

Boris Groys (Karlsruhe)

Zurück aus der Zukunft: Kunst aus Ost und West

Will man über die heutige „osteuropäische Kunst“ schreiben, hat man im Grunde gar keine andere Wahl, als wieder einmal zu der unvermeidlichen Frage Stellung zu nehmen: Darf man über die Eigenart dieser Kunst sprechen – und wenn ja, worin besteht dann diese Eigenart? Oder anders formuliert: Unterscheidet sich die Gegenwartskunst Osteuropas in irgendeiner Weise von der westlichen Kunst? Ich möchte gleich am Anfang meines Textes feststellen: Meiner Meinung nach darf und muss man sogar über die Eigenart der „osteuropäischen Kunst“ sprechen, wobei diese Eigenart aber einzig und allein darin besteht, dass sie aus Osteuropa stammt. Diese Feststellung scheint auf den ersten Blick tautologisch zu sein – aber sie ist es nicht.

Die Gegenwartskunst funktioniert in höchstem Maße kontextabhängig. Die Zeiten sind vorbei, wo wir nationale Schulen oder internationale Strömungen durch klar definierbare und deutlich erkennbare formale Merkmale identifizieren und voneinander unterscheiden konnten. Heute benutzen Künstler und Künstlerinnen überall auf der Welt gleiche Formen und Verfahren, aber sie benutzen sie in unterschiedlichen kulturellen und politischen Kontexten. Das Wissen um diese Kontexte ist also den Kunstwerken nicht äußerlich; vielmehr dürfen und müssen die Künstler und Künstlerinnen von Anfang an damit rechnen, dass der Kontext, in dem ihre Arbeiten produziert werden, als Teil dieser Arbeiten mitrezipiert wird. Die Kunstwerke sprechen eben nicht für sich allein – sie sprechen auch über ihren Kontext, sie werden von Anfang an als Zeichen, als Symptome, als Nachrichten wahrgenommen, die den Betrachter und die Betrachterin über den Zustand des Weltteils informieren, aus dem sie stammen. Das betrifft übrigens auch die westliche Kunst: Gäbe es kein weltverbreitetes Interesse dafür, was in New York oder Los Angeles gerade passiert, und würde die heutige amerikanische Kunst nicht als Informationsquelle benutzt, um mehr über die heutige amerikanische Gesellschaft zu erfahren, würde diese Kunst vieles von ihrer Attraktivität einbüßen. So wird auch die „osteuropäische Kunst“ unvermeidlich als „osteuropäische“ gesehen – als eine der Informationsquellen über den Zustand der Gesellschaften, in denen sie entstanden ist, und nicht nur als Werk unabhängiger Künstlerinnen und Künstler, die möglicherweise mit diesen Gesellschaften nichts zu tun haben wollen. Und wohlgemerkt: Eine solche soziologische oder ethnographische Perspektive auf die „osteuropäische Kunst“ ist keineswegs allein für ihre westlichen Betrachter charakteristisch. Auch die osteuropäische Kunstkritik sucht, ebenso wie die Künstlerinnen und Künstler selbst, in der Kunst ihrer jeweiligen Länder nach Symptomen, mit deren Hilfe der aktuelle Zustand dieser Länder diagnostiziert werden könnte.



Abb. 21: Zweihundert Büsten von Edvard Beneš entlang der österreichisch-tschechischen Grenze symbolisieren die „Grenzen im Kopf“; Projekt des in Wien lebenden tschechischen Künstlers Abbé Libansky; Libansky A. 2002: Abbe Arts. <http://www.abbearts.net/> [Stand 15.12.2002].

Nun stellt sich unter diesen Prämissen aber vor allem die Frage, wie der jeweilige Kunstkontext – diesmal der osteuropäische Kontext – international gesehen wird und wie die Kunst von ihren Betrachtern in diesem Kontext positioniert wird. Der heutige Zustand Osteuropas wird international als Zustand der langsamen Annäherung an den Westen nach einer langen historischen Periode der Trennung und der alternativen gesellschaftlichen Entwicklung gesehen. So wird auch die Gegenwartskunst Osteuropas, die ganz offensichtlich die gleiche Sprache und die gleichen Verfahren wie die westliche Kunst benutzt, als eines der vielen Zeichen einer solchen Annäherung gedeutet, und zwar mit sehr gemischten Gefühlen. Auf der einen, politischen und, wenn man so sagen darf, humanitären Seite wird eine solche Annäherung sicherlich begrüßt: Man möchte doch, als gutwilliger Mensch, dass es allen Menschen ökonomisch und sozial besser geht. Aber auf einer anderen, ästhetischen und für die Kunst daher viel relevanteren Seite ist man von dieser Annäherung zutiefst enttäuscht und will sie lieber gar nicht wahrhaben. Denn die heutige,

globalisierte Kunst lebt von den Unterschieden: Man ist in der Kunstwelt ständig auf der Suche nach dem Anderen, nach der Differenz, nach der Alternative. Nun ist aber mit dem osteuropäischen Kommunismus die größte Alternative zum westlichen Einerlei, die in der neueren Geschichte nicht nur formuliert, sondern auch verwirklicht wurde, verschwunden. Dieses Verschwinden hat die Welt ärmer an Differenzen und Alternativen gemacht, und die Gegenwartskunst Osteuropas wird vor allem als Bestätigung dieses Verschwindens gesehen. So reiht sich diese Kunst als gesellschaftliches Symptom in die allgemeine Symptomatik des postkommunistischen osteuropäischen Raums ein: in seine Überschwemmung durch die westliche kommerzielle, konsumorientierte Massenkultur.

Dieses Symptom scheint jedoch bloß sekundär zu sein. In der osteuropäischen Kunstkritik wird primär oft die Abhängigkeit der osteuropäischen Kunst vom westlichen Kunstmarkt, von westlichen Kunstinstitutionen und westlicher Kunstkritik beklagt. Eine solche Abhängigkeit existiert in der Tat, aber der Grund für sie besteht vor allem darin, dass die gesellschaftliche Position der aktuellen Gegenwartskunst in den osteuropäischen Staaten selbst

ziemlich schwach ist, wenn auch je nach Land in unterschiedlicher Weise. Der Grund für diese Schwäche besteht übrigens nicht allein in der ökonomischen Schwäche des europäischen Ostens – so viel Geld kostet die Kunst auch nicht. Die Öffentlichkeit, das Publikum dieser Länder interessiert sich aber viel mehr für die kommerzielle Massenkunst des Westens als für die eigene elitäre Gegenwartskunst. So bleibt diese Kunst in den eigenen Ländern in der Minderheitsposition, was sie zusätzlich von der internationalen Anerkennung durch die westlich dominierten Kunstinstitutionen abhängig macht. Diese Anerkennung gründet sich aber im Wesentlichen darauf, wie sehr sich die osteuropäische Kunst imstande erweist, die Eigenart ihres Kontextes zu thematisieren und dem Eindruck entgegenzuwirken, dass sie die Auslöschung der Differenzen zwischen Ost und West unreflektiert akzeptiert und bei dieser Auslöschung sogar freudig mitmacht. Es stellt sich also die Frage, wie man mit den Mitteln der Kunst die Eigenart des postkommunistischen Kunstkontextes thematisiert, denn es muss doch für alle evident sein, dass das wirklich Eigenartige an Osteuropa allein seine kommunistische Vergangenheit ist. Versucht man allerdings diese Eigenart näher zu charakterisieren, wird man sofort mit erheblichen theoretischen Schwierigkeiten konfrontiert.

Im heutigen Repertoire an theoretischen Diskursen gibt es eine begrenzte Zahl an Möglichkeiten, über die Vergangenheit zu sprechen. In erster Linie handelt es sich dabei um die Sprache des Traumas. Die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart wird heutzutage meist durch die Figur des Traumas erklärt und interpretiert: So lässt sich sagen, die Spezifität der *condition post-communiste* entstehe dadurch, dass die osteuropäischen Völker vom Kommunismus auf besondere Weise traumatisiert wurden – und jetzt mit diesem Trauma auf die eine oder andere Art fertig werden sollen. Dies ist im Grunde die gängigste Erklärung, aber gleichzeitig auch die uninteressanteste. Wir leben inzwischen nämlich in einer Welt, in der alle von irgendetwas traumatisiert zu sein scheinen, denn alle haben doch irgendeine Vergangenheit vorzuweisen, wobei die Vergangenheit als solche sich, wie gesagt, heutzutage überhaupt nicht anders denken lässt denn als eine traumatische. So unterschiedlich auch die Ursachen für verschiedene Traumata sein mögen, so wiederholt sich letztlich die Figur der Traumatisierung selbst: Im Endeffekt beginnen alle Traumatisierungen ziemlich gleich auszusehen. Deswegen lässt sich die Figur des Traumas schlecht dafür benutzen, die Eigenart des postkommunistischen gesellschaftlichen Zustands zu charakterisieren; sie ist zu allgemein dafür. Vielmehr sollte man sich fragen, welcher Art die kommunistische Vergangenheit ist – und was diese Vergangenheit von anderen Vergangenheiten unterscheidet.

Stellt man diese Frage, wird man sofort mit dem Diskurs der heutigen *Cultural Studies* konfrontiert, die sich vornehmlich gerade mit kulturellen Differenzen beschäftigen, so wie sie im gegenwärtigen globalisierten kulturellen Raum als Spuren unterschiedlicher traditioneller Prägungen immer noch auszumachen sind. Nun fällt aber auf, dass im Kontext der *Cultural Studies*, die sich in erster Linie mit dem postkolonialen Raum beschäftigen, der postkommunistische Raum ausschließlich als blinder Fleck vorkommt. Deswegen lohnt es sich zu fragen, ob der Diskurs der kulturellen Identität, wie er sich im Kontext der *Post-colonial Studies* entwickelt hat, auch auf den postkommunistischen Kulturraum angewandt werden könnte.

Nun scheint mir eine solche Anwendung unmöglich zu sein – und ich will versuchen, dies zu begründen. Der herrschende Diskurs über die kulturelle Identität beschreibt den Menschen als sich auf einem Weg befindend, der aus einer vormodernen, geschlossenen Gemeinschaft in eine moderne, offene, globalisierte, vernetzte Gesellschaft führt. Dieser Mensch soll sich an die Kräfte der Moderne anpassen, die als homogenisierende, uniformierende Kräfte verstanden werden. Infolgedessen verliert dieser Mensch vieles von seiner vormodernen kulturellen Tradition. Früher wurde dieser Verlust von der herrschenden Theorie des Fortschritts begrüßt, denn man meinte, dass die alten Traditionen nur Mythen und Vorurteile enthalten, die den Fortschritt behindern und deswegen – wenn nötig auch mit Gewalt – eliminiert werden sollen. Die heutigen *Cultural Studies* sehen in diesen vormodernen Traditionen dagegen Ausgangspunkte des Widerstands gegen die totalisierende, nivellierende Wirkung der Moderne, die sich zudem intolerant und oppressiv gegenüber denjenigen Völkern zeigt, die als „unterentwickelt“ eingestuft werden. Wo man früher die Unterentwicklung diagnostizierte, entdeckt man also heute die kulturelle Heterogenität, die sich dem kulturellen Imperialismus des homogenisierenden, fortschrittlichen westlichen Denkens erfolgreich entzieht. Diese Verteidigung der Heterogenität und der Würde des kulturell Anderen kann man sicherlich nur begrüßen – allerdings lässt sie sich nicht auf die Situation des postkommunistischen europäischen Ostens anwenden. Deswegen klingen die Versuche, über die postkommunistischen kulturellen Identitäten in der gleichen Tonart wie über die postkolonialen Identitäten zu sprechen, so unglaublich.

Die kommunistisch regierten Gesellschaften waren zwar geschlossene Gesellschaften, aber sie waren gleichzeitig durch und durch moderne Gesellschaften, in denen das Fortschrittsdenken noch radikaler behauptet und die vormodernen kulturellen Identitäten noch radikaler bekämpft wurden als in westlichen liberalen Demokratien. Somit präsentiert die kommunistische Gesellschaft das herausragende Beispiel einer nicht ins Offene, sondern in die Geschlossenheit, in die Isolation führenden Moderne – einer Moderne, wie sie von der zurzeit herrschenden Ideologie einfach ignoriert wird. Diese Ideologie besteht nämlich darauf, dass der Weg der Modernisierung gleichzeitig der Weg der Öffnung sein muss, dass die geschlossenen Gesellschaften allein in die Vormoderne gehören – und vergisst dabei, dass der Kommunismus sein eigenes Projekt der Globalisierung formuliert hat und allein schon damit in die Moderne gehört. Die kulturellen Differenzen, die den postkommunistischen Kulturraum von der übrigen Welt unterscheiden, haben also einen durch und durch modernen Ursprung, im Unterschied zu den von den *Cultural Studies* üblicherweise thematisierten Differenzen, die einen vormodernen Ursprung haben. Der Kommunismus stellt damit übrigens keine besondere Ausnahme in der modernen Geschichte dar, denn die Moderne hat immer wieder apokalyptische Sekten, radikale Parteien und avantgardistische Kunstströmungen hervorgebracht, die sich von der übrigen Gesellschaft, wie sie ihnen gegenwärtig war, nicht im Namen einer partikularen Vergangenheit, sondern einer universalistischen Zukunft isolierten und abschotteten. Solche modernen geschlossenen Gemeinschaften lassen also, wenn sie sich auflösen, nicht die Vergangenheit hinter sich, sondern die Zukunft. Das bedeutet, dass das postkommunistische Subjekt zwar den gleichen Weg aus der

Geschlossenheit in die Offenheit geht wie das postkoloniale Subjekt, aber es geht diesen Weg in die umgekehrte Richtung – gegen den Strom der Zeit. Wenn das postkoloniale Subjekt aus der Vergangenheit in die Gegenwart geht, geht das postkommunistische Subjekt in die Gegenwart aus der Zukunft. Und sich gegen den Strom der Zeit zu bewegen ist sicherlich ein schwieriges Unterfangen; schon viele apokalyptische Sekten und avantgardistische Kunstströmungen sind daran gescheitert. Was den postkommunistischen Kulturraum von ihnen unterscheidet, ist allein seine Größe. Der Kommunismus ist also nur eine äußerste, radikalste Manifestation der militanten Moderne – des Fortschrittsglaubens, des Traums von einer aufgeklärten und zugleich geschlossen handelnden Avantgarde, des unbedingten Bekenntnisses zur Zukunft. Aber eben diese Dimension des Kommunismus wie auch der anderen Projekte der radikalen Modernisierung wird zurzeit aus dem öffentlichen Bewusstsein verdrängt, denn die Moderne will heute ausschließlich als liberale, tolerante, offene und menschenrechtsfreundliche präsentiert werden.

In Bezug auf die osteuropäischen Staaten wird diese Verdrängung in Form der Re-Exotisierung, Re-Orientalisierung und Re-Archaisierung dieser Länder vollzogen: Wo der Kommunismus war, muss der Orient werden. Die Neubeschreibung des europäischen Ostens, die von den heutigen Medien praktiziert wird, vollzieht sich dementsprechend als vermeintliche „Wiederentdeckung“ seiner archaischen, vormodernen, ethnisch geprägten kulturellen Identitäten, die angeblich immer noch so geblieben sind, wie sie immer waren. Dabei wird allerdings vergessen, dass die Bekämpfung und Ausrottung der regional-ethnischen kulturellen Identitäten im kommunistischen Osteuropa mit viel größerer Entschlossenheit und Effektivität durchgeführt wurde als im Westen. Und das, was von den nationalen Traditionen übrig geblieben war, wurde im Sinne der herrschenden Ideologie zensiert, uminterpretiert und für die jeweiligen Propagandazwecke eingesetzt. Obwohl in den oppositionellen Dissidentenkreisen der einzelnen Länder die nationale Wiedergeburt auch während der kommunistischen Herrschaft als oppositionelle Strategie in Bezug auf den kommunistischen Internationalismus beschworen wurde, handelte es sich dabei um einen Gestus in einem politischen Raum, der mit der Kontinuität der nationalen Traditionen nichts mehr zu tun hatte: Diese Traditionen wurden in diesem durch und durch ideologisierten Raum nämlich wiederum als ideologische Simulakra eingesetzt. Wenn also die heutigen Medien etwa die weinenden russischen Babuschkas¹ in den Kirchen zeigen, um das Bild des ewigen Russland zu evozieren, vergessen sie, dass Mütter und Väter dieser Babuschkas in den zwanziger, dreißiger Jahren dieselben Kirchen ausgeraubt und niedergebrannt haben – und zwar aus den gleichen Gründen, aus denen die Babuschkas jetzt in die neu eröffneten Kirchen beten gehen, nämlich aus Gründen der politischen Opportunität. Schließlich sehen sich besagte Babuschkas doch vor allem Fernsehprogramme an, die sie darüber instruieren, wie sie sich zeitgemäß im Sinne der aktuellen Politik zu verhalten haben.

Die symbolische Re-Orientalisierung des postkommunistischen europäischen Ostens, die in der Form der Wiederentdeckung seiner vermeintlichen vormodernen, vorkommunistischen

¹ Russ. *babuska* „Oma, Großmutter“.

Identitäten zurzeit überall in den internationalen Medien stattfindet, hat also vor allem das Ziel, den Prozess der gleichzeitigen „Verwestlichung“ der osteuropäischen Länder in den gewohnten diskursiven Raster einzuschreiben. Wenn die postkommunistischen Länder immer schon orientalistisch waren und geblieben sind, dann kann man nämlich den Prozess ihrer heutigen Verwestlichung in den üblichen Kategorien der Modernisierung beschreiben: als Öffnung der vormodernen, geschlossenen Gemeinschaften, als Übergang von der Isolation zur Globalisierung. Es wird also meistens vergessen, dass alle diese Länder – und nicht allein Russland – ihre eigenen Traditionen der Avantgarde hatten, die sowohl in der offiziellen Kultur der kommunistischen Zeit als auch in den oppositionellen Kreisen eine ununterbrochene Fortsetzung gefunden haben. Und es wird auch vergessen, dass diese Länder schon einmal in ein internationalistisches, globalisierendes Projekt integriert waren: in das kommunistische Projekt. Der reale Übergang, den das postkommunistische Osteuropa in unserer Zeit vollzieht, nämlich der Übergang aus einer militanten Form der Moderne in ihre gemäßigte Form, wird also symbolisch ersetzt durch einen vermeintlichen Übergang aus dem orientalistischen vormodernen Zustand in die westliche Moderne. Durch diese Einschreibung in den orientalistischen Raum werden die militanten Strategien der Moderne, die auch im Westen durchaus vertreten sind – die Ideologie des Kommunismus ist schließlich eine westliche Erfindung –, als der westlichen Moderne fremde, äußere dargestellt.

Gerade die künstlerische Moderne, die radikal sein wollte, operierte aber weniger mit der Offenheit als vielmehr mit der Selbstverschließung, mit dem Auszug aus der öffentlichen Kommunikation, mit dem programmatischen Unverständnis. Wenn man also versucht, die Kunstdifferenzen auf vormoderne Differenzen wie etwa ethnische Identitäten zurückzuführen, übersieht man das entscheidende Angebot einer neuen, zukunftsorientierten, nicht mehr in der Vergangenheit verankerten Differenz, das die eigentliche Faszination der modernen Kunst, wie auch der Moderne als solcher, ausmacht. Die moderne Kunst bewegt sich nämlich in einem inzwischen vertraut gewordenen Paradox: Je moderner, zukunftsorientierter und universalistischer diese Kunst sein will, desto exklusiver wird ihre Sprache, desto esoterischer wirkt sie, desto mehr verschließt sie sich dem unmittelbaren Verständnis seitens des Publikums. Dabei handelt es sich jedoch weder um ein Scheitern des ursprünglichen universalistischen Projekts noch um ein Hervortreten der von ihm unterdrückten Differenzen. Vielmehr folgt das universalistische Projekt seiner eigenen inneren Logik: Jedes radikal universalistische Projekt führt eine scharfe Trennung ein zwischen denen, die sich zu ihm bekennen, und denen, die das nicht tun wollen. Und je universalistischer das Projekt ist, desto schärfer wird diese Trennung und desto schwieriger wird es, sich zu diesem Projekt zu bekennen. So hatte sich die Kunst der klassischen Avantgarde dem unmittelbaren Publikumsverständnis gerade deswegen bewusst entzogen, weil sie radikal offen und universalistisch sein wollte. Sie wandte sich nicht an das gespaltene, pluralistische Publikum ihrer Zeit, so wie es tatsächlich war, sondern an eine neue, universalistische Menschheit, so wie sie sein sollte – oder zumindest hätte sein können. Dadurch führt die Avantgarde einen Bruch in die Gesellschaft ein, der auf keine anderen, immer schon existierenden kulturellen Differenzen reduzierbar ist. Diese neue, künstliche Differenz ist das eigentliche avantgardistische Kunstwerk.

Die Sprache, einschließlich der visuellen Sprache, kann nicht nur als Mittel der Kommunikation, sondern auch als Mittel der strategisch geplanten Diskommunikation oder eben der Selbst-Exkommunikation, das heißt des gewollten Austretens aus der Gemeinschaft der Kommunizierenden, benutzt werden. Es handelt sich um die Erlangung einer Macht über die gesellschaftlichen Differenzen, um eine Strategie, neue Differenzen zu produzieren, statt alte Differenzen zu überwinden oder kommunizieren zu wollen. Genauso war auch die politische Moderne durch wiederholte Versuche charakterisiert, Parteien der politischen Avantgarde zu bilden und neue Zukunftsvisionen zu formulieren, zu denen alle, die es wollten, sich bekennen konnten – und damit neue Differenzen in die Gesellschaft einzuführen, die auf die Zukunft und nicht auf die Vergangenheit verweisen sollten. Der Kommunismus war nur einer der Versuche dieser Art, der den avantgardistischen Kunststrategien nicht unähnlich ist. Nun kann man vor dem Hintergrund dieser Überlegungen vielleicht in der Tat auf ein Merkmal der „osteuropäischen Kunst“ aufmerksam machen, das sie von der „westlichen Kunst“ unserer Zeit unterscheidet, nämlich auf ihren Gruppencharakter.

Der heutige westliche Kunstmarkt kennt nur die Figur des einzelnen Künstlers oder der einzelnen Künstlerin, die als freie Unternehmerinnen und Unternehmer in eigenem Namen auf diesem Markt agieren. Die Zeit der avantgardistischen Gruppen und Bewegungen ist vorbei. Die künstlerische Gruppenbildung ist im Westen zu einem schwierigen Unterfangen geworden, und die Gruppen, die sich immer noch bilden, verweisen eher nostalgisch auf die frühavantgardistischen oder sozialistischen Traditionen. Wer die osteuropäischen Kunstszene kennt, weiß aber, dass die künstlerischen Gruppen dort nicht die Ausnahme, sondern der Regelfall sind. Meistens manifestieren sich diese Gruppen konsequent als solche, wie etwa *Kollektive Aktionen* und *Medizinische Hermeneutik* in Russland oder *Irwin* in Slowenien. Oft arbeiten Künstler oder Künstlerinnen zu zweit, wie etwa Savadov und Senčenko aus der Ukraine. Es gibt allerdings auch viele Fälle, wo die einzelnen Gruppen keinen offiziellen Namen haben und sich nicht als solche manifestieren, trotzdem aber nicht weniger gruppenhaft funktionieren. Die Figur einer solchen Gruppenbildung wird übrigens gut im Werk von Il'ja Kabakov reflektiert, der zwar allein arbeitet, seine Arbeit zugleich jedoch verschiedenen imaginären Autoren zuschreibt und auf diese Weise im Namen einer virtuellen Autorengruppe agiert. Das künstlerische Projekt wird also im europäischen Osten immer noch als ein potentiell kollektives verstanden, dem sich auch andere anschließen können – um sich von denen zu unterscheiden, die sich eben nicht anschließen wollen. Hier zeigt sich ein deutlicher Unterschied zum westlichen Verständnis eines individuellen künstlerischen Projekts, das sich zwar öffentlich kommunizieren lässt, aber keine Anhänger rekrutieren, kein Kollektiv herstellen will. Dass es sich in diesem Fall tatsächlich um einen Unterschied zwischen Ost und West handelt, bestätigt sich dadurch, dass es sich immer wieder als unmöglich erweist, solche künstlerischen Gruppenaktivitäten innerhalb der westlichen Kunstinstitutionen zu dokumentieren. Diese Institutionen sind zwar durchaus daran gewöhnt, dass einzelne Künstlerinnen und Künstler kollektive kulturelle Identitäten – eben vormoderne oder sozial unterdrückte – im aktuellen Kunstkontext individuell vertreten; aber sie sind keineswegs daran gewöhnt, dass sich die aktuelle Kunst in Form einer kollektiven

Aktivität präsentiert. Deswegen erscheinen osteuropäische Künstlerinnen oder Künstler und ihre Kunstwerke im Westen vereinzelt, vereinsamt, aus ihrem eigentlichen Gruppenmilieu herausgenommen und in einen Kontext versetzt, dessen Prämissen oft fragwürdig sind.

Es wäre aber weder weise noch gerecht, von den westlichen Kunstinstitutionen das zu fordern, was die eigentliche Aufgabe der osteuropäischen Künstlerinnen und Künstler, Kuratorinnen und Kuratoren, Kritikerinnen und Kritiker ist: den spezifischen Kontext der heutigen „osteuropäischen Kunst“ innerhalb dieser Kunst selbst zu reflektieren. Wer sich nämlich nicht selbst kontextualisiert, der wird von den anderen in einen Kontext gesetzt – und riskiert dabei, sich selbst nicht wiederzuerkennen.