

Cosmin Costinaș und Ekaterina Degot im Gespräch

„Osteuropa“ als operatives Konzept

Welche verschiedenen Rollen hat der Begriff „Osteuropa“ im Kunstdiskurs seit dem Fall des kommunistischen Blocks angenommen? Dient der Begriff einem klar definierten Zweck oder besteht seine Bedeutung in einer gleichsam operativen Funktion, die ihm in verschiedenen Zusammenhängen zukommt? Und in welchem Bezug steht diese Kategorie letztlich zum Paradigma der globalen Kunst, das sich in den vergangenen 20 Jahren durchzusetzen begonnen hat? Ekaterina Degot, geboren in Moskau und derzeit künstlerische Leiterin der Akademie der Künste der Welt in Köln, und Cosmin Costinaș, geboren in Rumänien, Direktor und Kurator am Para/Site Art Space in Hongkong, befassen sich eingehend mit diesen Fragen. In ihrem Gespräch entfalten sie ein breites Themenspektrum: von Überlegungen zu diversen, dem Begriff „Osteuropa“ inwohnenden Unzulänglichkeiten bis hin zu Spekulationen über eine differenziertere und bewusstere Verwendung desselben, die sich im gegenwärtigen und zukünftigen Diskurs noch als wertvoll erweisen könnte.

Cosmin Costinaș: Welche Rolle spielt der Begriff „Osteuropa“ in deinem Weltbild und deiner derzeitigen Praxis?

Ekaterina Degot: Unser Gespräch hier basiert auf einer gewissen Gemeinsamkeit: Wir haben uns beide aus dem Bereich „Osteuropa“ bis zu einem gewissen Grad zurückgezogen; du arbeitest in Hongkong und ich in Köln, „westlicher“ geht es kaum. Allerdings ist der Name der Institution, für die ich tätig bin – die Akademie der Künste der Welt –, ein Euphemismus für nicht-westliche Kunst. Diese Institution ist im Wesentlichen ein nomadischer Festival- und Ausstellungsraum, in dem wir Projekte durchführen, in denen es um nicht-westliche Praktiken geht – Praktiken, die den Westen infrage stellen. Dabei werde ich sowohl auf praktischer als auch auf theoretischer Ebene immer wieder mit der Frage konfrontiert: Wie passt Osteuropa da hinein? Ist es westlich oder nicht-westlich oder nicht westlich genug? Das Hauptnarrativ, mit dem ich mich auseinandersetze, ist der institutionelle Multikulturalismus in Deutschland mit seiner Neigung, allem Ethnizität



Mária Bartusová
Endless Egg, Objekt, 1985
© Kontakt Art Collection

zuzuschreiben und soziale und wirtschaftliche Probleme auf die genetische Abstammung zu reduzieren. Allein diese angebliche Authentizität garantiert das Recht auf Repräsentation. Auch von Osteuropa wird eine Vielzahl solcher Authentizitäten erwartet. Ich verstehe Osteuropa jedoch als eine Alternative zu diesem monoethnischen Ansatz, insbesondere zum kulturellen Fundamentalismus, da es komplexe imaginierte Gemeinschaften repräsentiert, seien es die Spuren der Habsburger Monarchie, die Überreste der vernichteten jüdischen Gemeinden in Europa oder eine nicht-marktorientierte Nachkriegsgesellschaft. Als Gegenentwurf zu Monoidentitäten eröffnet Osteuropa in jedem Fall die Möglichkeit nicht-nationalistischen und nicht-ethnischen Denkens – und das jenseits jedweden religiösen Rahmens, was heutzutage ja eher unbeliebt ist. Wie siehst du Osteuropa von Hongkong aus?

Costinaş: Mit gewissen Einschränkungen verwende auch ich den Begriff Osteuropa. Ich verstehe ihn nicht als Instrument der Gegenwehr, sondern eher als operativen Begriff und als Fallbeispiel für eine spezielle Art des Wandels und eines neu

entstehenden Geografie- und Zeitverständnisses. Gelegentlich wird gesagt, dass der Marker „Osteuropa“ im Lauf der letzten zehn Jahre durch ein globales Paradigma abgelöst wurde. Meiner Ansicht nach wäre es jedoch sinnvoller, hier von einem etwas anderen Zusammenhang auszugehen, demzufolge nach dem Ende des Kalten Krieges ein neues globales Paradigma eingeführt wurde, das selbst wieder regionale Marker kreierte. Osteuropa sollte man daher im Zusammenhang der Entwicklung einer globalen Perspektive auf die zeitgenössische Kunst sehen und weniger als Vorläufer einer globalen Ära, die ihn ersetzt hat. Jede Region bildet einen Baustein der globalen Kunstwelt (vielleicht mit Ausnahme der USA und der ehemaligen europäischen Kolonialmächte, die noch nicht vollständig als Regionen oder Provinzen markiert sind). Zwar hat im Lauf der vergangenen zehn Jahre ein Prozess der Dislozierung und des tief greifenden Wandels stattgefunden, aber das ist möglicherweise mehr auf Phänomene im Zusammenhang mit dem schon in den frühen 1980er-Jahren einsetzenden globalen Narrativ zurückzuführen. Als sich schließlich nach dem Kalten Krieg die globale

Kunstwelt herauszubilden begann, trat Osteuropa sofort als Osteuropa auf, genauso wie Südostasien, der Nahe Osten, Lateinamerika (obwohl dies auf vorausgegangenen Narrativen von innerhalb und außerhalb aufbaute – oder sie in diesem Fall vielleicht tatsächlich dislozierte) oder auch Subsahara-Afrika. In dieser Hinsicht waren die 1990er-Jahre eine Zeit, in der eine bestimmte Terminologie, Grenzen und ihre Dimensionen verhandelt wurden – wie sollten diese Marker benannt werden, wo beginnen und wo enden sie und schließlich, welchen Zweck sollten sie erfüllen? Diese Prozesse vollzogen sich parallel zu bzw. auch in direktem Zusammenhang mit der globalen Expansion; es ging dabei weniger um eine gegenseitige Dislozierung. Hier zeigt sich ein weiteres Paradox: Das globale System der zeitgenössischen Kunst beansprucht die universelle Übertragbarkeit zwischen verschiedenen Kontexten für sich, was genau genommen jedoch nicht zutreffend ist. Es besteht aus einem komplexen Aufgebot konkreter und abstrakter Vokabulare und Institutionen wie etwa der neuen Institution des Kurators oder der neuen Version der Institution des Kunstschaffenden, die vorgeben, wie Kunstschaffende sich in diesem neuen Beziehungsgeflecht zu verhalten haben. Dieses System hat sich im Lauf der Jahrzehnte auf globaler Ebene selbst repliziert

Edward Krasinski
Retrospective, Installation, 1988
 © Kontakt Art Collection,
 Foto: Badischer Kunstverein



und bringt gewisse Besonderheiten kulturalistischer Art hervor, indem es stets lokale Geschichten erschafft, das heißt, Narrative, die beschreiben, wie lokale Kontexte politisch und kulturell beschaffen sein sollten, auch aus einem „identitären“ bzw. kunsthistorischen Blickwinkel. Die zeitgenössische Kunst entwirft in fast jedem dieser Kontexte ihre spezielle Genealogie, es gibt fast immer Platz für eine spezielle Erscheinungsform des Modernismus, für eine Erscheinungsform der Neoavantgarde und so weiter, die es jeweils zu benennen bzw. zuweilen auch zu erfinden gilt. Unterschiedliche kunsthistorische Ansätze mit einer völlig anderen Wahrnehmung ihrer eigenen Historizität und abweichenden geografischen Projektionen werden dabei vereinigt und in die lokalen oder regionalen Narrative des globalen, zeitgenössischen Kunstsystems integriert.

Degot: Hat Osteuropa seinen Platz in der globalisierten Kunstwelt eigentlich schon eingenommen? Oder ist dieser Platz zumindest bereits reserviert?

Costinaş: Ich würde sagen, dass fast alle wichtigen und einflussreichen AkteurlInnen, Foren und Institutionen Osteuropa im Blick haben. Ob sich aber alle internationalen Sammlungen bereits in Richtung einer breit gefächerten, tief gehenden und differenzierten Integration osteuropäischer Kunst bewegen und ob dieser Prozess auf sinnvolle Weise vorstättengeht, ist eine andere Frage.

Degot: Dazu möchte ich ergänzen, dass Kunst aus Osteuropa heute in Zusammenhängen zu sehen ist, in denen sie vor zehn Jahren noch nicht zu finden war. So zum Beispiel auf der São Paulo Biennale 2014, wo zwei enorme Werkkomplexe Edward

Krasiński in jeweils sehr großzügig bemessenen, zentralen Räumen ausgestellt wurden. Die KuratorInnen wollten damit eine Botschaft vermitteln, denn die Biennale beinhaltete darüber hinaus nur sehr wenige historische Werke. Einem Künstler aus Osteuropa so viel Raum zu geben, war eine sehr deutliche Geste, vor allem, weil sein Werk kaum Berührungspunkte zum regionalen Fokus der übrigen Exponate aufwies.

Costinaş: Auch die documenta 12 – die zahlreiche Kunstschaffende aus Osteuropa einbezog – lässt sich diesbezüglich als Wendepunkt betrachten. Die KünstlerInnen wurden auf eine Art und Weise integriert, die auch die Geschichten berücksichtigte, die sich aufgrund dieser Einbeziehung rekonstruieren ließen, und die hinsichtlich der unterschiedlichen Positionen der jeweiligen KünstlerInnen sehr differenziert war. Viele von ihnen waren schon jahrzehntelang künstlerisch tätig, bedienten sich grundverschiedener künstlerischer Ausdrucksformen und unterschieden sich auch in ihrer politischen Gesinnung, was sich in der Ausstellung widerspiegelte. Ein jüngeres Beispiel ist die letzte Gwangju Biennale. Dort hat man eine vollkommen andere Strategie verfolgt und ist bei dem Versuch, Gegenarrative zu den Themen Gender, Körper und Machtverhältnisse im Kontext Koreas zu entwerfen, sehr erfinderisch vorgegangen. AkteurInnen der osteuropäischen Kunst wurden dort ganz selbstverständlich miteinbezogen. Osteuropa wurde dabei nicht als separate Kategorie betrachtet, die es neu zu schreiben galt. Die Biennale war stattdessen beispielhaft für einen Dialog, der bereits einen Schritt weiter ist und in Osteuropa mehr als nur eine interessante Region sieht.

Degot: Welche Bezüge lassen sich zwischen dem „Osten“ und dem „globalen Süden“ herstellen oder auch zu Griechenland in seiner aktuellen wirtschaftlichen Lage?

Costinaş: Die Situation in Griechenland oder auch in der Ukraine sollte uns Anlass genug sein, um die Wahrnehmung Osteuropas als eine Ausnahme, wie dies in den ersten beiden Jahrzehnten des postkommunistischen Übergangs vorherrschend war, einem Zeitraum, in dem Osteuropa sich selbst als Europa in Führungszeichen betrachtete, zu überdenken. Außerdem sind die Ostgrenzen Osteuropas heute stärker einzementiert als je zuvor oder zumindest klarer definiert, denn es hat schon immer Nuancen gegeben und Räume für Ambitionen und Möglichkeiten, Hybridität und Ambiguität. Viele Ambiguitäten entlang der Grenzen Osteuropas sind nun geklärt. Allerdings sind die Ambiguitäten dadurch nicht komplett verschwunden, sie haben sich lediglich stärker und eindeutiger ins Zentrum Europas verschoben.

Degot: Hier ist vor allem wichtig, der Kulturalisierung und dem „Othering“ Osteuropas entgegenzuwirken. Es mag ganz

unterhaltsam sein, sich mit osteuropäischer Ironie und dem osteuropäischen Sinn für Humor als einer weicheren Form der „Andersheit“ zu beschäftigen, aber das verschleiert schlicht die Tatsache, dass Osteuropa sich politisch auf einen rechtsgerichteten Nationalismus zubewegt. Was die politische Realität betrifft, sind hier ganz andere Vektoren am Werk. Als Kulturschaffenden, Museumsleuten und auch SammlerInnen liegt uns daran, die Besonderheit Osteuropas zu erhalten, um sie diskutieren und analysieren zu können. Gleichzeitig ist nicht ausgeschlossen, dass die Politik aus dem Wunsch heraus, sich an den Westen anzupassen, dagegen vorgeht oder auch die Sehnsucht nach Besonderheit fundamentalistisch unterläuft. Wie siehst du diesen Widerspruch?

Costinaş: Die größte Kluft in Europa besteht zwischen dem Stereotyp des kulturalisierten, steuerzahlenden, neoliberal (mit nativistisch-sozialdemokratischer Prägung) denkenden und hart arbeitenden Nordens und seinem Gegenstereotyp. Osteuropa scheint bestrebt, dem kulturellen Norden zugeordnet zu werden. Diese Norden-plus-Osten-versus-Süden-Kluft ist derzeit viel akuter als sämtliche Überbleibsel der West-versus-Ost-Diskussionen, selbst wenn dabei das ökonomische und soziale Gesamtbild außer Acht gelassen wird, die (immer noch) großen Einkommensungleichheiten zwischen dem ehemaligen kommunistischen Block und weiten Teilen des restlichen Europas oder die in gewissem Maße anhaltenden institutionellen Unterschiede.

Degot: In Bezug auf den Europabegriff ist auch die aktuelle russische und ukrainische Debatte über den Europäismus bedeutsam. Diese hehre Idee wird in alarmierendem Ausmaß rassistisch eingefärbt, wenn Aussagen wie „wir sind Europäer“ mit „und keine verdammten Asiaten“ im Sinne von kulturell und sozial zurückgeblieben ergänzt werden. Für die RussInnen sind das die UkrainerInnen und für die UkrainerInnen die OstukrainerInnen. Vielleicht ist es wichtig, das „Osteuropäisch-Sein“ nicht als essenzialistischen Begriff zu bewahren, sondern als Mittel, den Essenzialismus Europas infrage zu stellen.

Costinaş: Ich möchte einen bereits erwähnten Punkt noch einmal unterstreichen: die aus der Ära nach dem Kalten Krieg und dem Auftreten der globalen zeitgenössischen Kunst resultierende Konfiguration von Regionen. Die Position Osteuropas ist in diesem Kontext hervorzuheben, denn es war die erste Region überhaupt, das erste Bauelement in der globalen Arena der zeitgenössischen Kunst. Den eurozentrischen Vorstellungen gegen Ende des Kalten Krieges entsprechend, schien es sich um ein Phänomen zu handeln, das sich bloß über Europa erstreckte, obwohl es



Vătămanu/Tudor
Vacaresti, Videostill, 2006
© Kontakt Art Collection

In dem Video *Vacaresti* begeben sich Mona Vătămanu und Florin Tudor auf eine historische Ortserkundung in Bukarest. Das Kloster Vacaresti, dessen ehemaliger Standort in dem Video rekonstruiert wird, war 1985 unter dem kommunistischen Regime als Symbol der Vergangenheit zerstört worden.

in Wirklichkeit ein globales war. Das Auftauchen Osteuropas in der globalen zeitgenössischen Kunst ist seit 25 Jahren ein prägendes Merkmal, und es kann auch als Modell zum Verständnis anderer Regionen, ihres Auftauchens und ihrer Krisen dienen, wenn man den Wandel und die Umbrüche der letzten Jahrzehnte betrachtet und zu verstehen versucht, wie verschiedene Geografien erschaffen wurden. Hier ist Osteuropa als operatives Konzept immer noch brauchbar.

Degot: Es stört mich aber, wenn osteuropäische Identität objektiviert und exotisiert wird. Es ist viel produktiver, Osteuropa als das Subjekt eines Blicks zu betrachten, als Subjekt einer Interpretation durch den Westen und vor allem dessen vermeintlich universeller kultureller Produktion, seien es die Hegel'sche Philosophie, realistische Malerei oder moderne Kunst. Dieser selbst-kolonisierte Universalismus aus zweiter Hand, dem man auch in Asien und Lateinamerika begegnet, ist weit universeller als das Original. Jedes Kulturartefakt dort hat einen bestimmten Anspruch, aber zwischen beiden Versionen liegt eine erkennbare Kluft, die manch einer als Unvollständigkeit

bzw. Unvollkommenheit bezeichnen würde. Meiner Ansicht nach repräsentiert diese Kluft etwas, das man als produktive Verletzlichkeit beschreiben kann. Aber zurück zur Kunst. Glaubst du, dass sich junge KünstlerInnen aus dieser Region immer noch als OsteuropäerInnen betrachten, oder verschwindet dieser Begriff langsam?

Costinaș: Das ist längst nicht mehr so eindeutig wie früher, und es gibt von Land zu Land Unterschiede. Aber die Nachfrage bestimmt das Angebot, obgleich es sich um einen schrumpfenden und eher marginalen Markt handelt, der auf eine bestimmte Form von Identitätspolitik und selbst-exotisierenden Kunstpraktiken ausgerichtet ist. Am anderen Ende des Spektrums findet der Begriff im Rahmen einer interessanten intellektuellen Produktion oft auf sehr produktive Weise Verwendung – wie zum Beispiel im linken Diskurs in Rumänien in den letzten fünf Jahren. Der Begriff des Ostens wird dort immer noch als gültiger Terminus diskutiert, allerdings aus einer neuen Perspektive, die die breitere/n Diskussion/en durch interessante Aspekte bereichert. Obwohl der Terminus schon ein wenig abgegriffen klingt und mittlerweile auch freiheitliche Assoziationen hervorruft, ist er auch heute noch von

Bedeutung, wenn man ihn kritisch und mit Bedacht verwendet. So sollte man es auch in der Ukraine handhaben, nicht wahr?

Degot: Auf die Ukraine bezogen wäre der Begriff Osteuropa definitiv ein Konstrukt, weil sie 70 Jahre lang offiziell nicht zu Osteuropa gehörte, sondern Teil der Sowjetunion war. Angesichts des komplexen historischen Hintergrunds der Ukraine gibt es einiges wiederzuentdecken – allerdings wird dies nicht ohne Kontroverse vonstattengehen. Das führt zu einem weiteren interessanten Thema: Warum, glaubst du, ist gerade die Konzeptkunst zur normativen Tradition der osteuropäischen Neoavantgarde geworden? Dass private Institutionen in Russland diese spezielle Form der Kunst unterstützen, hätte ich zum Beispiel überhaupt nicht erwartet. Ich hätte gedacht, dass sie an etwas Konservativerem interessiert wären. Mittlerweile sind jedoch Verbindungen zwischen privaten Interessen und Institutionen und der Konzeptkunst allgegenwärtig.

Costinaş: Ich glaube, hier handelt es sich um eine Frage der Anerkennung und der Legitimierung. Wenn wir von den neuen Eliten sprechen, die diese Form des künstlerischen Ausdrucks unterstützen, dann sprechen wir von Eliten, die Anschluss an und Anerkennung durch die globalen Eliten suchen, die sie als ihre Peers betrachten. Diese Sprache ist unmittelbar übersetzbar und wird von anderen Machtstrukturen auf globaler Ebene sofort verstanden – sie ist daher ein sehr effizientes Mittel, um solche Verbindungen gedeihen zu lassen. Anerkennung zu erlangen wäre viel schwieriger, wenn man auf unterschiedliche lokale Ausprägungen von Kunst und ihre Eigenheiten zurückgreifen müsste. In Asien zum Beispiel hat die ansonsten sehr konservative und nativistische Diktatorenfamilie Marcos auf den Philippinen begeistert Konzeptkunst und neoavantgardistische Praktiken gefördert, um als Mitglied im modernen Klub der US-Verbündeten anerkannt zu werden.

Degot: Das zeigt auch, wie die zeitgenössische Kunst durch ihr Konzept der immateriellen Produktion dem neoliberalen Denken den Weg geebnet hat, wie es Alexander Alberro für New York beschrieben hat. Natürlich standen die KonzeptkünstlerInnen dort der Werbebranche viel näher, als dies in Osteuropa der Fall war. Doch damals wie heute träumte man dort von ähnlichen wirtschaftlichen Konzepten und Szenarien oder spielte damit.

Costinaş: Der Konzeptualismus in Osteuropa beinhaltet oft sehr narrative und lyrische Praktiken unter Verwendung konzeptualistischer Vokabulare. Und er steht sehr konservativen Positionen oft sehr nahe.

Degot: Es gibt in Osteuropa eine starke Tradition von Performance und partizipatorischer Kunst, und meiner Ansicht nach wird das als etwas äußerst Einmaliges in die Geschichte eingehen. Ich habe kürzlich festgestellt, dass die Dauerausstellung des MoMA neuerdings abstrakte Kunst Lateinamerikas aus den 1950er- und 1960er-Jahren zeigt, die erst seit Kurzem in den Kanon aufgenommen und als wichtiger Bestandteil eines universalen Narrativs legitimiert wurde. Ich bin mir nicht sicher, ob die osteuropäische Kunst diesen Punkt schon erreicht hat.

Costinaş: Am MoMA und anderen großen globalen Museen bemüht man sich aus verschiedenen Gründen, die Geografien zu erweitern. Neue Geografien zu diskutieren ist derzeit Mainstream. Die Bastionen der nordatlantischen Kunstszene sind sich dessen bewusst und reagieren darauf. Man verbindet periphere Avantgarden aus Osteuropa mit den Avantgarden Südostasiens und Lateinamerikas. Die Frage ist, wie differenziert eine derartige Integration sein kann.

Degot: Nichtsdestotrotz sehe ich die internationale Kunstlandschaft von formalistischen Narrativen kontrolliert. Trotz des Interesses an politischen Themen, Interdisziplinarität und so weiter herrscht immer noch die formalistische Lesart vor und besteht immer noch eine starke Scheu vor antiformalistischen Theorien und Standpunkten, was den Raum für das Verständnis der Kunst aus dem ehemaligen kommunistischen Block einschränkt. Dennoch muss osteuropäische Kunst auch in verschiedene Kontexte gestellt werden und aus verschiedenen Perspektiven bzw. innerhalb verschiedener Kontexte betrachtet werden.

Costinaş: Zum Vergleich: Vor zehn Jahren klagte die lokale Szene in Hongkong über ihre Marginalität inmitten des China-Hypes. Jetzt, da sie kommerziell und institutionell zu einem wichtigen Zentrum für die gesamte asiatische Szene geworden ist, wird Osteuropa schlicht als ein von Europa nicht zu unterscheidender Teil betrachtet. Doch Osteuropa aus der Perspektive Hongkongs zu betrachten, hilft uns vielleicht, es aus verschiedenen Perspektiven zu definieren und zu diskutieren, zum Beispiel als jenen Teil Europas, der nicht am kolonialen Projekt beteiligt war. Das sollte nicht selbstgerecht und unkritisch geäußert werden. Es könnte jedoch ein interessanter Beitrag zu den Debatten kommender Jahre innerhalb der sich ständig erweiternden globalisierten (Kunst-)Welt sein.

Übersetzung aus dem Englischen: Gülçin Erentok