

Andrea Bärnreuther

### **Eine Fahrt ohne Kompaß**

#### **Das Museum für zeitgenössische Kunst zwischen Ost und West**

Internationales Symposium im Forum der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 21.-23. Januar 1994

#### *Zwischen Ost und West? Realitätsprüfung einer Utopie*

»Das Museum für zeitgenössische Kunst *zwischen* Ost und West«? Die Opposition von »Ost« und »West«, die im Bereich der bildenden Kunst zunehmend irrelevant wird, kann im Bereich der Institution »Museum« noch nicht als überwunden gelten. Zelimir Koscevic, Präsident des AICA im früheren Jugoslawien bis zu seiner Auflösung, verwies aus dem »Non-space« seines Landes auf das »No-where« bzw. die Utopie, die hinter dieser Formulierung liegt. Mit Ausnahme des Muzeum Sztuki in Lodz entspreche kein Museum im Osten dem westlichen Standard. In der Ukraine gebe es nicht einmal eine sprachliche Unterscheidung zwischen »modern« und »zeitgenössisch«. Während sich die Museen im Westen auf dem Höhepunkt ihres Erfolgs mit dem Zerfallsprozeß der Inhalte konfrontiert sehen, ist der Pragmatismus zum Schicksal der Museen in Osteuropa geworden. Westen und Osten verhalten sich nach Koscevic wie Zentrum und Peripherie. Doch »solch ein Zentrum ohne Peripherie ist nur ein schwarzes Loch.«

#### *Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*

Die Vorstellung von der *einen* Kunst war eine Idee der Aufklärung, die ihr eine zeitlose und universale Geltung zuerkannte. Realiter – so der Hinweis der ehemaligen

jugoslawischen Kunstkritikerin und Kuratorin Bojana Pejic – entwickelten sich die Kunstzentren aber stets in engem Zusammenhang mit Politik und Krieg. Der Begriff »Ostkunst«, der diese von der vermeintlich autonomen »Westkunst« aufgrund politischer Kriterien unterscheidet, ist ein Kampfbegriff. Er verstellt den Blick auf die unterschiedlichen Voraussetzungen und Entwicklungen in den Ländern Mittel- und Osteuropas und erweist seine Unzulänglichkeit nur ein zweites Mal, wenn er als Projektionsfläche einer Erneuerungshoffnung verwendet wird, die aus der »Sinnkrise«, die das kapitalistische System des Westens befallen hat, herausführen soll.

Folgt man den Berichten, die Ivan Czezcot, Josif Bakshtein, Luhezar Boyadjiev, Julia Fabenyi, Jaromir Jedlinski, Anda Rottenberg, Wojciech Krukowski u. a. über den Status quo in St. Petersburg, Moskau, Sofia, Budapest, Lodz, Warschau gaben, so zeigen sich durchaus heterogene Vorstellungen vom »Museum«, wobei sich Ängste mit Erwartungen, Chaos, Visions- und Hoffnungslosigkeit mit Kreativität, Initiative und Experiment mischen. Während es dem russischen Kunstkritiker und Kurator Josif Bakshtein im Dezember 1991 gelang, in Moskau das am gleichnamigen amerikanischen Modell orientierte »Institute of Contemporary Art« als eine unabhängige non-profit-Organisation zu gründen, die hauptsächlich die Moskauer Konzeptualisten institutionalisiert, scheint das Entstehen einer Kunstszene in St. Petersburg bis dato verhindert worden zu sein: keine nicht-kommerzielle Kunstgalerie, keine Kunstzeitschrift, keine Institution oder wichtige Tradition der Underground-Kunst. Der russische Kunsthistoriker Ivan Czezcot zeichnete eine schier hoffnungslose Perspektive: die Lähmung der Stadt durch den um sie gebildeten Mythos. Dabei stehe die Vorstellung vom Museum als Ort repräsentativer Öffentlichkeit der eigenständigen Entwicklung der Institutionen im Weg. Der Entpolitisierung der Kunstvermittlung entspreche ein Kunstbegriff, in welchem Sozialistischer Realismus, dekorative Kunst, Kitsch, klassische bzw. historische Kunst und zweitrangige Kunst aus dem Westen ein schwer verdauliches Konglomerat bildeten.

»Wir institutionalisieren uns nur selbst«, das ist der Ausweg, der sich für einen Künstler in Sofia bietet, das kulturell weder zentralisiert, noch dezentralisiert, sondern einfach chaotisch sei. Luhezar Boyadjiev beschrieb die psycho-sozialen Probleme nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Systems, die die Künstler im doppelten Sinn »museumslos« haben werden lassen: Zu der fehlenden Infrastruktur komme der Verlust des kollektiven Bewußtseins. In dieses Vakuum trete das »Ich-Museum« als Schutz vor der Geschichte: »Mein Problem ist, daß ich keine Vision für die Geschichte habe.«

Wie sehr die Entwicklung des Museums der Entwicklung der zeitgenössischen Kunst in den Ländern Mittel- und Osteuropas hinterherhinkt, machte der Beitrag der ungarischen Kuratorin an der Kunsthalle Budapest, Julia Fabenyi, deutlich. Während die zeitgenössische Kunst im Prozeß der Selbstreflexion und der Intellektualisierung des Kunstwerks an der internationalen Entwicklung partizipiert habe, hätten sich die Museen seit dem 19. Jahrhundert kaum verändert. Immer noch gilt die Trennung zwischen nationalen und internationalen Beständen – die Präsentation zeitgenössischer Kunst im Rahmen internationaler Kunst ist im Museum Ludwig, Budapest, bislang ein Einzelfall geblieben. Und selbst wenn die Museen zu einem kritischen Bewußtsein ihrer selbst gelangten, räumte Fabenyi der Neukonzipierung bzw. Neugründung von Museen schon allein aus finanziellen Gründen in absehbarer Zeit keine Chance ein.

Lediglich Jaromir Jedlinski, Direktor des 1931 von einer Gruppe von Avantgarde-Künstlern gegründeten Muzeum Sztuki in Lodz, betonte das Gefühl der Kontinuität. Die politischen Veränderungen hätten die Praxis des Museums nicht beeinflusst. Das Museum Sztuki, das einzige Museum in Polen, das dem westlichen Museumsbegriff entspricht und nicht nur nationale, sondern vorwiegend internationale Kunst sammelt, ist vielleicht der erste gelungene Realisierungsversuch der konstruktivistischen Utopie.

Ein ganz anderes Bild zeigt der Blick auf die polnische Hauptstadt. Die Künstler hatten dort nach 1981 zunächst in der Kirche eine Nische gefunden, bis sie entdeckten, daß sie hier in neue Abhängigkeit gerieten. Um diese Lücke zwischen Staat und Kirche zu füllen, hatte die polnische Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin Anda Rottenberg 1986 die Gründung der »Egit Art Foundation«, einer der ersten unabhängigen Kunstinstitutionen in Polen, initiiert mit der Zielsetzung, in Warschau ein »Museum für zeitgenössische Kunst« aufzubauen. Vier Regierungswechsel, das Fehlen von risikofreudigen Investoren und die schwierige wirtschaftliche Lage haben die Realisierung bis heute verhindert.

Mit dem beharrlichen Druck der Künstlergemeinschaft in der Solidarnosc-Periode gelang es, in der rekonstruierten ehemaligen Königsresidenz des polnisch-schwedischen Hauses der Wasa in Warschau das interdisziplinäre »Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle« zu etablieren. Wie Wojciech Krukowski, seit 1990 Direktor, zeigte, garantiert dieser Ort der Kunst Öffentlichkeit und wirkt sich dabei auch positiv auf die Akzeptanz zeitgenössischer Kunst aus. Er aktiviert das Niemandsland zwischen dem Zentrum und der Stadt, zwischen der »high culture«, die von dem monumentalen Gebäude ausstrahlt, und der »low culture« der heimatlosen jungen Subkulturen.

### *Inventur des Bewußtseins*

»Position Null – Das Museum für zeitgenössische Kunst und der Prozeß der Kunstbewertung«, mit diesem Titel signalisierte Anda Rottenberg, Direktorin der Nationalgalerie Zacheta in Warschau, die große Differenz zum westlichen Kunstsystem. Diese beginnt mit der gänzlich unterschiedlichen kulturellen Infrastruktur und reicht bis in das Kunstgeschichtsverständnis. Während Rottenberg das Wunschbild einer permanenten Sammlung mit dem Anspruch, »für die Kunstgeschichte repräsentativ zu sein«, skizzierte, ist der Glaube an die Objektivität der Wissenschaft im Westen längst der Skepsis gewichen.

Was ist Kunst, was hat Wert, was hat noch Bestand? – das sind Fragen, zu deren Beantwortung es der Entwicklung neuer Parameter bedarf, nachdem sich die Kunst nicht mehr durch ihren Nutzen für die sozialistische Gesellschaft zu legitimieren braucht. Nicht selten stellen sich ihrer Beantwortung Ängste, insbesondere der nach 1989 zur offiziellen Anerkennung gelangten Künstler in den Weg, im Netz des internationalen Kunstbetriebs »durchzufallen«. Wie wäre der von Jiri Sefcik, Leiter der Abteilung zeitgenössische Kunst in der Nationalgalerie Prag, geforderte neue Kontext zu denken, in welchem die Kunst des »Westens« und die Kunst des »Ostens« koexistieren könnten?

### *Transformationsprozesse*

Die »Inventur des Bewußtseins« ist auch im Westen ein dringendes Erfordernis, wo die Museen im Zuge einer inflationären Entwicklung einen Transformationsprozeß vollzogen haben, der ihnen einen erheblichen Bedeutungs- und Kräfteverlust eingebracht und sie zu etwas »Banalem« (Daniel Buren) hat werden lassen.

### *Museumsarchitektur als »kritische Form«*

Die Museumsarchitektur, die mit dem Museumsboom untrennbar verknüpft ist, zeigt sich in vielfacher Hinsicht als »kritische Form«. Nirgends läßt sich der gewandelte Umgang mit der Kultur in Begriffen von Öffentlichkeit besser ablesen als am Formenwandel des Kunstmuseums in Westeuropa und den USA (Werner Oechslin). Da, wie Fritz Neumeyer ausführte, die Architektur nicht nur Raum, sondern immer auch die Bedingungen seiner Erscheinung schafft, war der Konflikt mit der zeitgenössischen Kunst programmiert, nachdem sich das System der Künste aufgelöst hatte. Neumeyer konstatierte geradezu entgegengesetzte Entwicklungen von zeitgenössischer Kunst und zeitgenössischer Architektur. In dem Augenblick, da die Architektur narrativ wurde, wandte sich die Kunst dem Architektonischen zu. Die Verknüpfung der Künste sei nurmehr »in einer unhierarchischen Struktur von Paradoxen« denkbar. Wie die Vorstellung von der *einen* Kunst immer mehr zerfällt, so zeigt die Museumsarchitektur in der Aufgabe von Konvention und Typologie etwas von dem Dilemma, daß es keine Architektur mehr gibt, sondern nur noch Architekturen. Was für Neumeyer Ohnmachtserfahrungen sind, sind für den englischen Architekten Ian Ritchie neue Herausforderungen. Für die »Neue Museologie« skizzierte er eine Perspektive, die das Museum zu einer Art Bibliothek bzw. Archiv und die Galerie zu einer Art Performance-Space transformiert.

Am Beispiel des Neubaus des Groninger Museums führte dessen Direktor Frans Haks die Zerreißprobe vor Augen, der die Architektur im Spannungsfeld von Kunst und Kommerz ausgesetzt ist. Der Entwurf, der dem Designer Alessandro Mendini mit der Auflage, Gastarchitekten zu beauftragen, übertragen wurde, sprengt die Grenzen von Kunst, Architektur und Design bzw. »high and low«. Räumt die Öffnung des Museums für die Produkte der Massenkultur und die provokative Annäherung an Disneyland mit dem Ballast der Museumskonventionen auf, so stellt sich andererseits die Frage, ob in der Annäherung an die Kulturindustrie und die Kommunikationsstrukturen der Massenmedien eine Zukunftsperspektive des Museums liegen kann.

### *Die Rolle der Neuen Medien*

Die Entwicklung der neuen Medien stellt für das Museum eine Herausforderung dar, die zugleich Ängste und Hoffnungen freisetzt. Für den Philosophen Dietmar Kamper markieren die neuen Medien ein postmodernes Gelände der Niederlage der instrumentellen Vernunft. Heinrich Klotz, Gründungsdirektor des Zentrums für Kunst- und Medientechnologie, sieht in der kreativen Verbindung der konventionellen Künste mit der Medientechnologie die Möglichkeit, der Kunst vielleicht sogar einen neuen Sinn zu geben. Nach Wulf Herzogenrath kommt dagegen weder den neuen noch den alten Medien eine die Struktur des Museums verändernde Wirkung zu, sondern den Gesellschaftsvorstellungen und im 20. Jahrhundert insbesondere den Künstlervorstellungen. Herzogenrath verwies auf die Herausforderung des Mu-

seums durch John Cage, der die radikalsten Fragen nach dem Sinn der Dominanz der Kunstgeschichte im Museum gestellt hat. Sein 1993 im MOCA, Los Angeles, realisiertes Projekt »Rolywholy-over: a circus for museum by John Cage«, entwirft eine neue Vorstellung vom Museum, die dessen ideale Ordnung, die Ausstellung der Kunstgeschichte, durch das Ausprobieren von neuen Kombinationen von Bildern bzw. Hängungen nach dem Zufallsprinzip ersetzt. Mit dem Angebot von Arbeits- und Studienmöglichkeiten wird der Betrachter eingeladen, an dem Experiment teilzunehmen. Bleibt abzuwarten, ob sich die Gespenster der »virtuellen Realität« tatsächlich als »virile Rituale« entlarven werden, doch hieße es die Probleme verkennen, wollte man der avancierten Technologie als solcher schon einen instrumentalistischen Horizont zusprechen, den sie erst im Zusammenhang mit bestimmten ökonomischen und politischen Interessen erhält.

Es sind genau diese Interessen, die das Museum in Japan zum Ort der Präsentation der jeweils neuesten Errungenschaften der permanenten Technologierevolution haben werden lassen, wie der japanische Kunsthistoriker und Kurator Akira Tatehata demonstrierte. Gerade weil das Museum in Japan eine verhältnismäßig kurze Tradition hat, hat der Museumsboom, den Japan mit der Gründung von über einhundertfünfzig meist städtischen Museen im letzten Jahrzehnt erlebte, hier noch substantiellere Auswirkungen gezeitigt als in Westeuropa. Ohne von der Tradition der Aufklärung gebremst zu werden, hat sich das Museum unterschiedslos allen sozialen und ökonomischen Forderungen von außerhalb geöffnet und dabei einem Zustand jenseits von Konzept und Kritik angenähert. »Es ist wie eine Fahrt ohne Kompaß, weil es keinen Wert gibt, der dagegen gehalten werden könnte.«

### *Die Kunstgeschichte auf dem Prüfstand*

»Nirgendwo wird die Auflösung der Kunstgeschichte drastischer vor Augen geführt als im Museum der Gegenwartskunst.« Mit dieser Feststellung verband Hans Belting die Frage nach der verblichenen Evidenz einer allgemeinen Idee der Kunstgeschichte. Die Kunst als homogenes System und die Kunstgeschichte als ihre ideale Ordnung sind Ideen der Aufklärung, die ihre Geltung dem Umstand verdanken, daß sie auch auf die Gegenwart anwendbar waren. Heute scheint diese Prämisse ihre Gültigkeit verloren zu haben. Neue ästhetische Phänomene und künstlerische Artikulationen lassen sich kaum mehr in Begriffe der traditionellen Kunstgeschichte fassen. Die Suspension des Kunsturteils bzw. die Aufgabe des Credo der Innovation im Verzicht auf die retrospektive Selektion, die Promiskuität zwischen Alt und Neu, die Wiedergeburt der vormusealen Wunderkammer in der »Medienkunst«, wo Maschine und Kunst wieder zusammenfinden, sowie das ungeklärte Verhältnis, in welchem Museum und Kunstmesse zueinander stehen, haben das Modell der Kunstgeschichte der Moderne längst in Frage gestellt. Nicht nur das Thema der Repräsentation: die Kunstgeschichte, ist ungewiß geworden, auch der ursprüngliche Träger. Die immer mehr Einfluß gewinnenden privaten Sponsoren spekulieren auf Selbstdarstellung und brechen mit dem Tabu kollektiver Identität. Fragt sich, ob und gegebenenfalls wie das Museum überleben kann, wenn es die historische Fiktion der Kunst und der Kunstgeschichte aufgibt. Läßt sich dieses Vakuum mit dem Mittel der Inszenierung füllen? Bedeutet die Vorstellung vom Museum als einem frei erfundenen Ort der Phantasie, der den erhabenen Ort der Bildung ersetzt, für den Kunsthistoriker ein Ende der Kunstgeschichte, so erscheint sie womöglich aus der Perspektive der

Künstler als ein hoffnungsvoller Versuch, »den kranken Museumskörper mit neuem Leben zu elektrisieren« (Michael Petry/Nicholas de Oliveira).

### *Das »andere Wissen«*

Allein das Faktum, daß 80 Prozent der heute bekannten Künstler Zeitgenossen sind – davon allein 14000 in den USA – deutet auf die Notwendigkeit eines Funktionswandels des Museums hin. Nach Heinrich Dilly wird der ehemalige Musentempel in Zukunft nurmehr als spezifischer Arbeitsort einzurichten sein, ähnlich wie es John Cage 1993 verwirklicht hat. Bezugnehmend auf die »Neue Museologie« der Engländer und die Aufsätze des Kunstrechtswissenschaftlers Stephen E. Weil machte Dilly auf ein neues Paradigma aufmerksam: die Ablösung der traditionellen Aufgaben des Museums – Sammeln, Bewahren, Forschen, Interpretieren und Präsentieren – durch die drei Funktionsbereiche Konservieren, Studieren und Kommunizieren. Ist damit das Museum als One-line-System der Information und vielleicht auch der Bildung obsolet geworden? Wie lassen sich die ganz unterschiedlichen individuellen und sozialen Ziele der Museumsbesucher berücksichtigen? Führt die Einsicht, daß es keine neutralen Präsentationen gibt, in der Theorie zur Rehabilitierung des »anderen Wissens« über, von und mit Bildern, so findet dieses in der Praxis erst ansatzweise Eingang in die Museen, wenn für Ausstellungen Künstler und Philosophen als Gastkuratoren eingeladen werden. Vielleicht ein Anzeichen dafür, daß die Entwicklung zur Professionalisierung in der Ablösung des Künstlers durch den Kunsthistoriker als Kurator nicht unumkehrbar ist.

### *Die Forderung nach einem neuen Museumsbegriff*

Angesichts der Erfahrung, daß die künstlerische Kritik an der Institution »Museum« lediglich zu einer anderen Kategorie institutionalisierter Kunst geführt hat, bestritt der Künstler Gerhard Theewen die Möglichkeit einer intern geführten Museumskritik. Unter Berufung auf Joseph Beuys entwickelte Theewen die Vorstellung vom Museum als eines Forums, das den privilegierten Ort durch das Lehrinstitut mit Universitätscharakter ersetzt und als Standardeinrichtung einer jeden Gemeinde gedacht ist.

Gerade entgegengesetzt die »Vorstellung eines Museums als einer beinahe sogar »geheimen« Institution«, die der ehemalige Fluxuskünstler und derzeitige Rektor der Prager Kunstakademie Milan Knizak mit seinem Bekenntnis zum Elitären verbindet: Museen als »nichtedukative Institutionen«, als »verborgene Grotten, die nur hartnäckig Suchende oder zufällige Glückskinder entdecken.« Nach einer Zeit des staatlich verordneten Populismus und der Massenkultur soll die Kunst »hermetisch« werden. Den Keim einer neuen Funktion und Sinnggebung des Museums sieht Knizak in der Wiederbelebung des »Kuriositätenkabinetts« – in anderer Gestalt. »Sie wären bloß in ihrem emotionalen Zutritt ähnlich... Kompositionen von Exponaten würden entstehen, die vollkommen irrationale Vorstellungen oder Gefühle verfolgen. Also: Gefühl als wissenschaftliche Disziplin.« Die mit autoritativer Stimme auftretende Kunstgeschichte und ihr Konstrukt einer kulturellen Autobahn von Meisterwerken, das nur eine bestimmte kulturelle Geschichte und eine bestimmte soziale Ordnung glorifizieren und die Betrachter entpolitisieren würde, war auch ein Angriffsziel in Joseph Kosuths Beitrag »Zwischen Traum und Ideologie«. Um den institutionalisierten Zugriff auf das Medium Ausstellung in seinem falschen Anspruch

auf Objektivität bewußt zu machen, forderte Kosuth eine radikale Rekonzeptualisierung in der Kompetenz des Künstlers.

### *Alternative Museumsmodelle*

Als Beispiel für ein Museum, das aus der kollektiven Kunstgeschichte ausgestiegen ist, kann das in London von den Künstlern Michael Petry und Nichola Oxley und dem Kunsthistoriker Nicholas de Oliveira gegründete »Museum of Installation« gelten. Ursprünglich als praktische Lösung des Problems entstanden, ein Diskussionsforum für die Installationskunst zu schaffen, die per definitionem zeitgebunden und ortsabhängig ist, hat das »Museum of Installation« als eines der ersten Museen ihrer Art in Europa eine radikale Neudefinition des Museumsbegriffes vorgenommen, die zunächst als Paradox erscheint: das Museum wandelt sich vom architektonisch definierten Ort der Sammlung, Konservierung und Präsentation von Kunstwerken zum Katalysator für künstlerische Prozesse und Ort der Dokumentation. Im Aufbewahren der Installationen als Ideen, Begriffe, Events, nicht als Objekte, und deren theoretischer Begründung mit den Begriffen der Kontingenz und Kontextualität widerspricht das »Museum of Installation« dem vom Museum sanktionierten Glauben, der Wert der Kunst und das heißt, ihre Bedeutung liege in der physischen Manifestation des Werkes. Nicht nur in finanzieller Hinsicht bietet sich das »Museum of Installation« als Modell für die ökonomisch herausgeforderten Länder Mittel- und Osteuropas an, sondern auch hinsichtlich der Möglichkeit relativer Unabhängigkeit von den Mechanismen des herrschenden Kunstbetriebs.

In Zielsetzung und Funktion verwandt ist das 1990 aus den »Archives of Contemporary Thought« hervorgegangene »Artists' Museum« in Lodz. Gegründet auf die in der Entstehungszeit der Solidarnosc-Bewegung sich Ausdruck verschaffende Utopie eines Freiraums für künstlerische Aktivitäten, eines »Ortes permanenter Kreativität«, der die nationalen Grenzen überwindet, wurde damit in Lodz zum zweiten Mal in diesem Jahrhundert ein selbstverwaltetes Künstler-Museum von internationaler Bedeutung geschaffen. Doch während sich das »Muzeum Sztuki« über die Kunstwerke definierte, schafft dieses der »international provisional artists' community« einen Raum der Aktion. Wie Ryzard Wasko, der Vorsitzende des »Artists' Museum« ausführte, entspricht es der Philosophie des Museums, die Sammlung nicht zu magazinieren, sondern die einzelnen Kunstwerke auszuleihen und an verschiedenen öffentlichen Orten lebendig zu halten.

### *Revision der Kunstgeschichte*

Während der Kanon einer vermeintlich universalen Kunstgeschichte westlicher Prägung nur noch simulierbar scheint und die eine Kunstgeschichte in viele Kunstgeschichten zerfällt, forderte der ungarische Kunsthistoriker Lorand Hegyi, Direktor des Museums Moderner Kunst/Museum Ludwig in Wien, dazu auf, die europäische Kunstgeschichte am alleinigen Maßstab der Qualität neu zu schreiben. Hegyi sieht die zentrale Aufgabe der Museen heute in der Durchführung von Arbeitsausstellungen, die auf der Basis wissenschaftlicher Präzision die Mythen und Vorurteile der Kunstgeschichte westlicher Provenienz auflösen und die moralisch fragwürdige Doppelstrategie ablösen sollen, die alles, was der westlichen Kunst ähnlich war, für epigonal erklärte, und alles andere zwar als authentisch anerkannte, aber aus dem Kreis der westlichen Kunst ausklammerte. Seit 1980 habe sich in der Kultur der Län-

der Mittel- und Osteuropas (mit Ausnahme der DDR) ein pluralistisches System abgezeichnet: »Jeder, der die offizielle Infrastruktur loyal akzeptierte, hatte Chancen.« Hegyi forderte deshalb, zu einem gemeinsamen Bewußtsein europäischer Kultur zurückzukommen und die Chance für ein wissenschaftliches Zusammenwachsen von Europa zu ergreifen.

Bildet die Kunst in den Ländern West-, Mittel- und Osteuropas tatsächlich das homogene System, auf die sich Hegyis Forderung bezieht? Läßt sich an die gemeinsame Geschichte, die er nach 1948 nur unterbrochen sieht, über den Abgrund der Geschichte wieder anknüpfen? Soll die Neubewertung der Kunst der Länder Mittel- und Osteuropas auf die Integration in das westliche Kunstsystem hinauslaufen, die auf der musealen Fiktion der Sammlung des Heterogenen im homogenen Raum des universalen historischen Vergleichs basiert?

### *Die Grenzen des Museums*

Unter dem Titel »Musealisierung des Ostens« versuchte Boris Groys die prinzipielle Unvergleichbarkeit der russischen Kunst mit der »Westkunst« zu demonstrieren. Der russischen Kunst sei die moderne, auf die Aufklärung zurückgehende Idee, die das Museum als Ort bürgerlicher Öffentlichkeit versteht, fremd. In der Sowjetunion funktionierte das Museum immer als ein Ort, an dem der herrschende Geschmack und die nötige ideologische Ausrichtung definiert wurden. Die inoffizielle russische Kunst sperre sich aber gerade aufgrund ihrer ästhetischen Nähe zur westlichen Kunst, die eine ideologische, aber keine kunsthistorische Berechtigung habe, der Musealisierung. Weil der sie legitimierende Unterschied im Gebrauch, als Ausdruck einer oppositionellen Haltung, zu radikal sei, um innerhalb des Museums bemerkt werden zu können, räumte Groys der Musealisierung der russischen Kunst nur dort eine Möglichkeit ein, wo die kollektive Kunstgeschichte in der Installation als privates Museum zerfällt. Nur in dieser Zwischenzone habe der russische Künstler heute eine Chance, die unvermeidliche Ambivalenz seiner Position zu formulieren: als Individuum im Kontext der modernen Kunstgeschichte und als Repräsentant einer Kultur, die sich außerhalb dieser Kunstgeschichte und ihrer Institutionen entwickelt hat.

### *Das Museum zwischen Wissenschaft und Kunstmarkt*

Die Hoffnungen, daß sich einerseits die Kunstgeschichte im Licht der neuen Erfahrungen verändern und daß sich andererseits das Museum unter dem Druck der Rezeption der Kunst der Länder Mittel- und Osteuropas transformieren wird, sehen sich an Voraussetzungen gebunden, die tatsächlich kaum gegeben sind. Walter Grasskamp wies darauf hin, daß die Präliminarien für die Kunstgeschichtsschreibung, die Schaffung der Materialbasis, nicht im Kompetenzbereich der Kunsthistoriker liegen. Insofern sei jede kunstgeschichtliche Arbeit »drittrangig«: nämlich abhängig von den politischen, ökonomischen und ästhetischen Interessen der Sammler bzw. des Kunstmarktes. »Das Beste, was der Kunst aus den osteuropäischen Ländern passieren kann ist, auf den Markt zu kommen, und zwar zu möglichst hohen Preisen.« Dabei verhindern oft die aus den unterschiedlichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen resultierenden Verständnisprobleme, die die in New York lebende russische Kunstkritikerin und Kuratorin Margarita Tupitsyn mit dem Schlagwort »Politik der Form« statt »Politik des Inhalts« zu verdeutlichen suchte, daß die



Kunst der Länder Mittel- und Osteuropas größeres Interesse findet. Die Musealisierung zeitgenössischer Kunst war im Westen untrennbar mit dem aufkommenden Kunstmarkt verbunden. Ob und wann diese Entwicklung die Länder Mittel- und Osteuropas einholen wird, darüber läßt sich heute nur mutmaßen.

Je wichtiger das Kunstsporing in einer Zeit staatlichen Rückzugs aus der Kulturförderung wird, desto größer ist die Gefahr der »allmählichen Privatisierung öffentlicher Museen«. Dies könnte, worauf Hans Haacke und Pontus Hulten aufmerksam machten, zur existentiellen Frage für die westlichen Kunstmuseen werden, wenn ihr die experimentellen und kritischen Kunst- und Ausstellungsprojekte zum Opfer fielen.

Das Projekt, »die Kunstgeschichte« neuzuschreiben, hat mit diesen Bedingungen zu rechnen. Vielleicht könnte trotzdem der Anspruch, der gerade aus den osteuropäischen Ländern erhoben wird, die Museen als Forschungsinstitutionen zu begreifen, einen Druck auf die westliche Kunstgeschichte und die westlichen Museen ausüben, enger als bisher zusammenzuarbeiten und ihre Aufgaben gemeinsam zu reflektieren und neu zu definieren.