neigte sich die Kunst in diesem Land nicht dem sozialistischen Realismus zu, sondern suchte die unbequemen Wege des freien Ausdrucks. Es ist erstaunlich zu beobachten, wie sich die künstlerische Sprache in einem unnatürlich voneinander isolierten Österreich und der Tschechoslowakei entwickelte, welche Kontinuitäten und Brüche in den Traditionen sichtbar wurden, wie kompatibel die verschiedenen Tendenzen waren und in welchem Ausmaß sich solitäre künstlerische Positionen bildeten.

Vor allem war das künstlerische "Ökosystem" der beiden Länder unterschiedlich. Solch diverse Lebensräume sind identitätsstiftend und führen dazu, dass sich im Laufe der Jahrzehnte andere Typen von Künstler*innen profilieren. Während es in Österreich einen privaten Sektor mit Sammlern und Investoren sowie Galerien ohne politischen Druck gab, wurde die offizielle Kunst in der Tschechoslowakei und im gesamten Ostblock Teil propagandistischer Strategien. Tschechoslowakische Künstler*innen schufen ihre Werke ohne engen Kontakt mit dem globalen Kunstmarkt. Einerseits spürt man daran eine kreative Unbefangenheit durch Trends, die "modisch" waren, andererseits entstand in der sozialistischen Öffentlichkeit ein verzerrtes Bild der Künstlerin / des Künstlers als Dekorateur*in. Die Kunstschaaffenden hatten in ihrer Rolle im System einen gesellschaftlichen Auftrag zu erfüllen. Dieser Auftrag war durch die Förderung des sozialistischen Realismus klar definiert. Das bedeutete, dass es Aufgabe der Kunst war, Räume und Orte des öffentlichen, aber auch des privaten Lebens künstlerisch zu verschönern und im idealen Fall auf die Arbeiterklasse erzieherisch zu wirken. Freie Kunst, experimentelle Formen und kritische Kommentare waren im Sozialismus unerwünscht und daher nicht öffentlich präsent. Aus diesem Grund verlor die breite Bevölkerung der sozialistischen Länder weitgehend den Kontakt zur modernen Kunst und hat ihn bis heute nicht vollständig wiedergefunden. Die Abwesenheit der Mechanismen eines freien Kunstmarkts führte zu einer eigenen Dynamik in der Entwicklung der Kunst.

Jedoch war die Tschechoslowakei in der Zeit der kommunistischen Diktatur 1948–1989 nicht luftdicht abgeriegelt. Das bedeutet, dass es doch Kommunikationskanäle gab, die eine Aktualisierung des Kulturgeschehens auf globalem Niveau ermöglichten (was die Ausstellung *Terra incognita. Kunstexpedition in ein unbekanntes Nachbarland. Tschechoslowakische Kunst zwischen 1948 und 1989 im Dialog mit der Sammlung Liaunig* auch beweist). Der Austausch von Ideen und eine ausführliche Kontaktpflege bzw. die Beteiligung am internationalen Kunstmarkt blieben jedoch verhindert bzw. sehr erschwert. Noch schwieriger war die Lage innerhalb des Landes. Unter der Doktrin des sozialistischen Realismus war es unerwünscht, progressive Trends in der Kunst durchzusetzen. Das freie, sich dieser Doktrin bewusst entziehende Kunstschaffen wurde zunehmend zum Ausdruck individuellen Widerstrebens gegenüber dem Regime. Kunst, die nicht dem politischen Kanon entsprach, wurde nur dann geduldet, wenn sie das System nicht direkt anzweifelte



Territorium Figur, Juraj Meliš, *Idee – L.*, aus der Serie *Monologe*, 1985–1986, Matak Collection; Rudolf Hoflehner, *Phaliron*, 1959, Sammlung Liaunig; Juraj Bartusz, *Raum-Zeit-Skulptur*, 1970, Robert Runták Collection; Josef Pillhofer, *Turmkopf – Stein des Michelangelo*, 1970, Sammlung Liaunig (Bildrecht, Wien 2025); Peter Pongratz, *Kopf-Querschnitt*, 1968, Sammlung Liaunig (Bildrecht, Wien 2025); Eva Kmentová, *Kopf*, 1967, Südböhmische Galerie; Karel Nepraš, *Der Große spricht mit dem Kleinen*, 1969, Robert Runták Collection; Zbyněk Sekal, *Kopf*, 1958, Südböhmische Galerie (Bildrecht, Wien 2025); Zbyněk Sekal, *O. T.*, 1988, Sammlung Liaunig (Bildrecht, Wien 2025); Jan Koblasa, *König IX.*, 1962, Südböhmische Galerie

Idiolekte, die die verschlüsselten Botschaften über die Absurdität und Tristesse der Zeit kommunizierten. Die Künstler*innen mussten sehr erfinderisch sein, um die soziopolitischen und soziokulturellen Phänomene jener Zeit überhaupt kommentieren zu können. Daher sind der Einfallsreichtum und die Vielschichtigkeit der tschechoslowakischen Kunst der Nachkriegstotalität fast als ein Programm zu betrachten. Ein kritischer Kommentar konnte in einem solchen System nur im Verborgenen manifestiert werden und nur unter Freunden bzw. im geschützten Rahmen als Samisdat verbreitet werden. "Westliche Moden" zu propagieren wurde stets als subversiver Akt wahrgenommen. Alle progressiven Trends, stilistischen Innovationen und konzeptuellen Experimente wurden entweder als unverständlich und somit als wenig gefährlich geduldet oder als Bedrohung für das Regime sofort verfolgt und tabuisiert.

Wie kann also eine Kulturlandschaft erkundet werden, auf deren kulturelle Topografie so intensiv gegensätzliche Propaganda und befremdliche Faktoren wirkten? Wie konnte die eine künstlerische Gemeinde Künstler*innen einer anderen Nationalität verstehen und akzeptieren, wenn es fast unüberwindbare sprachliche Barrieren gab und kaum kreativer Austausch stattfand, als die moderne Kunst sich etablierte? Gerade solche Umstände beeinflussten die gegenseitige Wahrnehmung der beiden Kulturregionen vor 1989. Die österreichische Szene konnte sich nicht in die Lage der zensierten tschechoslowakischen Kultur versetzen. Auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs wurde die tatsächliche Situation der Länder außerhalb der sowjetischen Einflussosphäre jedoch ebenfalls verzerrt wahrgenommen. Das gegenseitige Weltbild war von Dämonisierung und Idealisierung geprägt.

Es fehlt das Feingefühl für die Unterscheidung von Nuancen im Kunstvokabular der jeweiligen Kulturgebiete, die oft irreführend intuitiv interpretiert werden. Anstatt dem Fremden, dem Unbekannten und dem Nicht-Verständlichen offen zu begegnen, wird oft frenetisch nach Angriffspunkten gesucht, die das Akzeptieren des Anderen erleichtern würden. Obwohl es nach dem Fall der kommunistischen Regime eine Vielzahl von Annäherungsversuchen gab – seien es Ausstellungen, Symposien, Residenz- und Austauschprogramme, Stipendien, Fonds, Institute usw. – konnte das Misstrauen nicht richtig überwunden werden. Eine Ursache dafür ist die Inflexibilität bei der Kontextualisierung der jeweiligen Kultur sowie die Verweigerung



Territorium Figur, Jürgen Messensee, *Nach links Nancy*, 1979, Sammlung Liaunig; Mikuláš Medek, *Schlafend*, 1957, Südböhmische Galerie; Erwin Wurm, *Liegende*, 1983, Sammlung Liaunig (Bildrecht, Wien 2025)

eines Perspektivwechsels bei der Betrachtung der Folgen dieser Kulturrevolution. Die gleichen Parameter, mit denen die österreichische Kunstproduktion dieser Zeitperiode betrachtet und bewertet wird, können nicht einfach auf die Tschechoslowakei übertragen werden. Diese automatischen Mechanismen der Einordnung und Begünstigung einzelner Namen und Werke in der Kunstgeschichte führen leider nach wie vor zu Brüchen und Missverständnissen.

Es ist unhaltbar, sich auf eine rigide Stilordnung zu stützen, wenn sich die Kunst bereits in der Zwischenkriegszeit in unterschiedlichste Richtungen entwickelt hat. Selbstverständlich ist es wichtig, die einzelnen Tendenzen benennen zu können. Solche Kategorisierungen werden jedoch kontraproduktiv, wenn sie als Maßstab für alles Geschehen angewendet werden. Solche terminologischen Zuordnungen helfen meistens nur bei der Analyse enger aufgestellter kunsthistorischer Themen. Oft wird die Kunstproduktion der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Neo-avantgarde und Postmoderne eingestuft, was sich angesichts der zunehmenden Individualisierung im Kunstbetrieb jedoch als äußerst schwierig herausstellt. Das Verlassen oder Vermeiden einer Zugehörigkeit zu einer Schule, Gruppe, Bewegung oder einem "-ismus" wird zunehmend zum Programm. Noch komplizierter wird es, wenn völlig unterschiedliche kulturell-sozio-politische Situationen verglichen werden, wie im Fall der Tschechoslowakei und Österreichs. Um eine ausufernde Strömungsfülle und ein beliebiges Mosaikgebilde in der Komparation zu verhindern, ist es notwendig, die Werke dieser Provenienzen auf einem alternativen, ideengeschichtlichen Grundriss zu positionieren. Unabhängig davon, welche individuelle Ausdrucksweise das jeweilige Werk dominiert, ist es immer möglich, es in breitere Kontexte einzugliedern und dadurch auf gewisse Tendenzen hinzuweisen. Tendenzen wie Figuration, Geometrisierung, Abstraktion oder die pluralisierende Verschmelzung verschiedener Ansätze schaffen ihre eigenen Mikroregionen – oder besser: Territorien –, in denen in einer turbulenten Periode der Geschichte Zentraleuropas sehr dynamische Begegnungen verschiedener Welt- und Menschenbilder stattfinden.

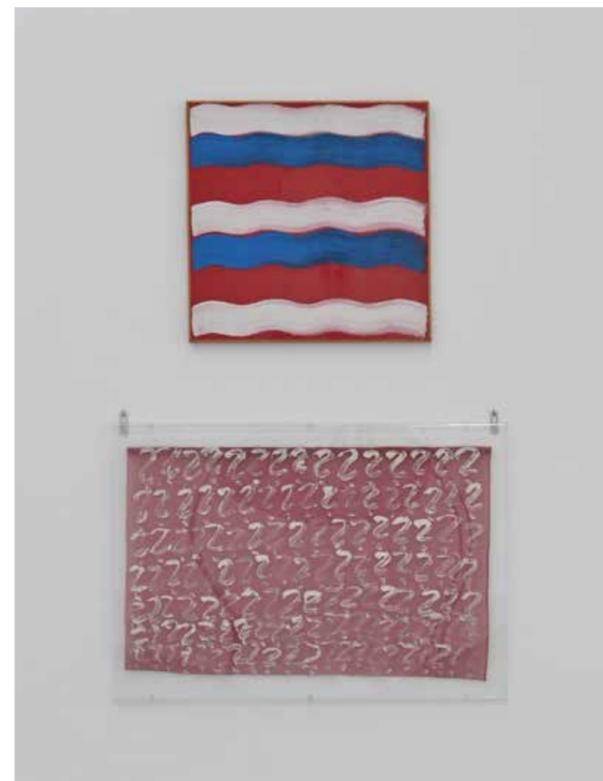
Bei dem Überblick über die Produktion dieser Zeit zeichnen sich gerade diese vier erwähnten Bereiche als sehr nützlich, weil dadurch viele Werke in ihrer Substanz vergleichbar werden. Da in der Ausstellung *Terra incognita* das Phänomen der Erkundung unbekannter künstlerischer Regionen untersucht wird, war es naheliegend und passend, sich des kunstgeographischen Vokabulars bei der Aufarbeitung des Themas zu bedienen und diese verbindenden Elemente als Territorien zu benennen. So ist die Ausstellung in die Territorien der Figur, der Abstraktion, der Geometrie und des Pluralismus aufgeteilt. Diese Begriffe sind dabei nicht als stilistisch, motivisch und kompositorisch begrenzte Kategorien zu verstehen. Sie dienen dazu, die grundlegenden Voraussetzungen und Traditionen der jeweiligen künstlerischen



Territorium Geometrie, Marc Adrian, *Sprungperspektive*, 1955, Sammlung Liaunig (Bildrecht, Wien 2025); Josef Hampl, *Serie C25*, 1972, COLLETT Prague | Munich; Roland Goeschl, *O. T.*, 1980, Sammlung Liaunig; Gerwald Rockenschau, *O. T.*, 1984, Sammlung Liaunig



Territorium Geometrie, Stanislav Kolibal, *Zwei Positionen des Würfels*, 1983, Robert Runták Collection, Foto: Thomas Redl



Territorium Pluralität, Július Koller, *Die neue Ernsthaftigkeit B.H.*, 1990, Matak Collection; Július Koller, *Fragezeichen (Anti-Bild)*, 1969, Robert Runták Collection

Produktion besser in der Kunstgeschichte der Postmoderne zu lokalisieren. So kann eine Landschaft beispielsweise in einer figurativ-gegenständlichen Diktion, mit lyrischen, gestischen oder expressiv-abstrakten, aber auch mit minimalistischen, reduzierten und schematisch-geometrischen Mitteln gestaltet werden. Wenn die Landschaftsdarstellung aber konzeptuell aufgeladen ist, ist der Pluralitätsmodus für ihre Zuordnung entscheidend. Mithilfe dieser Territorien ist es möglich, die Fremd- artigkeit einzelner Künstler*innen und ihrer Werkgruppen anhand ihrer tieferen traditionsbezogenen und kulturell-kontextuellen Identität zu beschreiben und sie einander gegenüberzustellen.

Die Felder, oder, wie in der Ausstellung genannt, "Territorien" der ästhetischen Substanz der Werke, ermöglichen deren innovative Juxta-Positionierung. Entscheidend ist nicht, ob die Künstler*innen explizit einer Stilrichtung angehört haben, sondern welche Codes auch auf impliziter Ebene in ihren Werken lesbar sind. Dadurch entstehen faszinierende Begegnungen, Dialoge, aber auch Konflikte einzelner Objekte, die die parallele und entfremdete Entwicklung beider Republiken in der schwierigen Nachkriegszeit demonstrieren. Durch das Bewegen in den einzelnen Territorien werden Tendenzen, Vorlieben und Spezifika sichtbar, die eine weitere Analyse anregen sollten.

Der Aufstand der Künstler*innen gegen eine politische Kunstideologie hat in der Tschechoslowakei der Jahre 1948 bis 1989 durch diese Ausstellung eine klare Form bekommen. Der inszenierte Dialog zwischen österreichischer und tschechoslowakischer Kunst der Nachkriegszeit wirft viele Aspekte und Probleme auf, die rein kunsthistorisch nicht zu bewältigen sind. Einerseits werden die Besonderheiten einer eigenständigen, halb isolierten, intuitiven und autonomen Kunst sichtbar, andererseits wird aber auch die bemerkenswerte Ähnlichkeit in formaler, stilistischer und konzeptueller Hinsicht zu den globalen Kunsttrends deutlich. Dies ist ein Beleg für die Universalität der Sprache der Kunst, die sich der Zensur der Zeit widersetzt. Ideologisch bedingte Missverständnisse und die Konstruktion von Konflikten können dazu führen, dass wir unsere Vorstellung von der Welt um uns herum verlieren und uns in enge Schemata von Abhängigkeitsverhältnissen einfügen. Aus solchen machtpolitischen Verhältnissen folgen unweigerlich Einschränkungen der persönlichen Freiheiten in totalitärer Weise. Der Schaden, den ein solches System anrichtet, ist nahezu unumkehrbar. Selbst nach einem Regimewechsel lässt sich das Bild einer freien Welt nur schwer wiederherstellen. Die Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeugt vom Bedürfnis nach Meinungsfreiheit, aber auch von der Tristesse jener Zeit. Diese Ausstellung ist ein Beweis dafür, wie schnell man unmerklich an den Rand des Interesses geraten kann – unabhängig von der Qualität des



Territorium Pluralität, Rudolf Sikora, *Gebrochenes Kreuz (weiß/rot/schwarz)*, 1988–1990, Privatsammlung; Karel Nepraš, *Moroa*, 1968, Südböhmische Galerie

Werks. Wenn eine aktive Beteiligung an der kulturellen Ausrichtung der freien Welt nicht möglich ist, wird die Produktion einer bestimmten Region bzw. eines ganzen Staates zu einem weißen Fleck auf der Landkarte der Kunst.

Miroslav Haňák

Kunsthistoriker und -theoretiker. Er promovierte mit einer Arbeit über die Theorie und Typologie der Anthropomorphismen in der modernen Kunst. Seit 2017 ist er in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien tätig. Seine Forschungsschwerpunkte liegen neben der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts in der Bildsemiotik, der psychologischen Ästhetik, der Bildanthropologie, der byzantinischen Bildtheologie und der aktuellen Bildforschung im Bereich der sogenannten Digital Humanities. Als Kurator hat er an Ausstellungen zur klassischen Moderne und zu divergierenden Positionen der zeitgenössischen Kunst mitgewirkt. Er ist Mitglied der AICA und des Redaktionsteams der Zeitschrift ARS der Slowakischen Akademie der Wissenschaften.



Territorium Pluralität, Mikuláš Medek, *Wundermutter*, 1948, Südböhmische Galerie; Peter Pongratz, *Aus meinem Triebleben II*, 1975, Sammlung Liaunig (Bildrecht, Wien 2025); Aleš Lamr, *Der große Gatsby*, 1973, COLLETT Prague | Munich (Bildrecht, Wien 2025); Alexander Mlynárčik, *Drei Grazien III., Altar (Altar-Drei Grazien)*, 1967–1992, Privatsammlung (Bildrecht, Wien 2025); Jiří David, 1988, 1988, Robert Runták Collection