

Moral und Prekarität

Strategien junger KulturarbeiterInnen im Post-2010-Ungarn

Kristóf Nagy und Márton Szarvas

Einleitung: Kulturpolitik und das Orbán-Regime in der *longue durée*

Als im Jahr 2011 die Ungarische Akademie der Künste (MMA) den Status einer öffentlichen Einrichtung zuerkannt bekam und dieser in der Verfassung verankert wurde, wurde es klar, dass das post-sozialistische kulturelle Institutionensystem Ungarns sich signifikant verändert. Einheimische und internationale KommentatorInnen neigen dazu, diese Veränderungen als Probleme mit den demokratischen Institutionen wahrzunehmen. Sie behaupten, dass das Orbán-Regime gar keine Kulturpolitik habe und es ihm nur um den Aufbau eines klientelistischen Systems gehe. In unserer Analyse entwickeln wir eine alternative Sichtweise. In unserem Zugang begreifen wir das Orbán-Regime als eine Form semi-peripherer Hegemonie, die einerseits die Akkumulation des einheimischen Kapitals unterstützt (Éber et al. 2014, Éber et al. 2019, Gagyí/Pap 2020) und andererseits die Bedürfnisse des überwiegend deutschen Industriekapitals erfüllt (Gerócs/Pinkasz 2018, 2019a & b). In diesem Prozess gewinnt die autoritäre Kontrolle im Kulturbereich beim Umgang mit den Widersprüchen, welche die kapitalfreundliche Politik produziert, an Bedeutung. Kultur ist allerdings nicht nur im Hinblick auf die Reproduktion der Position der regierenden Partei wichtig, sondern auch ein integraler Bestandteil der wirtschaftlichen Integration des Landes in die EU und den globalen Kapitalismus.

Auf dem Feld der Kultur wird dies in zwei sich ergänzenden, aber analytisch unterscheidbaren Prozessen deutlich. In Rückgriff auf Pierre Bourdieu, definieren wir „Feld“ als einen konfliktiven gesellschaftlichen Raum, in dem AkteurInnen um Ressourcen über symbolische Äußerungen, die auch Formen der Positionierungen sind, konkurrieren. Bourdieu hat die These vertreten, dass Wert in den Feldern der kulturellen Produktion entsprechend einer doppelten Logik produziert wird: einerseits der Logik einer beschränkten Öffentlichkeit von SpezialistInnen, die den Wert der Arbeiten einschätzt, andererseits der kommerziellen oder politischen Logik einer breiten Öffentlichkeit von Nicht-SpezialistInnen, die kulturelle Güter nach eigenen, nicht unbedingt ExpertInnenkriterien bewertet. Bourdieu nennt die erste Logik bzw. Kriteriensatz „autonom“, weil er scheinbar die äußeren politischen, wirtschaftlichen und sozialen Einflüsse auf die kulturelle Produktion verneint. Den zweiten Kriteriensatz bezeichnet er als „heteronom“, wobei die Umwandlung der Kultur in wirtschaftliche und politische Formen des Kapitals eine bedeutsamere Rolle spielt (Bourdieu 1996: 129 ff.).

In Feldern wie den bildenden Künsten und der Literatur, die bedeutsamer aus einer Perspektive der Ideologieproduktion sind, kann man eine klare politische Agenda erkennen, die Intellektuelle unterstützt, die ethnonationalistische ästhetische Vorstellungen und Inhalte vertreten. In stärker profitorientierten Feldern wie Populärmusik, Film und Design ist die ideologische Kontrolle lockerer. Dieser Pol, in dem viele Künstler-

Innen ihren Lebensunterhalt bestreiten, gehorcht einer „wirtschaftlich rationalen“ Managementlogik, die oft mit wirtschaftlichen Anreizen für globale Kulturindustrien (wie der Filmindustrie) verbunden wird, in Ungarn zu produzieren (Nagy/Szarvas 2017).

Während für die Entstehungszeit des Regimes die Übernahme von Institutionen und eine klarere, aggressivere ideologische Kontrolle typisch waren sehen wir nach der zweiten Amtszeit der Orbán-Regierung eine Wendung, die mehr auf die Eingliederung von unabhängigen Intellektuellen in die loyalen Institutionen ausgerichtet ist. Wie Mallon (1994: 70), nennen wir dies einen hegemonialer Prozess, in dem verschiedene Fraktionen darum kämpfen, den rechten Weg der kulturellen Governance zu bestimmen. Der konzeptionelle Rahmen des Hegemonie-Begriffes erlaubt es, die Prozesse im Feld der kulturellen Produktion in einer dialektischen Weise mit den strukturellen Veränderungen der politischen Ökonomie des Orbán-Regimes in Verbindung zu bringen. Mit diesem prozessorientierten Zugang ist es möglich zu fassen, wie die ungleiche Machtverteilung sich in den staatlichen Institutionen des Kulturmanagements manifestiert und neu verhandelt wird. Der hegemoniale Prozess des Orbán-Regime mischt Eingliederung und Ausschluss. Eine Fraktion tritt für die Integration der liberalen KulturproduzentInnen der Jahre vor 2010¹ ein. Ein andere vertritt eine ideologische kohärentere Verteilung von Ressourcen. Sie drängt konservative Intellektuelle, mehr Nachdruck auf die Schaffung eines Pools loyaler Intellektueller zu legen und die unabhängigen Intellektuellen auszugrenzen. Diese beiden Strategien ergänzen einander eher als sich widersprechen. Sie passen sich in den breiteren hegemonialen Prozess des Regimes ein.

Basierend auf Interviews im Feld der bildenden Künste und Literatur diskutieren wir, wie sich AkteurInnen seit 2010 im Regelwerk der kulturellen Produktion bewegen. Hierbei argumentieren wir, dass sie sich gleichzeitig in den autonomen und heteronomen Polen der Kulturproduktion verorten. In der Literatur zur Prekarisierung der KulturarbeiterInnen in den westeuropäischen Ländern (de Peuter 2011) wird ausführlich herausgearbeitet, dass Austerität, die Flexibilisierung, Privatisierung und Liberalisierung der Institutionen der kulturellen Produktion die bereits bestehenden Beschränkungen weiter verschärft und die Abhängigkeit der kulturellen ProduzentInnen vom Markt verstärkt. In Ländern wie Ungarn schaffen staatliche Praktiken der politischen Eingliederung und die exponierte Natur der Kreativwirtschaft eine finanzielle Verwundbarkeit aufgrund instabiler Beschäftigungsverhältnisse. Da der Staat stärker als in den Zentrumsländern bei der Umverteilung symbolischer und materieller Ressourcen genutzt wird, ist die Frage der Annahme von staatlicher Finanzierung stärker politisiert. Damit hat die Annahme von staatlichen Subventionen auch Konsequenzen für die Anerkennung der AkteurInnen im Feld der kulturellen Produktion. Gleichzeitig müssen sie sich auch permanent an die sich verändernden Normen im autonomen Sektor anpassen. Das Bemühen, sich eine Autonomie gegenüber dem Staat zu bewahren, treibt sie seit 2010 in die heteronome Sphäre der kulturellen Produktion. Aber auch die heteronomen Kulturinstitutionen sind nicht eigenständig, da ihre Produktionsverhältnisse auch das Ergebnis der semi-peripheren, abhängigen Entwicklung des Orbán-Regimes sind. In diesem Kontext verrichten Personen, die in der kulturellen Produktion engagiert sind, prekäre, semi-qualifizierte Tätigkeiten (von der Photoauswahl bis hin zu KostümiererInnen bei Filmaufnahmen) und gehen, abseits von ihrer KünstlerInnenkarriere in den respektierten Feldern der Kunstproduktion, auch verschiedenen Formen der Lohnarbeit nach.

Methodologie

Unser Beitrag stützt sich auf eine Online-Befragung zwischen dem 10. und 30. März 2020 unter kulturellen ProduzentInnen aus dem Feld der Literatur und visuellen Künste. Sie wird durch unsere früheren Forschungen zu Transformationen und politisch-wirtschaftlichen Determinanten der ungarischen Kulturpolitik in der *longue durée* ergänzt (Barna et al. 2019). Die achtunddreißig Befragten gehören drei Verbänden junger KulturarbeiterInnen an: dem Verein Studio junger KünstlerInnen (FKSE), der seit 1958 bildende KünstlerInnen organisiert, dem József Attila Kreis (JAK) und dem Bund junger SchriftstellerInnen (FISZ). Die beiden letzteren sind auf dem Feld der Literatur aktiv. JAK wurde 1981 gegründet und aufgrund von Jahr zu Jahr schrumpfender staatlicher Zuschüsse 2019 aufgelöst. FISZ wurde 1998 ins Leben gerufen und ist noch immer aktiv. Diese Verbände dienen jungen Kulturschaffenden als Zugangspforten, in dem sie soziales Kapital bereitstellen, um das Feld der kulturellen Produktion zu betreten. Sie leisten bei Ausstellungen, Veröffentlichungen wie auch über die Organisation von Seminaren und internationalen Aufenthalten Unterstützung. Sie haben eine relativ egalisierende Rolle, denn durch den Beitritt wird es möglich mit Personen zusammenzuarbeiten, die bereits in den Feldern etabliert sind. Dennoch hängt die Beteiligung an ihnen vom Habitus, der gesellschaftlichen Biographie und der materiellen Stabilität, die notwendig ist, um ehrenamtliche Arbeit in die Akkumulation sozialen Kapitals zu investieren, ab. Alle drei Verbände sind selbst-organisiert und basieren auf ehrenamtlicher Arbeit. Wir haben die Befragung an die Mitglieder dieser Verbände geschickt, weil sie Zugangspforten in die jeweiligen Felder und als Verbindungspunkte in berufliche Netzwerke fungieren. Sie ziehen vor allem junge professionelle Kulturschaffende an, die unter fünfunddreißig Jahre alt sind. Wir finden diese Gruppe besonders interessant, weil sie ihre Karriere erst während des Orbán-Regime begannen.

Prekarisierung: die kreative Industrie in der abhängigen Entwicklung

Kulturarbeit ist heute in Ungarn prekär, aber es wäre ein Fehler, diese allein der Transformation der kulturellen Produktion des Orbán-Regimes zuzuschreiben. Auch wenn die gegenwärtige Verwundbarkeit durch den politisch-wirtschaftlichen Komplex der Jahre seit 2010 geformt worden ist, war Kulturarbeit immer hochgradig abhängig vom Markt oder verschiedenen Mäzenen, wie feudalen Grundbesitzern oder dem städtischen Bürgertum. Mit dem Aufstieg der Nationalstaaten seit dem 18./19. Jahrhundert gewannen diese eine stärker herausgehobene Rolle in der kulturellen Produktion, da die Kultur bei der Schaffung imaginärer Gemeinschaften und der Verankerung einer Vorstellung einer kohärenten nationalen Identität bedeutsam war.

Prekarität im Staatssozialismus

Die Wohlfahrtsstaaten nach dem zweiten Weltkrieg boten den Künsten großzügige Finanzierung und berufliche Autonomie. Diese *belle époque* dauerte nur wenige Jahrzehnte (Arrighi/Silver 2003, McGuigan 2005) und schuf in den westlichen Ländern eine ausgedehnte Infrastruktur für die kulturelle Produktion. Das öffentliche Finanzierungssystem und seine professionalisierenden Wirkungen unterschieden sich hiervon nicht grundsätzlich in den semi-peripheren, staatssozialistischen Ländern. In Zentralosteuropa, das dem sowjetischen Beispiel folgte, schufen Kulturfonds und KünstlerInnenverbände vorhersehbare Karrierepfade für BerufskünstlerInnen. Gleichzeitig schufen sozialistische Staaten Kulturhäuser in jeder Stadt, um sozialistische BürgerInnen zu bilden. Diese Einrichtungen boten örtlichen Intellektuellen einen Lebensunterhalt (Grant 1995).

Die Literatur über den Niedergang der sozialstaatlichen Kulturregime, den Wechsel von den staatlichen Subventionen zu einem unternehmerischen Zugang der Prekariisierung der kulturellen Produktion seit den 1970er Jahren beschäftigt sich hauptsächlich mit den Zentrumsländern. Wie die Literatur über die post-sozialistische Transition aufzeigt (Bodnár 2000, Gille 2007, Böröcz 1992) und die Soziologin Katja Praznik (2008) detailliert herausarbeitet, gab es in den staatssozialistischen Ländern ähnliche Austeritätsreformen und Vermarktlichungsprozesse seit den 1970er Jahren.

In Ungarn begannen die Debatten um die Kommodifizierung der Kultur bereits um 1968 mit der Einführung des „neuen ökonomischen Mechanismus“ (Bockman 2000, Gagyí 2015, Berend 1990). Gewinnindikatoren wurden in der industriellen Produktion eingeführt. Die Rolle der zentralen Planung wurde gemindert, und es gab eine Verschiebung von der extensiven zur intensiven Entwicklung. Im Bereich der Kultur wurden Konsumgüter wie elektronische Instrumente und populäre Musik mit einer sogenannten „Kitschsteuer“ belastet. Die relative Liberalisierung des Kulturmarktes setzte eine Debatte um die Kommodifizierung der Kultur in Gang (Kalmár 2005, Szarvas 2016), die sich über gesamten 1970er Jahre erstreckte. Kultur wurde weniger als ein Werkzeug zur ideologischen Stärkung des Regimes, denn als ein Teil der nationalen Ökonomie gesehen. Seit dieser Zeit ging es den Politikverantwortlichen um Maßnahmen, über welche die Kultur zu Beschäftigung und Wachstum beitragen würde (Koncz 2005, Bell-Oakly 2014).

Prekarität während der kapitalistischen Transformation

Der ungarische Staat begann in den 1980er Jahre private Akteure wie die Soros und Ludwig Stiftungen im Feld der kulturellen Produktion willkommen zu heißen (Nagy 2018). Der politische Wandel des Jahre 1989 beschleunigte diesen Trend. Die sozialistischen KünstlerInnenverbände und Kunstfonds, die soziale Dienste wie Wohnungen, Urlaubsmöglichkeiten und Materialien für kulturelle ProduzentInnen bereit gestellt hatten, gingen bankrott (Esanu 2012, Preda 2017). Im Jahr 1993 ersetzte sie der Nationale Kulturfonds. Staatliche Unterstützungen wurden auf einer wettbewerblichen Basis vergeben. KünstlerInnenvereinigungen verloren entweder an Bedeutung (beispielsweise die Vereinigung der schönen und bildenden Künste) oder fielen auseinander. Ihre

Reste verbanden sich mit den rechten oder liberalen hegemonialen Blöcken, die in den post-sozialistischen Zeiten miteinander konkurrierten.

In den post-sozialistischen Zeiten sind kulturelle ProduzentInnen, die für ihre Kunst leben wollen, hauptsächlich vom Staat abhängig, der ein Hauptgeldgeber ist und eine zentrale Rolle in der (kulturellen) Produktion spielt. Die Übernahme von Kulturinstitutionen durch das Orbán-Regime hat zahlreiche symbolische Boykottaktionen hervorgerufen. Wegen des materiellen Drucks sind aber viele kulturelle ProduzentInnen weiterhin von der staatlichen Infrastruktur abhängig. Diese staatlichen Mittel sind selten so gut sichtbar wie staatliche Käufe oder Subventionen (Kácsor 2013). Sie reichen von Stipendien bis zu Posten in staatlichen Institutionen.

Prekarität unter dem Orbán-Regime

Das Orbán-Regime hat das System der staatlichen Kultursubventionen weder zerstört noch verbessert, sondern über institutionelle Veränderungen und die Schaffung neuer Karrierewege restrukturiert. Das beginnt mit dem Engagement der Ungarischen Akademie der Künste im Bildungsbereich, setzt sich mit Drei-Jahres-Stipendien der Akademie für KünstlerInnen zwischen 18 und 50 Jahren fort und endet mit zahlreichen neuen Preisen und einer monatlichen Zuwendung für verdiente KünstlerInnen, die älter als 65 Jahre sind. Während dieser Karriereweg von den meisten von uns befragten KünstlerInnen boykottiert wird, stoßen andere Kulturinstitutionen desselben ungarischen Staates auf weniger Ablehnung. Eine andere, mit mehr Zwang behaftete Form der Staatsabhängigkeit von kulturellen ProduzentInnen war das sogenannte „kulturelle öffentliche Beschäftigungsprogramm“, das von 2012 bis 2018 bestand und eine schlecht bezahlte Arbeit (ca. 200 Euro im Monat) für Angestellte in Kulturinstitutionen schuf. In den Jahren nach der Krise von 2008 spielten die kulturellen öffentlichen Beschäftigungsprogramme eine Rolle dabei, eine Reservearmee von jungen kulturellen ProduzentInnen mit geringerem kulturellen und sozialen Kapital als billige Arbeitskräfte unter den Austeritätsbedingungen in staatlichen Institutionen einzusetzen (Barna et al. 2019).

Außer über Beschäftigungen im öffentlichen Sektor reguliert der Staat die Prekarität auch durch andere Formen der Unterstützung. Von diesen ist die Steuer der kleinen SteuerzahlerInnen (KATA) die wichtigste. Sie wurde 2013 eingeführt und beinhaltet eine monatliche Pauschalsteuer von 50.000 Forint (ca. 150 Euro). Diese weitverbreitete Steuer institutionalisierte die Gig Economy und fördert verdeckte, prekäre Formen der Beschäftigung. 30% unsere Befragten gaben an, dass sie die KATA nutzen. Hierbei haben sie nur eine sehr begrenzte Pensionsversicherung. Aufgrund der Position von jungen kulturellen ProduzentInnen in der Gig Economy ist diese Form der Besteuerung nicht nur bedeutsam für die Regulierung ihres Einkommens aus der autonomen künstlerischen Produktion, sondern auch für ihre anderen Tätigkeiten außerhalb der Kunstszene. Dies ist mehr als wichtig, da nur 15% der kulturellen ProduzentInnen mehr als die Hälfte ihres Einkommens aus der künstlerischen Tätigkeit bezieht.

Damit ist die Unterscheidung zwischen den heteronomen und autonomen Feldern der kulturellen Produktion, wie Bourdieu sie beschreibt, nur teilweise treffend. Zahlreiche kulturelle ProduzentInnen sind nicht einmal in der Lage, ihre Arbeitskraft auf

dem stärker kapitalisierten kulturellen Feld (z.B. als WerbetexterIn oder HochzeitsphotographIn) zu verkaufen, sondern bestreiten ihren Unterhalt aus Quellen außerhalb der Kunstsphäre. Bei 47 % trugen Ersparnisse oder familiäre Unterstützung zum Einkommen bei und bei 40 % Lohnarbeit, die nicht mit Kunst zu tun hatte. Sie lehnen die Kommodifizierung der Kultur weniger aus ideologischen Gründen ab als aus der Unmöglichkeit, hiermit den Lebensunterhalt zu bestreiten. Wie es eine gut dreißig Jahre alte Künstlerin ausdrückte: „Mein Ehemann ist auch ein bildender Künstler. Er ist 53 Jahre alt und alles erreicht, was in der ungarischen Szene erreicht werden kann. Wir können uns weder den Kauf einer Wohnung noch eines Autos leisten.“ Daher sind die wenig sichtbaren Ressourcen der sozialen Reproduktion eine materielle Voraussetzung der kulturellen Produktion. Dieselbe Künstlerin fuhr fort: „Nur jene sollten diese Karriere wählen, die eine Wohnung erben, deren PartnerIn oder dessen Familien sie/ihn unterstützen kann.“

Ohne internationale Firmenfinanzierung und einem unabhängigen Markt können es kulturelle ProduzentInnen in den frühen Stadien ihrer Karriere einfach nicht vermeiden, auf die Möglichkeiten, die ihnen das Orbán-Regime bietet, zurückzugreifen. Sie stehen sowohl im heteronomen wie im autonomen Feld unter Druck. Daher stehen sie vor der Wahl, der künstlerischen Arbeit völlig zu entsagen oder Wege der Kooperation mit dem zentralisierten, aber immer noch vielstimmigen Staat zu finden. Im nächsten Abschnitt geben wir einen Überblick über die Umgangsweisen mit der zweiten Option.

Moral und Geld: Strategien zum Umgang mit der staatlichen Infrastruktur

In den ersten Jahren, in denen die Regierung die Kontrolle über die Kulturinstitutionen übernahm, entstanden verschiedene Umgangsformen und Strategien für den Umgang mit den staatlichen Institutionen. Wie sollten sie sich gegenüber den Institutionen verhalten, die in der Hand loyaler Verbündeter der Regierungspartei waren? Zwischen 2012 und 2014 wurden durch die Gruppe „Freie KünstlerInnen“, die sich im Rahmen des FKSE gegen die Aufwertung der Ungarischen Akademie der Künste (MMA) zu einer öffentlichen Einrichtung gebildet hatte, mehrere Demonstrationen gegen die MMA veranstaltet. Deren Motto war: „Die MMA ist exklusiv – die Kultur ist frei!“ Die Gruppe setzte sich aus jungen KünstlerInnen und Studierenden zusammen, die forderten, dass die Regierung sicherstellen sollte, dass die Kulturinstitutionen autonom gegenüber der politischen Macht bleiben. Sit-ins wurden auch vor dem Ludwig Museum organisiert, als ein neuer Direktor ernannt wurde, ohne dass vorher seine Bewerbungsmaterialien veröffentlicht worden waren.

In dieser frühen Phase spielte Transit.hu, eine von der Erste Stiftung finanzierte Kulturorganisation, eine führende Rolle. Sie organisierte „Aktionstage“, bei denen KulturarbeiterInnen und Intellektuelle zusammentrafen, um die politische Lage der Kultureinrichtungen zu diskutieren. Sie bemühten sich, ein gemeinsames Verständnis für die politisch-kulturellen Trends seit 2010 zu entwickeln. Die Treffen von Transit waren für viele KulturarbeiterInnen ein Ort der Politisierung. Sie boten jungen Professionellen der Kulturszene (KünstlerInnen im frühen Karrierestadium, StudentInnen) eine Möglichkeit, sich in den politisierten Pol des Feldes einzuklinken. Darüber bilde-

te sich eine oppositionelle Position in den visuellen Künsten heraus. Sie gründete auf der Forderung, dass Kunst unabhängig vom Staat sein solle, und auf einer Kritik der staatsgetriebenen Kulturpolitik seit 1990. Diese Position wird auch heute noch von einem liberalen Kern vertreten, der sich für eine Gegenwartskunst ohne Staatsfinanzierung und –intervention ausspricht. Interessanter Weise wird das Argument einer Anomalität auch vom Leiter der von Fidesz gegründeten Ungarischen Akademie der Künste (MMA) vertreten (Fekete 2019: 38). Dieser liberale Glaube wurde zur Doxa im Feld und mündete in Aufrufen zum Boykott von Staatsinstitutionen und –finanzierungsmöglichkeiten.

Nach 2014 haben sich viele KulturarbeiterInnen vom politischen Protest abgewandt und sich stattdessen auf den Aufbau stabilerer Institutionen konzentriert. Eine Gruppe von KuratorInnen, die zuvor im Ludwig Museum gearbeitet hatten, riefen 2015 die OFF Biennale ins Leben, um ein unabhängiges Kulturereignis zu realisieren und eine Plattform für KulturarbeiterInnen zu schaffen. Statt sich stark in Oppositionspolitik zu engagieren, betonten sie ihre Professionalität, die Autonomie der Kunst und die Integration „progressiver“ KulturproduzentInnen in die globalen Zirkel der Gegenwartskunst. In der Praxis hieß das, dass sie keine Staatsfinanzierung akzeptieren, Projekte nicht in staatlichen Einrichtungen realisieren und sich stattdessen über internationale Institutionen und Netzwerke um die Öffnung alternativer Kanäle bemühen. Sie suchen GeldgeberInnen unter lokalen UnternehmerInnen, beantragen internationale Gelder und bemühen sich um Finanzierungen durch große Firmen. In den ersten Jahren beruhte die Realisierung der Biennalen auf ehrenamtlicher und unbezahlter Arbeit, da die Motivation der Beteiligten, das Feld zu betreten, groß war. Um eine tragfähigere Grundlage zu schaffen, stieg bei der Organisation der Biennale 2020 (die wegen der Corona-Krise verschoben wurde) der Anteil bezahlter Arbeit. Auch wurden Gemeinschaftsbildung und einer rigoroseren Auswahl der Projekte zu einer dominanteren Strategie. Während es zuvor Projekte unter dem OFF-Siegel gegeben hatte, die zwar keine Finanzierung erhielten, aber beworben wurden, erhielten dieses Jahr alle Projekte eine Finanzierung, die durch pädagogische und Inkubationsprogramme für die an der Biennale teilnehmenden Projekte ergänzt wurde. Eine ähnliche Akzentverschiebung von direkter Politisierung zur professioneller Selbstorganisation erfolgte auch in der FSKE. Nachdem die Organisation verschiedene Stellungnahmen gegen die Kulturpolitik abgegeben hatte und 2016 eine Subvention des Nationalen Kulturfonds abgelehnt hatte, revidierte sie ihre Strategie der politischen Konfrontation zugunsten einer Stärkung ihrer Gemeinschaft, der Sicherung einer autonomen Einkommensquelle durch Fundraising-Kampagnen und der Festigung ihrer Beziehungen mit kommerziellen Galerien und dem zivilgesellschaftlichen Sektor.

Die Beteiligung an internationalen Projekten und Ausstellungen trägt nicht substantiell zum Einkommen von KulturarbeiterInnen bei. Ein junger Photograph formulierte das so: „Meine Diplomarbeit ist von internationalen Magazinen und Ausstellungsräumen gut aufgenommen worden, aber danach bin ich dort kaum noch gebracht worden.“ Selbst wenn eine Integration in internationale Aktivitäten erfolgt, bringt sie meist nichts für den Unterhalt der KünstlerInnen. Während 70% der jungen KünstlerInnen an internationalen Projekten teilgenommen haben, beziehen nur 6% von ihnen ein regelmäßiges Einkommen aus diesem Markt. Erfolge auf dem internationalen Markt ist ein entscheidender Faktor für Sichtbarkeit und Erfolg auf der nationalen Ebene.

Trotzdem haben Personen, die sich selbst als erfolgreich ansehen, als Ergebnis kein signifikant steigendes Einkommen feststellen können. Einerseits legt dies nahe, dass Galerien, Verlage und andere Bereiche des Kunstgeschäfts die Beschäftigung von KünstlerInnen in den kreativen Industrien nutzen. Die Kunstindustrie zieht einen Gewinn aus einer Situation, in welcher die KünstlerInnen gezwungen sind, Mittel für ihren Lebensunterhalt außerhalb des Kunstmarktes aufzutreiben. Der Kunstmarkt externalisiert also die Kosten der Kunstproduktion. Andererseits scheint die internationale Präsenz als Ergebnis der Sozialisierung der jungen KünstlerInnen durch die vorherigen liberalen hegemonialen Vorstellungen ein Referenzüberbleibsel der Zeit von vor 2010 zu bleiben. Es ist eine Form der „falschen Anerkennung“: Während es eine symbolische Gratifikation im oppositionellen/autonomen Feld bietet, setzt sich diese nicht in eine relevante materielle Stabilität um. Dies macht die KünstlerInnen umso abhängiger von Finanzierungen durch Staatsinstitutionen.

In unsere Befragung fragten wir die Akzeptanz verschiedener staatlicher Institutionen und unabhängiger Einrichtungen ab. Institutionen, die, wie die MMA und das Petöfi-Literaturmuseum seit 2010 durch die Regierung übernommen oder neu geschaffen wurden, stießen allgemein auf mehr Verachtung als solche, die weniger durch den politischen Wandel betroffen waren, speziell wenn sie von angesehenen Persönlichkeiten geleitet wurden. Beispielsweise wurde Andy Vajna, ein Filmproduzent aus Hollywood, zum Leiter des 2010 gegründeten Nationalen Filmfonds ernannt. Auch wenn man annehmen sollte, dass die früheren Demonstrationen gegen das Ludwig Museum für Gegenwartskunst eine ziemlich scharfe Ablehnung bedeuten sollten, so war das nicht der Fall. Wegen seiner Einbindung in das Ludwig-Netzwerk, seiner Gatekeeper-Funktion als Ausstellungsraum, seiner Aufsichtsrolle für den ungarischen Pavillon auf der Biennale von Venedig und eines Direktors, der sich nicht gegen die Doxa der Szene der bildenden Künste (wie die Anerkennung der Neo-Avantgarde der 1960er und 1970er Jahre) stellt, gehört es zu den unter den jungen KünstlerInnen am stärksten akzeptierten Einrichtungen. Auf dem Gebiet der Literatur wird das Karpaten-Becken Talentprogramm (KMTG) am stärksten abgelehnt. 63,9% der Befragten erklärten, sie würden dessen Stipendien nicht akzeptieren. 66,7% wiesen die Möglichkeit von sich, sie könnten in Räumen, die mit der Institution verbunden sind, ihre Werke vorstellen. Das KMTG war bewusst geschaffen worden, um ein literarisches Feld konservativer AutorInnen zu entwickeln. Das Balassi-Institut, das in das Ministerium für Äußeres und Außenhandel eingegliedert wurde und für die Kulturdiplomatie Ungarns verantwortlich zeichnet, hat in den Augen unserer Befragten einen neutralen Status. Die Hungarian Creative Artists Nonprofit Ltd. (MANK), welche Regierungsunterstützungen verwaltet und 2016 einen Kooperationsvertrag mit der MMA abschloss, trifft ebenfalls nicht auf harte Ablehnung. Die Übernahme dieser Institutionen war weniger scharf konturiert, und ihr Leitungspersonal nahm weniger kontroverse Standpunkte ein als die MMA oder das KMTG. Das Nationale Filminstitut genoss ebenfalls eine relativ breite Akzeptanz. Diese betriebswirtschaftlich geführte Institution hat einen kommerziellen Zugang zur Kultur: Ihr geht es um die ZuschauerInnenzahlen bei kommerziellen Filmen und um internationale Anerkennung bei künstlerisch ambitionierten Filmen. Die ideologischen Aspekte der Hegemonie des Orbán-Regimes spielen bei seinen Entscheidungen kaum eine Rolle.

Die MMA wird als Institution am stärksten zurückgewiesen. Dies ist vor allem deswegen der Fall, weil sie als zu ideologisch und nicht-professionell gilt. Eine unserer

Befragten, die dort um ein Stipendium angesucht hatte, erwähnte sie als letzte Wahl, die sie selbst als problematisch ansieht. „Ich sehe ihre Dominanz als ungesund und nicht-professionell an. Während meiner Antragstellung für ihren Fonds musste ich viele Kompromisse machen. Aber ich brauche ein stabiles Einkommen, um aus der Wohnung meiner Eltern ausziehen zu können. Wenn es noch andere langfristige Stipendien gäbe, würde ich mit Sicherheit anderswo ansuchen.“ Wenn man den Prozess der Eingliederung in offizielle Programme untersucht, ist es wichtig die Wirkung der steigenden Mieten in Budapest (Czirfusz et al. 2015) und deren Wirkungen auf die räumliche und soziale Mobilität im Auge zu haben. Bei Befragten, die in die Hauptstadt gezogen waren, war die Wahrscheinlichkeit höher, dass sie sich um diese Art von Geldern bemühten.

Während der ersten Amtszeit der Orbán-Regierung von 2010 bis 2014, die den Auftakt zur ihrer bis heute andauernden Regierungstätigkeit darstellt, wurde als allgemeine Strategie der Boykott staatlicher Institutionen mit direkten Aktionen, wie Demonstrationen oder künstlerischen „Happenings“ verbunden. In der Konsolidierungsphase des Regimes brachte die kulturelle governance eine ausdifferenzierte Akzeptanz der staatlich-finanzierten Kulturinstitutionen hervor. Jene Institutionen, die eine stärkere Verbindung zu ethnonationalistischen Ideologien haben und offen als Instrumente beim Aufbau der neuen Hegemonie der Regierung fungieren, werden von den PraktikerInnen mit Nachdruck abgelehnt. Jene Einrichtungen, die weiterhin eher nach kommerziellen Kriterien oder auf stärker inklusive Weise geleitet werden, wie das NFI oder Ludwig Museum, werden eher akzeptiert. Aufgrund der Abhängigkeit der KünstlerInnen von den „kreativen Industrien“ und der Schwierigkeit, Kapital zwischen Feldern zu konvertieren, gibt es nur eine begrenzte Zahl von Tätigkeiten auf dem Feld der kulturellen Produktion, die ein stabiles Einkommen gewährleisten. Daher verlieren symbolische Äußerungen im oppositionellen kulturellen Feld an Bedeutung. Boykott als allgemeine Strategie wird zunehmend in Frage gestellt. Gleichzeitig wird wegen des Ressourcenmangels und der fehlenden Möglichkeit, auf dem oppositionellen Feld gewonnenes Kapital in anderen Bereichen einzusetzen, dessen Fähigkeit schwächer, junge KünstlerInnen zu integrieren.

Die COVID-19-Krise: Verwundbarkeiten und Vertiefung der autoritären Kontrolle

Unsere Fragen wurden nur wenige Wochen nach dem Ausbruch der Corona-Virus-Krise verschickt. Aber selbst nach einer so kurzen Zeit gaben 55 % der Befragten an, dass sie für sie „irgendeine Art von Schwierigkeiten“ schafft, und 15 % erklärten, sie mache es „schwierig, über die Runden zu kommen“. Auch wenn die Einschätzung der langfristigen Folgen der Krise noch schwierig ist, können bereits jetzt Auswirkungen auf die prekärsten jungen kreativen ArbeiterInnen beobachtet werden. Die kulturellen ProduzentInnen sind besonders verwundbar gegenüber der Krise: Viele von ihnen bieten ihre Dienste in der Gig Economy ohne irgendeine Form langfristiger Beschäftigung an. Diese KulturarbeiterInnen sind selbständig Beschäftigte und damit sehr abhängig von der wirtschaftlichen Konjunktur. Ihre Arbeit ist flexibel verfügbar. Am schwersten sind jene betroffen, die sich auf den heteronomen (kommodifizierten) Pol

der kulturellen Produktion gewagt haben, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Dies formulierte ein junger bildender Künstler so: „Ich habe noch mein Doktoratsstipendium, so dass ich mich erhalten kann. Aber der Profit der Fabrik meines deutschen Sammlers ist um 75 % eingebrochen, und er hat mir bereits eine E-Mail geschickt, dass er in den nächsten drei Jahren nichts von mir erwerben kann. Noch nie zuvor war das Überleben eines Kapitalisten für mich so wichtig.“

Im Hinblick auf die langfristigen Wirkungen der Krise ist es wichtig, sich in Erinnerung zu rufen, dass die jüngere Generation der kulturellen ProduzentInnen nur begrenzte Ersparnisse hat (laut unserer Befragung können sie monatlich ca. 150 Euro sparen, aber der Medianwert ihrer monatlichen Ersparnisse ist nur ca. 84 Euro). Damit können sie die Ersparnisse kaum durch die Krise bringen.

Unter diesen Bedingungen ist ein möglicher Ausweg für die jungen kulturellen ProduzentInnen gerade jene staatlich-unterstützte System, das sie in den letzten Jahren zu boykottieren suchten. Damit könnte die autoritäre Kontrolle für die Zukunft selbst in dem Fall, dass es keine anti-zyklische Ausgabenpolitik gäbe, gestärkt werden. Man kann sich frühere Vorgehensweisen anschauen, um zu sehen wie das Orbán-Regime beim Rückgriff auf bereits zuvor erprobter Rezepte agieren würde. Im Gefolge der globalen Wirtschaftskrise von 2008 kürzte die Orbán-Regierung die Finanzierung des öffentlichen Kultursektors um etwa 20%, was zu Entlassungen bei Kultureinrichtungen führte. Dann führte sie das öffentliche Beschäftigungsprogramm ein, das der Reservearmee von KulturarbeiterInnen Beschäftigung verschaffte, dem Staat billige Arbeitskräfte zuführte und zur Nutzung von für die Digitalisierung bestimmten EU-Geldern beitrug.

In den ersten Monaten der Corona-Krise können wir ähnliche Tendenzen sehen, die auf die Abschwächung des Beschäftigungsschutzes von KulturarbeiterInnen im Staatsdienst zielen. Unter den Schlagworten der Flexibilisierung und wettbewerbsfähiger Löhne modifizierte den Status der kulturellen Staatsangestellten als öffentliche Bedienstete. Hiermit verloren diese Beschäftigte ihren relativen Schutz. Während viele Kommentatoren hierin eine Vorbereitung für politische Säuberungen sehen, geht es aus unserer Sicht eher um die Schaffung von Voraussetzungen für weitere Austeritätspolitiken, zumal die Begründungen der Regierung (Baán 2020) sehr den bereits angesprochenen Vermarktlichungsreformen der späten 1960er Jahre (Ballai 1967) ähneln.

Während der Pandemie kündigte die Regierung auch die Privatisierung von sechs Universitäten, überwiegend technischen Universitäten, mit großen fachlichen Ausbildungsprogrammen an. Eine von ihnen ist die Moholy-Nagy Universität für Kunst und Design, die sich bereits in den letzten Jahren auf eine marktorientierte Ausbildung für kulturelle ProduzentInnen orientiert hat. Die Flexibilisierung von Ausbildung und Beschäftigung von KulturarbeiterInnen kann sowohl die Kontrolle des Staates wie auch des Marktes über die kulturelle Produktion verstärken. Es wäre verfehlt, diese Schritte rein als Vorbereitung einer politischen Säuberung zu interpretieren. Eher würden sie die Umsetzung von Austeritätsmaßnahmen im Fall einer andauernden Wirtschaftskrise erleichtern.

Es ist absehbar, dass mehr junge kulturelle ProduzentInnen im Verlauf der COVID-19-Krise in kulturelle Infrastruktur des Orbán-Regime integriert werden, zumal dieses oft langfristige und gut dotierte Stipendien bietet. Während viele öffentliche Kulturanrichtungen als Reaktion auf die Krise die Arbeitszeit und Gehälter ihrer Beschäftigten

reduzierten, initiierte der Minister für Humanressourcen das Programm „Danke, Ungarn!“ mit einer Dotierung von etwa 3 Millionen Euro, um freie KünstlerInnen zu unterstützen. Dieser Nothilfefonds wird durch öffentliche Körperschaften verwaltet, an deren Spitze verlässliche Kader des Regimes stehen. Dies ist ein Signal der Eingliederung von kulturellen ProduzentInnen, denn sie werden zur Zusammenarbeit mit Institutionen veranlasst, die sie zuvor oft boykottiert hatten. Das Programm spiegelt die Workfare-Logik der öffentlichen Beschäftigungsprogramme wieder: Als Gegenleistungen für Unterstützung werden die KünstlerInnen gezwungen, Werke zu schaffen, die dem ideologischen Horizont des Regimes entsprechen.

Schlussfolgerungen: die Mühen der Transformation von symbolischen in ökonomisches Kapital

Klassische Kulturstudien argumentieren oft, dass nur Erben einen hohen sozialen Status erreichen können (Bourdieu/Passeron 1979). Aus unserer Untersuchung zu ungarischen kulturellen ProduzentInnen können wir allerdings schließen, dass ein gesellschaftliches Erbe nicht ausreicht, um eine einträgliche Karriere zu machen. Obwohl mehr als 80% unserer Befragten UniversitätsabsolventInnen als Eltern haben, können sie nur selten dieses Sozialkapital in einen künstlerischen Lebensunterhalt transformieren. Damit ist in der Peripherie ein gesellschaftliches Erbe zwar eine Voraussetzung für eine künstlerische Karriere, permanente externe finanzieller Unterstützung erweist sich aber als notwendig, um sie mit Dauer fortsetzen zu können. Diese Finanzierungsquellen haben drei typische Formen. Die erste ist Beschäftigung in der Kreativwirtschaft, die mit einer „Illusion der Unabhängigkeit“ vom Orbán-Regime verbunden ist. Aber auch die Kulturindustrien blieben vom Regime nicht unberührt. Sie werden durch die Steuerreformen prekarisiert. Ihr Eigentum ist oft in den Händen der nationalen Bourgeoisie konzentriert. Und die Kreativwirtschaft ist in globale Wertschöpfungsketten mit einer regional auf Standardherabsetzung orientierten Konkurrenz, die durch eine „Entwicklungsillusion“ (Arrighi 1990) genährt wird, eingebunden. Die zweite Form ist ein Karrierepfad außerhalb der Kunst, der immer weiter von der künstlerischen Produktion wegführt. Der dritte Weg ist das Bemühen um eine autonome Kunstproduktion, aber diese Option ist hochgradig abhängig von den staatlichen Infrastrukturen und bürdet der Sphäre der sozialen Reproduktion besondere Lasten auf. In dieser Konstellation können KünstlerInnen noch immer symbolischen Erfolg haben, aber sie sind nicht in der Lage, diesen in eine materielle Stabilität umzumünzen.

Die Beziehungen junger KünstlerInnen mit dem Orbán-Regime stehen in engem Zusammenspiel mit ihrer materiellen Lage. In den Jahren unmittelbar nach Fidesz-Wahlsieg von 2010 gab es verschiedene Konfrontationen zwischen der entstehenden konservativen Kulturhegemonie und ihren OpponentInnen. Letztere konnten über Aktivitäten wie die Off Biennale jungen kulturellen ProduzentInnen nur symbolische, internationale Anerkennung, nicht aber materielle Resilienz bieten. In der Folge wurde ein bedeutender Teil des kulturellen Establishments des Orbán-Regimes von jungen kulturellen ProduzentInnen akzeptiert, während jene, die solche Deals nicht eingehen wollten, sich auf die hochgradig prekäre Kreativwirtschaft orientierten, wo viele von ihm in der wirtschaftlichen Konjunktur der 2010er Jahre auch ihren Lebensunterhalt bestritten.

Unter diese prekären Bedingungen hat die COVID-19-Krise, die im Frühjahr 2020 ausbrach, die jungen kulturellen ProduzentInnen schwer getroffen. Aus unserer Sicht könnte die derzeitige Krise autoritäre Vertiefungen bringen. In den lokalen Kulturindustrien kann eine durch staatliche Subventionen geförderte Eigentumskonzentration in den Händen des Kapitals, das mit dem Orbán-Regime verbündet ist, erwartet werden. Gleichzeitig müssen diese Kapitalfraktionen mit ihrer Verwundbarkeit gegenüber der globalen Krise fertig werden. In diesem Kontext werden junge kulturelle ProduzentInnen wahrscheinlich noch abhängiger von staatlichen Infrastrukturen, was zu einer tieferen Diffusion der hegemonialen Ordnung des Orbán-Regimes beitragen kann.

Übersetzung aus dem Englischen: Joachim Becker

Anmerkung

1) 2010 gewann Fidesz bei den Parlamentswahlen mehr als Zweidrittel der Sitze und regiert seitdem (Anm. d.Ü.)

Literatur

- Anderson, Benedict. (1991): *Imagined Communities*. London/New York: Verso.
- Arrighi, Giovanni (1990): *The Developmentalist Illusion*. In Martin, William (ed.): *Semiperipheral States in the World Economy*. Westport: Greenwood, 11-44.
- Arrighi, Giovanni/Silver, Beverly (2003): Polanyi's "Double Movement": The Belle Époques of British and U.S. Hegemony Compared. In: *Politics & Society*, 31(2), 325-355.
- Baán, László (2020): Válasz Ungár Péternek. In *Magyar Nemzet* <https://magyarnemzet.hu/velemeny/8055014-8055014/>
- Ballai, László (1967): Reformmunk és a művelődés anyagi feltételei. In: *Társadalmi Szemle*, 22(8-9): 32-46.
- Barna, Emília/Madár, Mária/Nagy, Kristóf/Szarvas, Márton (2019): Dinamikus hatalom. Kulturális termelés és politika Magyarországon 2010 után. In: *Fordulat* 26, 225-251.
- Bell, David/Oakley, Kate (2014): *Cultural Policy*. London/New York: Routledge.
- Berend, Ivan T. (1990): *The Hungarian Economic Reforms: 1953-1988*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bodnár, Judit (2000): *Fin de Millénaire Budapest: Metamorphoses of Urban Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Böröcz, József. (1992): Dual Dependency and Property Vacuum: Social Change on the State Socialist Semiperiphery. In *Theory & Society*, 21, 77-104
- Bourdieu, Pierre/Passeron, Jean-Claude (1980): *The Inheritors. French Students and their Relation to Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre (1996): *The Rule of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Redwood City: Stanford University Press.
- Bockman, Johanna (2000): *Economists and social change: Science, professional power, and politics in Hungary, 1945-1995*. University of California, PhD Dissertation.
- Czirfusz, Márton/Horváth, Vera/Jelinek, Csaba/Pósfai, Zsuzsanna/Szabó Linda (2015): Gentrification and Rescaling Urban Governance in Budapest-Józsefváros. In: *Intersections*, 1(4), 55-77.
- Éber, Márk/Gagy, Ágnes/Gerőcs, Tamás/Jelinek, Csaba/Pinkasz, András (2014): 1989: Szempontok a rendszerváltás globális politikai gazdaságtanához. In: *Fordulat* 21, 10-63.
- Éber, Márk/Gagy, Ágnes/Gerőcs, Tamás/Jelinek, Csaba (2019): 2008-2018: Válság és hegemonia Magyarországon. In: *Fordulat* 26, 28-75.
- Esanu, Octavian (2012): What was Contemporary Art? In: *ArtMargins*, 1(1), 5-28.
- Fekete, György (2019): *Hazafelé*. Budapest: MMA Kiadó.
- Gagy, Ágnes (2015): A Moment of Political Critique by Reform Economists in Late Socialist Hungary: 'Change and Reform' and the Financial Research Institute in Context. In: *Intersections. East European Journal of Society and Politics*, 1(2), 59-79.
- Gagy, Ágnes/Pap, Szilard István (2020): Kapitalkonform autoritár. In: *Junge Welt*, 14.5., 12-13.
- Gagy, Ágnes/Szarvas Márton (2016): Válság, művészet és politikai aktivizmus - ma. A kortárs kulturális mező újrapolitikálódásának társadalmi környezete. In: *Eszmélet* 28(112): 111-133.
- Gerőcs, Tamás/Pinkasz András (2019a): Magyarország az európai munkamegosztásban. A termelés áthelyezése a globális járműipari értékláncokban. In: *Fordulat* 26, 172-198.
- Gerőcs, Tamás/Pinkasz, András (2019b): Relocation, standardization and vertical specialization: core-periphery relations in the European automotive value chain. In: *Society and Economy* 41(2): 171-192.
- Gerőcs, Tamás/Pinkasz, András (2018): Debt-Ridden Development on Europe's Eastern Periphery. In: Boatcă, Manuela/Komlosy, Andrea/Nolte, Hans-Heinrich (Eds.): *Global Inequalities in World-Systems Perspective: Theoretical Debates and Methodological Innovations*. London/New York: Routledge.
- Gille, Zsuzsa. (2007): *From the Cult of Waste to the Trash Heap of History: The Politics of Waste in Socialist and Post-socialist Hungary*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Grant, Bruce (1995): *In the Soviet house of Culture: A Century of Perestroika*. Princeton: Princeton University Press.
- Kácsor, Adrienn (2013): *Patronizing Contemporary Painting in State Socialist Hungary, 1957-1969*. MA thesis, CEU.
- Kalmár, Melinda (2005): An attempt at optimization: The reform model in culture, 1965-1973. In: Rainer, M. János/Péteri, György (Eds.): *Muddling Through in the Long 1960s: Ideas and Everyday Life in High Politics and the Lower Classes of Communist Hungary*. Trondheim Studies on East European Cultures and Societies. 53-82.

- Koncz, Gábor (2005): A kultúra mai finanszírozási szisztémája Magyarországon. In: *Szín*, 10(6), 38–45.
- Mallon, Florencia E. (1994): Reflections on the Ruins: Everyday Forms of State Formation in Nineteenth-Century Mexico. In: Joseph, Gilbert M./Nugent, Daniel (Eds.): *Everyday Forms of State. Formation Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico*. Durham: Duke University Press.
- McGuigan, Jim (2005): Neo-Liberalism, Culture and Policy. In: *International Journal of Cultural Policy*, 11(3), 229–241.
- Nagy, Kristóf/Szarvas, Márton (2017): Die Transformation der kulturellen Produktion in Ungarn nach 2010. In: *ig kultur*. 29–31.
- Nagy, Kristóf (2018): From Fringe Interest to Hegemony: The Emergence of the Soros Network in Eastern Europe. In: Hock, Beáta/Allas, Anu (Eds.): *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*. London/New York: Routledge.
- de Peuter, Greig. (2011): Creative Economy and Labor Precarity: A Contested Convergence. *Journal of Communication Inquiry*, 35(4), 417–425.
- Praznik, Katja (2018): Autonomy or Disavowal of Socioeconomic Context. The Case of Law for Independent Cultural Workers in Slovenia. In: *Historical Materialism*, 26(1), 103–135.
- Preda, Caterina (2017): Creating for the State. An Introduction. In: *Studia Politica*, 17(3): 243–248.
- Portes, Alejandro (1973): Modernity and development: a critique. In: *Studies in Comparative International Development*, 8(3), 247–279.
- Radnai, György (1986): *Áru-e a kultúra?* Budapest: Kossuth.
- Szarvas, Márton (2016): *Orfeo's Maoist Utopia*. MA thesis, CEU.