

Michael Fehr

MIT DEM MUSEUM GESCHICHTE KONSTRUIEREN
VORSCHLAG ZUM AUFBAU EINES EAST ART MUSEUMS

I. GENERELLE ÜBERLEGUNGEN

MUSEALISIERUNG – MUSEUM

Die wesentliche Leistung der Musealisierung besteht darin, Wahrnehmung als ästhetische Wahrnehmung zu etablieren und zu sichern. Dies setzt für alle Dinge, die nicht, wie zum Beispiel Kunstwerke, als Wahrnehmungsgegenstände konzipiert wurden, in der Regel voraus, dass sie als 'Dinge an sich', also ohne unmittelbaren lebenspraktischen Bezug betrachtet und in diesem Status gehalten werden. Denn nur unter dieser Bedingung wird es möglich, das Ding zum Gegenstand einer eben alle lebenspraktischen Bezüge übersteigenden, mehrdimensionalen Reflexion zu machen. Ziel der Musealisierung ist also, Gegenstände anschaulich und über ihre Anschaulichkeit zu *Semiophoren* zu machen,¹ mithin zu Objekten, die etwas bedeuten, die ein spezifisches Wissen in sich speichern.

Als eine spezifische Form der Wahrnehmung setzt die Musealisierung nicht notwendig ein Gebäude voraus, sondern kann schon durch eine Rahmung innerhalb eines lebenspraktischen Zusammenhangs erreicht werden, mit deren Hilfe das Gerahmte aus seinem Kontext isoliert betrachtet und dann gegebenenfalls auch physisch aus ihm herausgenommen werden kann.² Ein Museum ist im Sinne dieser Definition als ein 'fester Rahmen' zu verstehen, also als ein Gehäuse, in dem nicht nur Dinge als Anschauungsgegenstände vorgezeigt, sondern auch gesammelt werden. Ein Museum wird daher in dem Maße, wie seine Sammlungen wachsen, auch durch diese – im Sinne innerer Rahmungen – definiert.

Als Gehäuse – also als ein eindeutig definierter Rahmen, durch den ein Innen von einem Außen abgrenzt und ein Wahrnehmungsraum geschaffen wird – ist das Museum ein besonderer Ort. Von anderen Orten unterscheidet sich das Museum grundsätzlich dadurch, dass alle Dinge, die in ihm gesammelt sind, von anderen Orten, also aus anderen gesellschaftlichen oder natürlichen Kontexten stammen und in der Regel schon aufgrund dieser Translozierung ihre ursprüngliche Funktion verloren haben.

Das Kunstmuseum ist ein Sonderfall unter den Museen, weil in ihm Objekte gesammelt und vorgezeigt werden, die vor allem als Anschauungsgegenstände konzipiert wurden und die deshalb – im Unterschied zu allen anderen Gegenständen - nicht auf das Museum als Ort ästhetischer Wahrnehmung angewiesen sind. Das Kunstmuseum hat daher – im Unterschied zu allen anderen Museen – primär nicht die Funktion, den Anschauungscharakter der in ihm versammelten Objekte zu etablieren, sondern kann, eben weil dieser mit dem in ihm versammelten Objekten schon gegeben ist, die besondere Leistung der ästhetischen Wahrnehmung und sich selbst als ihren Ort bewusst und reflektierbar machen.

¹ Vgl. Kryztof Pomian, *Der Ursprung des Museums*. Vom Sammeln, Berlin 1988

² Bisweilen reicht, wie die künstlerische Praxis zeigt, die Entfunktionalisierung eines Gegenstandes oder ein Schildchen an einem schon dysfunktionalen Objekt, um eine solche Rahmung zu definieren und die museale Wahrnehmung zu veranlassen.

MUSEUM: GEHÄUSE UND SAMMLUNG

Sammeln aus einem ästhetisch begründeten Erkenntnisinteresse heißt, die Welt unter bestimmten Gesichtspunkten nach Objekten zu unterscheiden und diese als Anschauungsgegenstände an einem Ort zusammenzutragen und zu bewahren. Aus diesem Zusammentragen entsteht eine Sammlung, wenn die Unterscheidungskriterien, aufgrund derer die Objekte gefunden und ausgewählt wurden, an deren Zusammenhang ablesbar sind. Sammlungen haben daher immer einen strukturell selbstevidenten Charakter.

Objekte können also einerseits aufgrund ihrer Translozierung und andererseits dadurch entfunktionalisiert werden, dass sie in einen Sammlungszusammenhang gebracht sind. Aus beiden Fällen resultiert ihre Ästhetisierung, die wiederum die Voraussetzung für ihre Wahrnehmung als Anschauungsgegenstände ist. Dabei bestimmt und strukturiert die Form der Ästhetisierung die Form ihrer Wahrnehmung: werden Gegenstände beispielsweise über ein gemeinsames historisch begründetes Kriterium in einen Zusammenhang gebracht, so werden sie primär eben als historische Objekte wahrgenommen und gehen womöglich in ein historisches Museum ein; werden sie unter technischen Gesichtspunkten aus ihrem angestammten Kontext isoliert, so entsteht eine technische Sammlung; und ist das Kriterium ein künstlerisches, so kann eine Kunstsammlung entstehen.

Als in sich selbst begründete Objektzusammenhänge bilden Sammlungen eine Kritische Masse sowohl als ein Bild der Realität, aus der die Objekte stammen, als auch für das Weltbild derer, die die Objekte an einem Ort zusammengetragen haben. Sammlungen sind daher die Grundlage sowohl für die Konstruktion von Weltbildern als auch für deren Kritik. Für die Entwicklung von Sammlungskriterien in formaler wie inhaltlicher Hinsicht ist aber die Bildende Kunst konstitutiv insoweit sie unterschiedliche Formen der Wahrnehmung und die verschiedenen Gesichtspunkte, von denen aus wahrgenommen werden kann, dargestellt und reflektiert. Kunstsammlungen genießen daher zu Recht einen höheren Status als Sammlungen von Alltagsgegenständen.

KUNST SAMMELN

Das Museum für Moderne und Zeitgenössische Kunst ist durch seine besondere Position an der Grenze zwischen der Müllkategorie und der Kategorie des Dauerhaften bestimmt.³ Als Museum ist es qua Definition eine Institution der Kategorie des Dauerhaften und mag aufgrund seiner älteren Bestände womöglich weit in die Region der fraglos dauerhaften Werte hinein reichen. Als Institut, das sich mit der zeitgenössischen Kunstproduktion beschäftigt, geht es jedoch mit Objekten um, deren Wert als dauerhafte Objekte (noch) nicht gesichert ist. Entsprechend widersprüchlich und schwierig ist die Arbeit der in ihm tätigen Kustoden: Sie haben nicht nur die Aufgabe, die Sammlungen des Museums zu erhalten und so zu präsentieren, dass ihre besonderen Aspekte einem allgemeinen Publikum deutlich werden können; sondern sie sollen sie andererseits auch um zeitgenössische Kunstwerke ergänzen, also entscheiden, welche Objekte aus der Müllkategorie⁴ in die Kategorie des Dauerhaften transferiert werden können.

Der Kurator/Kustos an einem Museum für Zeitgenössische Kunst ist daher unmittelbar mit der Bewertungsproblematik konfrontiert und muss darauf achten, dass seine Entscheidungen für bestimmte zeitgenössische Kunstwerke sein Haus als eine Institution des Dauerhaften nicht in Frage stellen. Idealtypisch gesehen lassen sich zur Lösung

³ Zu diesen Begriffen vgl. Michael Thompson, *Rubbish Theory*, Oxford 1979, deutsch: *Mülltheorie. Über die Schaffung und den Verfall von Werten*, Essen 2003

⁴ Vgl. Thompson

dieser Problematik vier Strategien unterscheiden, die allerdings meistens in unterschiedlichen Kombinationen und in diesen wiederum unterschiedlich gewichtet auftreten:

Die erste Strategie besteht darin abzuwarten, bis sich der Wert einzelner Kunstwerke stabilisiert hat und sie dann in die Sammlungen zu übernehmen. Dies setzt die Fähigkeit voraus, über einen langen Zeitraum unabhängig arbeiten und viel Geld einsetzen zu können. Das Risiko dieser Strategie besteht darin, bestimmte Werke nicht mehr erreichen zu können, weil sie schon von anderen (Museen) erworben wurden.

Eine zweite Strategie setzt auf die Spezialisierung auf ein spezifisches Sammlungsgebiet. Ihre erfolgreiche Realisierung setzt einerseits entsprechende Kennerschaft und andererseits genügend Mittel voraus, um zumindest eine kritische Masse an entsprechenden Objekten aufbauen zu können, durch die die entsprechenden Bewertungen erkennbar und stabilisiert werden. Ihr Risiko ist, in einem Feld zu operieren, das keine Entwicklungschancen hat oder sich mit Bezug auf die allgemeine Entwicklung als obsolet erweist.

Die dritte, womöglich am weitesten verbreitete Strategie ist, auf eigene Bewertungen zu verzichten und auf die durch Dritte, also beispielsweise durch die des Kunsthandels zu setzen, und sich seiner Filterfunktion zu bedienen. Das Risiko besteht hier vor allem darin, ein Opfer der Bewertungskartelle zu werden und das zu erwerben, was auch alle anderen erwerben, also in Uniformität.

Die vierte Strategie setzt dagegen auf die Macht der Musealisierung: Sie erweitert der musealen Rahmen für die Werke, deren Wert noch nicht gesichert ist, und schafft beispielsweise eine neue Abteilung, innerhalb derer sie gezeigt und nicht in Konkurrenz zu den gesicherten Werten wahrgenommen werden müssen. Das Risiko dieser Strategie besteht im möglichen Verlust von Wertmaßstäben, also darin, dass die entsprechenden Kunstwerke nicht den Status von dauerhaften Objekten erreichen – und damit auch die Bedeutung des Museums selbst in Frage stellen.

Alle diese Strategien arbeiten mit zwei Sicherungen: Einerseits mit dem Magazin als einer mehr oder weniger verdeckten Müllkategorie innerhalb der Institution des Dauerhaften, in das Werke, die sich nicht als dauerhaft erwiesen haben, abgeschoben werden können. Und andererseits mit der wissenschaftlich begründeten Kunstgeschichte als einer externen Matrix, die Maßstäbe für die Bewertung der Kunstwerke zur Verfügung stellt. Der Rückbezug auf diese Matrix bietet zwar einige Sicherheit, doch in der Regel nur um einen hohen Preis: Denn ihre abstrakten Kriterien sind allein auf die Exponate bezogen und blenden die konkreten Bedingungen, denen ein jedes Museums als Gehäuse, also als eine spezifischen Bedingungen unterworfenen Institution an einem bestimmten Ort unterliegt, aus. In der Konsequenz werden die Sammlungen nur als mehr oder weniger bedeutende Belege für die von der Wissenschaft entwickelten Kanons wahrgenommen, also medialisiert.

Als eine fünfte Strategie, der sich neuerdings zahlreiche Museen unterwerfen, ist die Übernahme ganzer Sammlungen, die von privater Seite zusammengetragen wurden, zu verzeichnen. Hierbei wird die Bewertungsproblematik durch den Hinweis auf das private Engagement umgangen, doch dabei mit einem – aus meiner Sicht - nicht akzeptablen Risiko, der potentiellen Kolonisierung des Museums durch die privaten Interessen, erkaufte.

Das öffentliche Museum muss sich – im Unterschied zum privaten Sammler, der ohne Frage tun und lassen kann, was er will - der Bewertungsproblematik offen und öffentlich stellen. In diesem Zusammenhang sind folgende Forderungen an die Sammlungstätigkeit eines Museums für moderne und zeitgenössische Kunst zu richten:

Die Kriterien für den Auf- und Ausbau einer Sammlung müssen einerseits aus Fragestellungen jenseits der Grenzen der Kunstgeschichte und andererseits aus den konkreten Bedingungen im Gehäuse des jeweiligen Museums und seiner Geschichte entwickelt werden. Mit anderen Worten: ein Museum sollte seine eigene Fragestellung oder - neudeutsch ausgedrückt – seine Mission entwickeln und sie eindeutig definieren können.

Für die Bewertung von (zeitgenössischen) Kunstwerken sind vor allem die durch sie selbst aufgeworfenen Fragestellungen relevant. Kunstwerke werden als Antworten auf diese Fragen verstanden und im Hinblick auf deren Komplexität analysiert. Im zweiten Schritt wird zu bestimmen versucht, in wie weit die Kunstwerke zur Entwicklung und Differenzierung des Museumsprogramms beitragen können. Dabei ist die Frage, ob Museum und Kunstwerk konzeptionell unabhängig voneinander bestehen können, ein entscheidendes Kriterium.

Die Übernahme eines Kunstwerks in das Museum ist als ein Akt der Integration zu verstehen: Das Museum kann und soll durch das Kunstwerk eine bestimmte Veränderung erfahren können. Andererseits soll das Kunstwerk mit den schon vorhandenen Werken eine Beziehung aufnehmen, im Sinne einer Assoziation freier Individuen Teil eines Gemeinschaftsprojekts werden, doch in der Gemeinschaft seine Autonomie behaupten können.

Die Entscheidung für die Übernahme eines Kunstwerks soll mit Rücksicht auf den gesamten Sammlungsbestand getroffen werden. Dies muss nicht ausschließen, dass sich das Museum neue Arbeitsfelder eröffnet. Diese können auch durch Umgewichtungen bei der Präsentation der Sammlungsbestände entwickelt werden. Voraussetzung dafür ist die freie Verfügbarkeit über die Sammlungen innerhalb des Museums.

Ziel der kuratorischen Tätigkeit muss es sein, sie zumindest in der Präsentation der Sammlungen als einen bestimmten Umgang mit den Exponaten ablesbar zu machen. Der Kurator hat mit Bezug auf die Sammlungen des Museums eine dienende Funktion, soll sich aber nicht hinter so genannten Sachzwängen verstecken, sondern als Individuum, das bestimmte Entscheidungen getroffen hat, zu erkennen geben. Nur so kann Dritten deutlich werden, dass das Museum eine Konstruktion ist, die auch anders konstruiert werden könnte, also als ein Ort der ästhetischen Erfahrung: der Entscheidung und Bewertung erlebt werden.

II. KONSTRUKTIONEN

MUSEUMSGRÜNDUNGEN

Der Aufbau von Sammlungen und die Gründung von Museen sind immer ein Prozess ursprünglicher Akkumulation,⁵ auch wenn sie nicht – wie allerdings fast alle großen kulturhistorischen Museen – auf mehr oder weniger offenen Formen des Raubs und der Enteignung gründen, sondern sich wissenschaftlichem Erkenntnisinteresse,⁶ Liebhaberei⁷ oder kulturpolitischem Engagement⁸ verdanken. So gehen fast alle musealen

⁵ Vgl. Karl Marx und Friedrich Engels, Das Kapital. Bd. I, in: Werke Band 23, Berlin 1968, S. 741 - 791

⁶ Wie sich dieses mit weniger lauterer Motiven verbindet, zeigen und persiflieren die Filme 'Jäger des verlorenen Schatzes'.

⁷ 'Klassisches' Beispiel hierfür ist die Sammlung von Albert C. Barnes

⁸ Als Beispiel für eine museale Sammlung, die mit diesem Motiv gegründet und aufgebaut wurde, kann das Museum Folkwang gelten, das Karl Ernst Osthaus 1902 in Hagen ins Leben rief.

Sammlungen auf die Initiative und die besonderen Anstrengungen Einzelner zurück, die - wo nicht mit Gewalt, dann mit erheblichen finanziellen Mitteln - häufig gegen große Widerstände in ihrem Umfeld Sammlungen nicht nur aufbauen konnten, sondern denen es darüber hinaus gelang, deren dauerhaften Erhalt durch die Gründung eines Museums oder durch deren Hingabe an ein bestehendes Haus, also durch eine Form der Veröffentlichung und des zur Verfügung Stellens für ein allgemeines Publikum, materiell abzusichern.

Für die Entwicklung und das Selbstverständnis von Museen insbesondere im Hinblick auf den Bereich der (jeweils) zeitgenössischen Kunstproduktion waren das *Museum Folkwang*, 1902 in Hagen als das tatsächlich weltweit erste Museum für Zeitgenössische Kunst gegründet, und das *Museum of Modern Art*, 1929 in New York als das dem Anspruch nach erste Museum für Moderne Kunst gegründet, ebenso prägend wie unterschiedlich, jedoch von einem vergleichbaren volkspädagogischen Impetus getragen. Voraussetzung für die Gründung war in beiden Fällen die ungewöhnliche Vision ihrer Gründer gepaart mit großem Mut und mehr oder weniger unbegrenzten finanziellen Ressourcen. Dabei mutet die Geschichte des Museum Folkwang in Hagen bzw. die seines Gründers, Mäzens und Direktors, Karl Ernst Osthaus, wie die Variation einer typischen Künstlerlegende des 19. Jahrhunderts an,⁹ während die Geschichte des MoMA demgegenüber den Mythos einer erfolgreichen Unternehmensgründung des 20. Jahrhunderts verkörpert.¹⁰

Beide Museen erlangten ihre Bedeutung dadurch, dass sie mit ihren Sammlungen in relativ kurzer Zeit einen kunsthistorischen Kanon aufbauen konnten, der für nachfolgende Sammlungen und Museen vorbildlich und mehr oder weniger verbindlich wurde, und dass sie sich nicht auf das Sammeln von Kunst beschränkten, sondern sich auch mit Angewandter Kunst und anderen bildkünstlerischen Sparten einschließlich der Architektur beschäftigten. Osthaus gelang es mit dem Museum Folkwang, zum ersten Mal die Konturen dessen zu umreißen, was heute als frühe Klassische Moderne gilt – er sammelte Hauptwerke der französischen Impressionisten und deutschen Expressionisten, von Cézanne, van Gogh, Gauguin, Matisse und den Fauves, blieb bei seiner Wahl allerdings deutlich dem Werkbegriff des 19. Jahrhunderts verpflichtet; hingegen setzen die Sammlungen des MoMA erst mit dem Jahre 1880 ein und begründen seinen Führungsanspruch vor allem durch seine Bestände im Bereich der Klassischen Moderne der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Barr blieb es im Unterschied zum früh verstorbenen Osthaus vorbehalten, eine "feste Vorstellung davon zu entwickeln, was moderne Kunst auszeichne" und wie eine Sammlung Moderner und Zeitgenössischer Kunst anzulegen und ein entsprechendes Museum zu konzipieren sei. Zu Beginn der dreißiger Jahre sagte er: "Bildlich gesprochen

⁹ Es geht hier um die Geschichte vom Künstler als verkannten Outsider, der, ob seiner Unkonventionalität und seines Eigensinns von seinen Zeitgenossen abgelehnt, wenn nicht gar zum Verrückten erklärt, sein Leben lang dahin vegetiert, dann schließlich doch von einem unkonventionellen Sammler entdeckt und gefördert wird, zu spätem Ruhm kommt, posthum womöglich die Kunstgeschichte revolutioniert - und seine Gläubiger reich macht. Vgl. dazu Otto Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (1934), Frankfurt 1980. Zur Geschichte des Museum Folkwang in diesem Sinne vgl. Michael Fehr, *Die Entwicklung eines Museums aus der Reflexion seiner Geschichte. Der junge Mann und die kleine schmutzige Stadt*, in: ders. (Hrsg.), *open box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*, Köln 1998, S. 12-43

¹⁰ Die Homepage des Museum of Modern Art zur Geschichte des Museums: "In the late 1920s, three progressive and influential patrons of the arts, Miss Lillie P. Bliss, Mrs. Cornelius J. Sullivan, and Mrs. John D. Rockefeller, Jr., perceived a need to challenge the conservative policies of traditional museums and to establish an institution devoted exclusively to modern art. When The Museum of Modern Art was founded in 1929, its founding Director, Alfred H. Barr, Jr., intended the Museum to be dedicated to helping people understand and enjoy the visual arts of our time, and that it might provide New York with "the greatest museum of modern art in the world." (http://www.moma.org/about_moma/history/index.html). Vgl. dazu auch: Kirk Varnedoe, *Eine neue Art von Museum*, in: *Katalog Die großen Sammlungen I, Museum of Modern Art, Bundeskunsthalle Bonn 1992*, S. 15 ff.: "Der Beirat [des Museum of Modern Art] nahm den Vorschlag [Paul J. Sachs hatte Alfred H. Barr, Jr. vorgeschlagen] an und tat damit einen in der Geschichte seltenen Glücksgriff: man fand den richtigen Mann für den richtigen Ort zur richtigen Zeit."

kann man sich die permanente Sammlung als einen Torpedo vorstellen, der sich durch die Zeit bewegt. Seine Spitze ist die ewig fortschreitende Gegenwart, sein Heck die sich entfernende Vergangenheit"¹¹ Entsprechend war für das MoMA nicht nur eine ständige Aktualisierung der Sammlungen, sondern deren permanente Verlagerung entlang einer Zeitachse geplant, wobei jeweils nur ein Zeitraum von fünfzig Jahren abgedeckt werden sollte. Dieses Konzept wurde jedoch nach Kontroversen um entsprechende systematische Veräußerungen Anfang der fünfziger Jahre stillschweigend aufgegeben.¹² Das MoMA ist damit seiner Struktur nach ein normales Museum geworden.

Für das Museum Folkwang wie das Museum of Modern Art gilt, dass sie in ihren ersten Jahrzehnten bezogen auf einen Zeitraum (etwa die Jahre 1840 bis 1940) operierten, der aus heutiger Sicht klar erkennbar als eine abgeschlossene Periode künstlerischen Umbruchs gelten kann: "Man betrachtete die moderne Kunst nun nicht mehr als einen kontinuierlichen Prozess der Abspaltung kultureller Gegenbewegungen, der in all seinen Phasen gleich intensiv war. Vielmehr wurde ihr eine eigene Tradition zugestanden: Es gab eine bestimmbare Epoche revolutionärer Umwälzungen und eine historische Entwicklung des Entfaltens, Verfestigens und Weitersuchens."¹³ Diese abgeschlossene Entwicklung war die Voraussetzung dafür, dass mit den beiden Museen ein kunsthistorischer Kanon begründet¹⁴ und zur Anschauung gebracht werden konnte, dem Barr in seinem berühmten Diagramm eine erinnerbare Form gab. Eine vergleichbar überzeugende Konstruktion der künstlerischen Entwicklung bzw. der Kunstgeschichte war aber für die Zeit nach dem II. Weltkrieg nicht mehr möglich. Diesem Problem versucht das MoMA – wie viele andere Museen für Zeitgenössische Kunst – durch eine Ausweitung seiner Erwerbungen Zeitgenössischer Kunst zu begegnen. Auch die zahlreichen Kunstmuseums-Gründungen der letzten Jahrzehnte sind als ein Reflex auf diese Entwicklung zu verstehen.

EAST ART MAP – EAST ART MUSEUM

Auch wenn sich die Entwicklung der Kunst nach dem II Weltkrieg sich nicht mehr in einem vergleichsweise klaren und einfachen Diagramm wie das, das von Alfred Barr für die Klassische Moderne entwickelt wurde, darstellen lässt, so bleibt doch die Notwendigkeit offensichtlich, ein Bezugssystem für das zeitgenössische künstlerische Arbeiten zu definieren zu können. Denn einerseits bezieht sich die zeitgenössische Kunstproduktion in vielfältiger Hinsicht auf die Kunstgeschichte der letzten beiden Jahrhunderte und baut auf ihren 'Errungenschaften' auf. Andererseits sind dem künstlerischen Arbeiten vor allem in den letzten Jahrzehnten mit den Produkten, den Vertriebsformen und der wirtschaftlichen Bedeutung der verschiedenen Medien zahlreiche Konkurrenzen erwachsen, die Künstler nicht nur reflektieren müssen, sondern die sie zwingen, die Funktion von künstlerischen Bildern in der Bilderwelt neu zu bestimmen.

¹¹ Zitiert nach, Varnedoe 1992, S. 17

¹² Diese Entwicklung reflektiert das New Museum for Contemporary Art, das von Mitarbeitern des MoMA mit den alten Motiven im Kopf neu gegründet wurde und das seine Sammlungen nach jeweils 10 Jahren veräußern wollte: "Founded in 1977, the New Museum of Contemporary Art is the premier contemporary art museum in New York City and among the most important internationally. The Museum is guided by the conviction that contemporary art is a vital social force that extends beyond the art world and into the broader culture. Our purpose is to engage diverse audiences ranging from arts professionals to those less familiar with contemporary art." http://www.newmuseum.org/info_about.php

¹³ Varnedoe 1992, S. 18; interessanterweise klammerten beide Sammlungen das Werk von Marcel Duchamp aus; im MoMA wurde er erst spät berücksichtigt.

¹⁴ Für den Aufbau des MoMA waren nicht zuletzt "die durch den Zweiten Weltkrieg hervorgerufenen Störungen und Einbrüche" (Varnedoe) entscheidend, durch die sich dem Museum "ungeahnte Möglichkeiten boten, Hauptwerke der frühen Moderne zu erwerben" (Varnedoe); eine euphemistische Umschreibung der speziellen Form ursprünglicher Akkumulation, die durch die Flucht und den Tod zahlloser Menschen im Zusammenhang mit dem Holocaust und dem II Weltkrieg möglich wurde.

Insbesondere in den Länder, in denen die Ausübung künstlerischer Berufe aus politischen Gründen beschränkt war oder vom Staat kontrolliert wurde, kommen neben diesen und den allfälligen ökonomischen Problemen weitere Faktoren hinzu, die die Kunstproduktion so oder so bestimmten. So kann man in der Tat von einer *East Art* sprechen, insoweit "in Eastern Europe (also known as the former communist bloc, Eastern & Central Europe, or New Europe) there are as a rule no transparent structures in which those events, artefacts and artists that are significant to the history of art would be organized into a referential system accepted and respected outside the borders of a particular country. Instead, we encounter systems that are closed within national borders, most often based on argumentation adapted to local needs, and sometimes even doubled so that besides the official art histories there are a whole series of stories and legends about art and artists who were opposed to this official art world. But written records about the latter are few and fragmented. Comparisons with contemporary Western art and artists are extremely rare."¹⁵ Allerdings bleibt hier fest zu halten, dass das Phänomen einer so verstandenen East Art nicht nur geographisch – auf die zweiundzwanzig ehemals sozialistischen Länder – beschränkt bleibt, sondern eine solche Beschränkung auch in zeitlicher Hinsicht – auf die Jahre zwischen 1945 und 1990 - besteht.

Es kommt hinzu, dass viele Künstler, die aus den Ländern hinter dem *Eisernen Vorhang* stammen, ihre Heimat schon in den 50er und 60er Jahren oder in jedem Fall so frühzeitig wie für sie individuell möglich verließen und als Emigranten in der westlichen Kunstwelt Karriere machten. Gerade auch dann, wenn diese Künstler sich jetzt auf ihre Wurzeln besinnen, stellt sich für eine East Art Map das Problem, ob sie zur East Art hinzugerechnet werden können oder sollen oder nicht. Dies trifft, allerdings mit einem gänzlichen anderen Akzent auch auf die Gruppe der Künstlerinnen und Künstler zu, die in welcher Form und mit welchen Gründen auch immer mit den jeweiligen Regimes in ihren Ländern kooperiert haben oder von ihnen aufgrund ihres Ansehens geduldet wurden: So sie die East Art Map ein- oder von ihr ausgeschlossen werden? Wer trifft entsprechende Entscheidungen, und wer kann sie verantworten?

In den zahlreichen Ausstellungen, die in den letzten Jahrzehnten zur Osteuropäischen Kunst gemacht wurden, werden diese Fragen meistens pragmatisch oder mit dem Hinweis umgangen, dass man nur eine (temporäre) Ausstellung veranstaltete und bei einer anderen die Künstlerliste anders zusammengesetzt sei. Demgegenüber stellt der Vorschlag, die East Art Map zur Grundlage für ein *East Art Museum* zu machen, den Versuch dar, diese Fragestellung offensiv anzugehen. Denn mit der Überlegung, ein Museum zu gründen, stellt sich sofort die Frage, wie seine Sammlungen beschaffen sein sollen und wie und vom wem entsprechende Entscheidungen getroffen werden. Dies gilt auch für den Vorschlag, das East Art Museum in Form einer (temporären) Ausstellung zu skizzieren:

"Basic idea of the exhibition 'East Art Museum' is to present a proposal for the establishment of a Museum of Modern East European Art (EAM) which should collect the seminal works of art from Eastern Europe from the period after the second world war and could - on the long run - be developed into an institution of relevance and reputation comparable to the position the Museum of Modern Art has achieved for Western Art. In setting up this task, the East Art Museum -project is, however, by no means a naïve attempt to reach out to an insurmountable goal but rather a complex work of Concept Art reflecting the conditions of creating and establishing an art-historical canon as well as its institutional shell."¹⁶

¹⁵ IRWIN, Concept for East Art Map, 2002

¹⁶ Quote from the concept of the show (2005). It continues: " Basically, the exhibition East Art Museum will consist of three parts:

Part I is a selection of about 50 works by different artists from different countries chosen from the catalogue East Art Map as published by IRWIN and New Moment Magazine in 2003. This selection has been made in January 2005 by IRWIN and the author considering these criteria: Works should date from the period between

Das East Art Museum ist als eine Reflexion des im MoMA verkörperten kunsthistorischen Konzepts – Kunst als immerwährende, durch individuelle Entwicklungen vorangetriebene Innovation zu verstehen - und des damit verbundenen Anspruchs, die Kunstgeschichte der Moderne dazustellen, zu verstehen. Die kritische Auseinandersetzung mit dem MoMA wird in Form seiner ausgesprochenen Affirmation und als Versuch vorgetragen, sein erfolgreiches Konzept für die East Art zu kopieren. Im notwendigen Scheitern dieses Versuchs wird aber deutlich werden, dass das MoMA kein universelles Modell für das Verständnis der Kunst der Moderne bereitstellt, sondern seinen Erfolg einer spezifischen historischen Situation sowohl im Hinblick auf seine Sammlungen als auch als Museumsgründung verdankt. Weiterhin kann, indem der Kanon westlicher Formen der Kunstgeschichtsschreibung und der dazu gehörenden Taxonomien durchgespielt wird, herausgearbeitet werden, dass ein East Art Museum seine ganz eigene Form finden muss, wenn es gegenüber westlichen Museen, für die das MoMA als Beispiel steht, bestehen will.

erschienen in: EAST ART MAP. Contemporary Art an Eastern Europe, London 2006, 466-471

1945 and 1989, be representative for the works chosen for the East Art Map, and be accessible for a (possibly traveling) exhibition. Part I will present these works up to the best possible way in a representative exhibition.

Part II consists of a number of different arrangements of 1/10 scale reproductions of all 250 works included in the EAST ART MAP; possible arrangements are: in a time-line, by themes/subjects, by media, by states, genealogical, and by combinations of such taxonomies.

These arrangement will be commented on by further arrangements of 1/10 reproductions drawn from other exhibitions/collections representing East European Art, such as '2000+', Ljubljana; 'After the Wall', Stockholm; 'L autre moitié de l'Europe', Paris; 'Aspects and Positions', Vienna; 'Osteuropäische Kunst', Bochum; as well as a documentation of 'official' art shows in the different countries displayed in a similar form.

In principle, this part of the exhibition will stay open for further contributions as far as they are validated according to art-historical standards, and match the criteria named above.

Part II includes also a Reading-Room displaying relevant documentary material as well as Mapping-Room within which all schemes depicting the historical development of East European Art are on display.

Part III is dedicated to the question of how to fund and construct an East Art Museum. It will display space allocation plans as well as architectural models, financial & organizational planning, considerations on possible locations, on staffing, and funding, and will include respective promotional material such as logos, flyers, and prospects.

While part I of the exhibition will be conceived like any well-done art-show, part II and III will have the character of a studio, or research-room: a working space flexible in its display and open to comments of the visitors to the show."