

Krisztina Hunya

## Performatives Kuratieren in der ersten Hälfte der 1990er Jahre Das Beispiel *Interpol* – A global network from Stockholm and Moscow\*

### Einführung

Die Analyse von Ausstellungen sowie der Tätigkeit von Kuratoren ist in jüngster Zeit verstärkt in den Fokus der kunstgeschichtlichen Forschung getreten<sup>1</sup>. Die Erkenntnis, dass die Existenz eines Kunstwerkes von dem Ort und dem Zusammenhang seiner Präsentation gekennzeichnet ist, führte zu einer Fokusverschiebung vom Einzelobjekt auf die gesamte Ausstellung. Folgt man der These des Kunsthistorikers Boris Groys über die ‚multiple Autorenschaft‘<sup>2</sup>, lässt sich eine der zentralen Fragen der zeitgenössischen Kunst „What is an artwork?“ in dieser Hinsicht wie folgt beantworten: „An artwork is an exhibited object!“<sup>3</sup> Die Auswahl von Werken für einen bestimmten Kontext stellt einen direkten Eingriff in deren Entstehungsgeschichte dar; Kurator und Künstler teilen sich somit die Autorenschaft über das Endprodukt. Groys zieht daher das Fazit:

„A distinction between the (curated) exhibition and (artistic) installation is still commonly made, but it is essentially obsolete.“<sup>4</sup>

Die Präsentationen wirken in die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; dokumentieren Zustände, kritisieren aktuelle Ereignisse, stimulieren Veränderungen, können über den eigenen Kontext hinauswirken und somit zu Trägern politischer, wirtschaftlicher und kultureller Inhalte werden<sup>5</sup>.

Die Ausstellung *Interpol – A global network from Stockholm and Moscow*, initiiert von Viktor Misiano und Jan Åman in den Färgfabriken Stockholm, veranschaulicht dieses Phänomen. Der Projektzeitraum von 1993 mit dem Entschluss zweier Kuratoren zu der Organisation einer internationalen Gruppenausstellung, bis hin zu der Ausstellungsrealisierung in den Stockholmer Färgfabriken im Jahr 1996, sowie dessen Rezeptionsgeschichte wird von einem der wichtigsten Ereignisse der europäischen Geschichte

geprägt: der Transformation der ehemals sozialistischen Staaten und den damit einhergehenden Fragen um das neue Europabild. Das Projekt fügt sich in einen Trend der frühen Neunziger Jahre ein, die politische und wirtschaftliche Wende in thematischen Kunstpräsentationen zu Osteuropa beziehungsweise der Beziehung des Westens zu dem ‚anderen‘ Europa erfahrbar zu machen<sup>6</sup>. Hans Belting konstatiert in diesem Zusammenhang 1994, dass „der Grund, Ausstellungen zu organisieren, [...] weniger in der Kunst selber als in der Kultur, die durch Kunst sichtbar aufgeführt“<sup>7</sup> wird, zu suchen sei.

Der Kontext der Wendezeit dominierte bislang auch den Rückblick auf das Projekt *Interpol*. Allerdings kann es darüber hinaus genauso als Beispiel für die veränderte Auffassung der kuratorischen Tätigkeit als performativen Prozess erfasst werden. Damit reiht sich das Projekt *Interpol* in jene neuen Ansätze bei der Gestaltung von Ausstellungen und der Rollenauffassung der Kuratoren ein, die sich als Reaktion auf eine kritische Auseinandersetzung mit der dominanten Rolle des Kunstvermittlers seit den späten 80er und insbesondere in den 90er Jahren entwickelten und durch die sich verändernden Begrifflichkeiten wie dem ‚performative curating‘ von Maria Lind oder dem des ‚Kuratators-Mediators‘ von Misiano veranschaulicht werden<sup>8</sup>. Eingebettet in den Kontext der allgegenwärtigen Hinterfragung der Rolle des Vermittlers, bietet das Fallbeispiel *Interpol* die Möglichkeit die Eigenheiten der kuratorischen Haltung nachzuvollziehen und die Ausstellung in Stockholm dahingehend zu analysieren.

## Die Ausstellung *Interpol – A global network from Stockholm and Moscow*

Als sich die beiden Kuratoren, Misiano und Åman Anfang der 1990er Jahre in Moskau trafen, sahen beide eine einzigartige Gelegenheit ihre eigenen, gegenwärtigen Eindrücke in einem gemeinsamen Projekt zu verbinden. Mit dem Fall des sozialistischen Regimes wurden Gespräche möglich, die zuvor in der gegenseitigen Isolation nur bedingt geführt werden konnten. Öffnung und Austausch waren äußerst aktuell und bestimmten den Prozess der Gestaltung des zukünftigen Europabildes. Nach den anfänglichen Plänen im Bereich der Theorie<sup>9</sup> entschieden sich die beiden Kuratoren in einer internationalen Gruppenschau in Moskau und Stockholm die Kommunikation zwischen Ost- und Westeuropa zum Ausstellungskonzept zu erheben. Misiano und Åman wählten unabhängig voneinander jeweils fünf bis sechs Künstler ihrer russischen und schwedischen Umgebung für das Projekt aus. Die Kuratoren gaben dabei lediglich vor, dass die Aspekte von Kommunikation und Interaktion möglichst komplex zu erfassen seien. In diesem Sinne baten sie alle Teilnehmer je einen oder mehrere Ko-Autoren zu benennen und mit ihnen gemeinsam neue Werkideen zu entwickeln. Anstatt fertige Objekte zur Präsentation auszusuchen, wollten sie den interaktiven künstlerischen Vorgang fördern und die Künstler in die Gestaltung der Ausstellung direkt mit einbeziehen. Ferner legten die Kuratoren den Aspekt der sogenannten ‚totalen Qualität‘ fest<sup>10</sup>. Jedes Werk sollte eigens für die geplante Ausstellung entstehen und den gesamten Ausstellungsbereich physisch und/oder konzeptuell beanspruchen, womit die gegenseitige Überschneidung der Arbeiten ein wesentlicher Bestandteil des Konzeptes wurde<sup>11</sup>. Darüber hinaus sollte die Ausstellung *Interpol* die Verbindung zweier Kunstinstitutionen erzielen, indem in Moskau das Contemporary Art Center unter der Leitung von Misiano sowie in Stockholm Åmans Zentrum für Kunst und Architektur Färgfabriken zum Schauplatz der künstlerischen Resultate werden sollten. Letztlich wurden die Färgfabriken zum einzigen Ausstellungsort von *Interpol*, das Pendant in Russland wurde bislang nicht realisiert.



Abb. 1: Das Moskauer Treffen der *Interpol*-Teilnehmer, Winter 1995

Stockholm und Moskau waren auch die Schauplätze der gemeinschaftlichen Konzepterarbeitung; die Künstler und Kuratoren reisten zu den Treffen in beide Städte. (Abb. 1) Mit der Wahl der Ko-Autoren wurde die Liste der Teilnehmer stets modifiziert und ergänzt, wonach die Nationalitäten nicht mehr auf Schweden und die ehemalige Sowjetunion beschränkt blieben, sondern auch Künstler aus Italien, Slowenien, Deutschland oder den USA zu dem Charakter eines ‚globalen Netzwerks‘ beitrugen. Die finale Kooperationsstruktur der Künstler während der Ausstellung in den Färgfabriken war: Bigert & Bergström mit Johannes Albers und Ella Tidemann; Ernst Billgren mit Oleg Kulik; Anatoly Osmolovsky und Alexander Brener mit Maurizio Catellan; Vadim Fishkin mit IRWIN; Dimitry Gutov mit Wenda Gu; Carl Michael von Hausswolff mit Andrew McKenzie und Ulf Bilting; Ulrika Karlsson mit Ioanna Theocaropoulou; Yuri Leiderman mit den fiktiven Kooperationspartnern Jeff Koons, Marcel Duchamp und Nicolai Fedorov; Birgitta Muhr mit Matthias Wagner K; Dan Wolgers ohne Kooperationspartner.

Der Austausch als kuratorisches Grundprinzip war von der Ideenfindung, über die Auswahl der Teilnehmer bis hin zur Ausstellungsorganisation präsent. Im Fokus stand der Prozess der gemeinschaftlichen Arbeit wodurch die Emphase von der realisierten Ausstellung auf den gesamten Projektlauf und von den Einzelwerken auf die Kooperationsprozesse, die ihnen zugrunde lagen, gelenkt wurde. Die nachträgliche Analyse gliedert sich in drei Phasen: die Entwicklung der Kooperationsprojekte und die gemeinschaftlichen Treffen in Stockholm und Moskau, die Ausstellung in

den Färgfabriken und die anschließenden Reaktionen und Reflexionen.

Die erste Phase war gekennzeichnet von den unterschiedlichen Herangehensweisen, wie die Künstler auf den Umgang mit der Ko-Autorenschaft und der kollektiven Diskussion als Leitprinzip reagierten. Das erste Vorbereitungstreffen von *Interpol* fand 1994 in Stockholm zusammen mit der Besichtigung des zukünftigen Ausstellungsraumes und gemäß den Erinnerungen Åmans unter mäßiger Kommunikationsfreudigkeit statt<sup>12</sup>. Wie aus den persönlichen Berichten der Teilnehmer hervorgeht, entwickelten sich dennoch erste Konfrontationen und Auseinandersetzungen; Projektideen wurden vorgestellt und wieder verworfen. Misiano verortete die Konflikte nicht in der konzeptuellen Auseinandersetzung mit der kuratorischen Fragestellung, sondern in der Realisierung eines gemeinschaftlichen Projekts<sup>13</sup>. Russische Künstler kamen mit vorbereiteten Ideen und hofften auf Kritik durch Austausch, während schwedische Künstler

„either had no ideas ready or had difficulty describing the ideas they had, or they put forward ideas which in no way corresponded to the conceptual premises of *Interpol*,“<sup>14</sup>

erinnert sich Misiano. Das zweite Treffen in Moskau Anfang des Jahres 1995 war deutlich ereignisreicher. In den kleineren und intimeren Räumen des Contemporary Art Center Moskau, entwickelte sich, begleitet von reichlich Wodka und Zigaretten, eine konfrontative Stimmung<sup>15</sup>. Die Schwierigkeiten in der gemeinsamen Konzepterarbeitung ergaben sich dabei weniger aus den sprachlichen Hindernissen – einige Künstler waren dem Englischen nicht mächtig – sondern den unterschiedlichen künstlerischen Mentalitäten und dem Grad an Interaktionswillen. Den Unterschied sah Misiano erneut in dem Umgang mit der Projektrealisierung. Russische Künstler verlangten nach mehr Intervention, Konfrontation und Kollaboration, während schwedische Teilnehmer ihre eigenen, individuellen Ideen hatten<sup>16</sup>. Åman erblickte ebenfalls eine Enttäuschung von Seiten der russischen Teilnehmer, die ihre Konzepte präsentierten und kaum Reaktionen beziehungsweise Gegenvorschläge erhielten<sup>17</sup>. Anstatt jedoch die verschiedenen künstlerischen Mentalitäten

anzuerkennen, wurden die Unterschiede in den Erinnerungen der Teilnehmer mehrfach an dem spezifischen Kontext der Wendezeit und an den Nationalitäten der Teilnehmer festgemacht<sup>18</sup>.

Obwohl kein Konsens hinsichtlich einer kollektiven Ausstellung gefunden werden konnte, wurde die zweite Projektphase, die Präsentation in den Färgfabriken, eingeleitet. Misianos Enttäuschung über die Projektentwicklung, in dem er den ersehnten Dialog gescheitert sah, wurde vor der Eröffnung offensichtlich. Er wandte sich von seinem eigenen Projekt ab und überließ die Gestaltung der Ausstellung seinem Ko-Kurator, der die komplexe Aufgabe wahrnahm, Ordnung in die diffusen Kooperationsstrukturen zu bringen. Åman legte hierfür die Konflikte der Prozessphase von *Interpol* beiseite und koordinierte die Präsentation indem er allen Künstlern / Kunstwerken einen Bereich in dem Ausstellungsraum zuwies. In der isolierten Gruppierung der Arbeiten in der Ausstellungshalle sah Misiano einen Ausdruck der europäischen Entwicklung: eine anfängliche Dialogfreudigkeit mündete in einer Diffusion und in der gegenseitigen Isolation<sup>19</sup>. Die Gruppe fasste lediglich den kollektiven Entschluss, dass die Möglichkeit von Intervention in andere Kunstwerke gegeben sein sollte<sup>20</sup>. In diesem Sinne wurden die Arbeiten in der geräumigen Ausstellungshalle der ehemaligen Farbfabrik installiert und die Ausstellung am 1. Februar 1996 eröffnet. Die performativen Höhepunkte der Vernissage und deren Folgen legten die Gegensätze von *Interpol* offen. Alexander Breners Performance mit dem Titel *Language of Emotions* stellte eine direkte Reaktion auf die Diskussionen der Vorbereitungsphase und gegen die objektbasierte Ausstellungsrealisierung dar. (Abb. 2) Wild trommelnd ließ der Künstler das Gebäude erbeben und wandte sich gegen die dominante Monumentalarbeit des amerikanisch-chinesischen Künstlers Wenda Gu. Dessen Kunstwerk *United Nations* basierte auf der Fortsetzung seiner Langzeitarbeit, einer monumentalen Installation aus zusammengeflochtenen Haaren, und repräsentierte für Brener den Übergang von der Idee des gemeinschaftlichen Prozesses in ein individuelles, auf die isolierte Präsentation gerichtetes Resultat<sup>21</sup>. Die teils schockierten, teils amüsierten Besucher und Teilnehmer hatten kaum Zeit die Situation zu erfassen, als sich Oleg Kulik der Aktion anschloss.



Abb. 2: Breners Performance Language of Emotions auf der Eröffnung von Interpol, 1. Februar 1996



Abb. 3: Oleg Kulik als Hund auf der Eröffnung von Interpol, 1. Februar 1996

Der ukrainische Künstler war bereits zuvor mit seinen Performances aufgefallen, in welchen er im Rahmen seines *Zoophrenie-Projektes* in die Rolle von Tieren – Hunden und Vögeln – schlüpfte.

„Gefährlich“ (‚dangerous‘) stand auf dem Schild neben dem entblößten, als angeketteten Hund agierenden Künstler, der nicht davor zurückschreckte, Besuchern, die dessen Warnung missachteten, zu beißen. (Abb. 3) Dergestalt nahm er Bezug auf seine Aktion *Reservoir Dog*, die er ein Jahr zuvor vor dem Zürcher Kunsthaus durchgeführt hatte, bei der er die Besucher daran hinderte, die Ausstellung *Zeichen und Wunder. Niko Pirosmanni und die Kunst der Gegenwart* zu betreten<sup>22</sup>. Diesbezüglich betonte er mehrfach „I won't represent a dog, I will be a dog“ das auch den Ansatz seiner Performance auf der Eröffnung von *Interpol* veranschaulicht<sup>23</sup>.

Färgfabriken verwandelte sich in einen Schauplatz des wahrhaftigen Skandals: Tritte, Bisse, fliegende Haarsträhnen und die herbeieilende Polizei, die sich der ungewöhnlichen Aufgabe, einen wild streunenden Hund einzufangen, überfordert sah. (Abb. 5) Innerhalb der heterogenen Teilnehmergruppe von *Interpol* lösten die Ereignisse unterschiedliche Resonanzen aus und markierten eine dritte Projektphase, die der Reaktionen, öffentlichen Auseinandersetzungen und Reflexionen.

Die erste und bedeutendste Antwort wurde von der französischen Magazin-Gruppe *Purple Prose*<sup>24</sup>, Olivier Zahm und Elein Fleiss, in *An Open Letter to the Art World*, einem offenen Brief an die leitenden Kunstblätter<sup>25</sup>, verfasst. In ihrer Reaktion distanzieren sie sich von dem Verhalten Breners, Kuliks sowie Misianos und warnten vor einer zukünftigen Zusammenarbeit mit den Worten:



Abb. 5: Die Ausstellung in den Färgfabriken nach der Aktion von Alexander Brener mit der zerstörten Installation von Wenda Gu. Stockholm 1. 2. 1996

„Their intervention in the show, after two years of preparation, took the form of deliberate acts of destruction – physical, mental and ideological aggression – directed against the show, the other artists in the show, the visitors, and against art and democracy.“<sup>26</sup>

Die Rolle des russischen Kurators wurde unter dem Vorwurf, er habe die beiden Skandale der Eröffnung angestiftet und damit Künstler, Besucher und Kunstwerke bewusst einer Gefahr ausgesetzt, besonders hervorgehoben<sup>27</sup>. Åman und ein Großteil der *Interpol*-Künstler setzten ihre Namen unter das Schreiben<sup>28</sup>. Alle Teilnehmer aus den ehemals sozialistisch regierten Ländern sowie Carl Michael von Hausswolff und Maurizio Cattelan wurden nicht gefragt oder entzogen sich bewusst der Unterstützung des Briefes. Obwohl post-sozialistische Künstler, wie Yuri Leiderman, die Aktionen genauso verwerflich fanden, wurden sie ein-

heitlich von der Protestaktion ausgeschlossen<sup>29</sup>. Die kontroverse Formulierung und die homogene, regionale Unterscheidung eröffnete eine Diskussion ohne Rücksicht auf politische Korrektheit, in Form von öffentlichen Briefen, Gegenbriefen, Reaktionen und Reflexionen.

Die unterschiedlichen Stellungnahmen reichten von den konkreten organisatorischen Fragen des Ausstellungsaufbaus, über die Aktionen der Eröffnungsnacht, bis hin zu den theoretischen Ausweitungen der *Interpol*-Erfahrung und ergaben ein breites Interpretationsfeld, das aufzeigte, wie eine Gruppenausstellung zum Terrain realer Konflikte wurde. Misiano sprach in seiner Einleitung in der Publikation *INTERPOL - The Art Exhibition Which Divided East and West*<sup>30</sup> gar von einem ‚Mythos von *Interpol*‘<sup>31</sup>. Hiermit verwies er auf die schnelle und umfassende Verbreitung der Ereignisse von Stockholm und die rege Auseinandersetzungen mit dem Thema. Gleichzeitig sicherte dieser Standpunkt der Ausstellung einen breiten Widerhall, dem das von Misiano sowie der Künstlergruppe IRWIN herausgegebene Buch fünf Jahre nach der Ausstellung eine umfangreiche Dokumentation zur Seite stellte. (Abb. 4) Die Publikation zeigt die Auseinandersetzung mit der europäischen Transformation anhand einer prozessbasierten Ausstellung und kann als eigentliches Projektresultat jenseits der Ausstellung in Stockholm gewertet werden.

*Interpol* wurde zu einem paradigmatischen Modell für die Kommunikation zwischen den ehemaligen Gegenpolen im Kontext der Transformationsperiode. In diesem Sinne diente es als Fallbeispiel vieler Untersuchungen<sup>32</sup> besonders im Kontext der post-kommunistischen Situation<sup>33</sup> und der akuten Europa-Frage nach 1989. Der slowenische Kunsttheoretiker Igor Zabel verfasste hierzu Studien über eine mögliche Perspektive des Ost-West-Dialogs sowie des ‚globalen Netzwerkes‘ in der aktuellen Weltordnung und Kunstauffassung<sup>34</sup>. Edit András verwies anhand der skandalösen Ereignisse der Eröffnung auf die ungleiche Machtposition zwischen Ost und West, wonach die Kritikfreiheit im Westen nicht auf die russische Radikalität übertragen wurde<sup>35</sup>. Piotr Piotrowski bezog sich mehrfach auf den Vorfall in Stockholm und kam über die Analyse der Ereignisse zu der Konklusion:

„it intended to become a model dialogue between East and West, in fact though, it turned out to be a starting point of a discussion about the complex situation of European culture after 1989.“<sup>36</sup>

Johannes M. Birringer befasste sich mit dem Beispiel in seinem Essay *A New Europe* und erblickte die Absicht der Kuratoren von *Interpol* darin, auf die Disparitäten im Ost-West-Dialog hinzuweisen<sup>37</sup>. Ein dezidierter Blick auf das Ausstellungsmodell erschien 2012 von Claire Bishop, die das Projekt im Rahmen ihrer Studie zur partizipatorischen Kunst der 1990er Jahre analysierte<sup>38</sup>.

Doch die drei, zeitlich aufeinander folgenden Abschnitte der Projektentwicklung tragen eine Modifikation des kuratorischen Konzeptes in sich, das in diesem Zusammenhang noch nicht analysiert wurde. Aus einem prozessbasierten Austauschprojekt zwischen Stockholm und Moskau entwickelte sich eine objektbasierte Ausstellung in den Färgfabriken, die wiederum in einem Skandal mündete und zu einem Ost-West-Paradigma heranwuchs. Der Standpunkt der Kuratoren differierte ebenfalls und veränderte sich während des Prozesses. Während Misiano vor der Eröffnungsnacht allmählich auf Distanz zu dem Projekt ging, nahm Åman an der Protestaktion gegen die Performer der Eröffnungsnacht und seinem Ko-Kurator teil. In der Art ihres Vorgehens wird somit auch die unterschiedliche Rollenauffassung deutlich, die sich in die allgemeine Entwicklung der Profession des Kurators einfügt. Letztlich ist es weder die geopolitische Spaltung, die in den unmittelbaren Reaktionen auf die Ausstellung betont wird, noch die Einbindung in den Ost-West-Dialog ein geeignetes Interpretationsmodell, sondern die Frage nach den Begrifflichkeiten und dem Selbstbild des Kurators.

### Die Entwicklung des Kurators im Westen und Osten

Obwohl der Terminus noch immer keine klare Auslegung besitzt<sup>39</sup>, ist die Figur des Vermittlers in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts fest verankert und blickt auf eine nunmehr 50-jährige Entwicklungs-

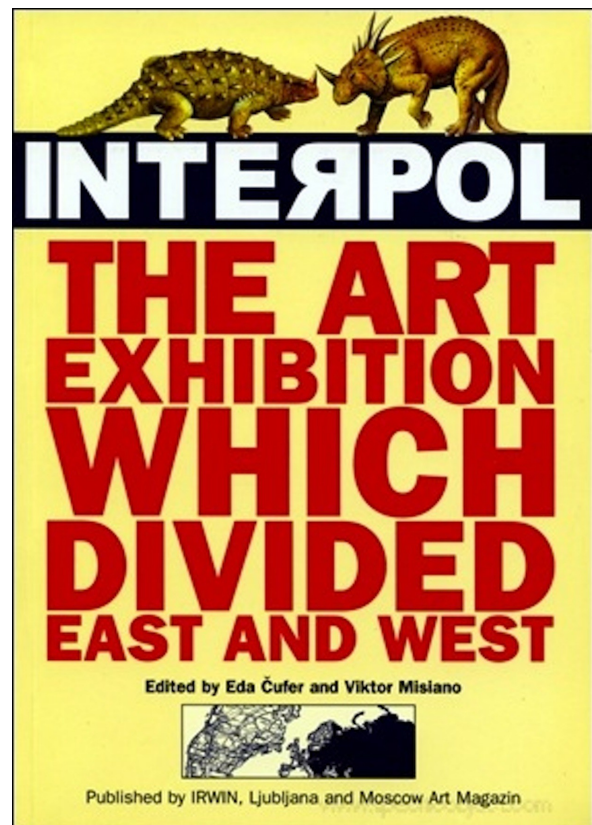


Abb. 4: INTERPOL. The Art Exhibition Which Divided East and West, hg. v. Eda Čufer und Viktor Misiano, Ljubljana und Moskau 2000, Titelblatt

geschichte zurück. Nach dem Zweiten Weltkrieg brachte in Westeuropa und Amerika das verstärkte Interesse für zeitgenössische Kunst eine Akkumulation neuer Kunsttendenzen und einen Boom auf dem Kunstmarkt mit sich<sup>40</sup>. In dieser Situation erwiesen sich die klassischen Strukturen der Museen als unflexibel, um mit den beschleunigten Entwicklungen Schritt zu halten<sup>41</sup>. Eine Person eigens für die Vermittlung und Präsentation der neuesten Zusammenhänge war notwendig geworden, worauf sich der freischaffende Kurator spezialisierte<sup>42</sup>. Seine Aufgabe war es frischen Wind in die Präsentationspraxis zu bringen und den Anschluss zwischen Institution und zeitgenössischer Kunst herzustellen. Herausragende Persönlichkeiten wie Harald Szeemann, Lucy R. Lippard, Seth Siegelaub oder Germano Celant formten den Begriff und trugen zu der wachsenden Bedeutung des Kurators mit individuellen Schwerpunkten bei. Die allgemeine Verbreitung der Tätigkeit führte zugleich zu einer steigenden Kritik an seiner Instanz, wodurch schon in den 1980er Jahren eine Definition und Pro-

fessionalisierung erforderlich erschien<sup>43</sup>. Die Etablierung der ersten Studiengänge und Lehrstühle zum professionellen Vermitteln und Ausstellungsgestalten wurde von heftigen Diskussionen begleitet<sup>44</sup>; die theoretische Grundlage des Berufs ging mit der Begründung des Ausbildungsgegenstands einher<sup>45</sup>. Eine Begleiterscheinung der kuratorischen Praxis kritisierte Daniel Buren daher bereits im Jahr 1972: die Konstitution eines einzigen Kunstwerks, der Ausstellung selbst<sup>46</sup>. Die leitenden Kuratoren positionierten sich an der Spitze der Veranstaltungen und wurden allmählich zu den Stars der Kunstszene. Daraus ergibt sich der ambivalente Status, der die Einschätzung des Kurators von jeher bestimmt. Einerseits verkörpert er „die Hoffnung wieder Halt in einem durch Verlust von Eindeutigkeiten und verbindlichen Normen entstandenen Dschungel von Bedeutung zu finden“<sup>47</sup>. Andererseits ist ihm eine autoritäre Position eigen,

„welche die Deutungsmacht über Verknüpfungsverfahren in besonderem Maße für sich in Anspruch nimmt.“<sup>48</sup>

Die kritischen Reflexionen um die Figur des Kurators bewegen sich in diesem doppelten Spannungsfeld, welche auch Åman in seinem Werdegang beeinflussen.

Die osteuropäische Entwicklung des Metiers folgte etwas anderen Schwerpunkten im Sinne der strukturellen Unterschiede zwischen der westlichen Kunstszene und dem sozialistischen Kulturvermittlungsmodell. Ohne die regionalen Spezifika der ost- und mitteleuropäischen Zentren auszublenden, können gemeinsame Züge in der Entwicklungsgeschichte des Berufs im Osten festgestellt werden<sup>49</sup>. Unter sozialistischer Leitung herrschte eine fest an den Staat gebundene, doktrinaire Kunstauffassung, die von konservativen Institutionen gemäß dem ideologischen Rahmen vermittelt wurde. Parallel dazu entfalteten sich alternative Kunsttendenzen, die in der nicht-offiziellen, privaten Sphäre agierten. In der sogenannten ‚zweiten Öffentlichkeit‘<sup>50</sup> existierte eine spezifische Ausstellungspraxis, die Künstlern, Intellektuellen, Schriftstellern und Interessenten einen freien Austausch jenseits des offiziellen Kanons ermöglichte. Die Strukturen der ‚Underground‘-Szenen waren von Staat zu Staat un-

terschiedlich; in Moskau entwickelte sich beispielsweise das Phänomen der ‚Apt-Art‘, die Tradition privater Apartmentausstellungen für non-konforme Kreise<sup>51</sup>.

Keine der beiden Präsentationsformen im sozialistischen Osteuropa benötigte die Instanz des freischaffenden Kurators der neue Zusammenhänge und Kontexte herausbildete. Im ersten Fall war es das parteipolitische Interesse im zweiten die spontane und kollektive Entscheidung der Beteiligten, die über Konzept und Installation entschied. Auch ein Blick in das 1973 erschienene Wörterbuch von S. I. Oschegow *Slowar russkogo jazika* zeigt die ‚Unbrauchbarkeit‘ des Begriffs im Kunstbetrieb auf, wenn unter dem Eintrag ‚Kurator‘ zu lesen ist, dass dessen Aufgabe es war, andere zu beschatten sowie Akten und Unterlagen für die Staatssicherheit (KGB) anzufertigen<sup>52</sup>. Auch die Kategorie des ‚Freischaffenden‘, der von Institutionen unabhängigen Profession, war unter sozialistischer Arbeitsauffassung nicht vorstellbar. Personen, die keinen Arbeitsplatz vorzeigen konnten, waren für das Gemeinwohl gefährliche ‚Parasiten‘ oder Schmarotzer<sup>53</sup>. Vergleichbar hinsichtlich des Wirkungsbereichs der Kuratoren aus dem Westen sind jene Personen, die offiziell die Aufgabe erhielten Propagandaausstellung zu betreuen. Zwar zeigte ihre Tätigkeit in der Ausstellungsorganisation Parallelen auf, doch blieb ihr Wirkungsfeld bezüglich der Werkauswahl und Konzeptarbeit den sozialistischen Normen verhaftet<sup>54</sup>.

Erst die Periode der Auflockerung, der Perestroika-Zeit eingeführt von Mikhail Gorbatschow ab 1986, und die Möglichkeit eines offenen Dialogs zwischen den ehemaligen Gegenpolen Ost und West, verlangte nach einer Neustrukturierung der Kunstszene. Ein Produkt der Wendezeit war der meist junge, freischaffende Kurator aus dem Osten, der sich dem Beruf aus der eigenen, spezifischen Situation heraus näherte. Ähnlich den Entwicklungen in Westeuropa übernahmen Kunstkritiker, -historiker oder Künstler den Posten des Kunstvermittlers und Ausstellungsorganistors<sup>55</sup>. Doch die Figur des Kurators im Osten erschien unabhängig von dem institutionellen Rahmen, der für die Ausbildung des Berufs im Westen ausschlaggebend war, und prägte den Begriff des ‚Curator Without a System‘<sup>56</sup>. Er erschien in post-sozialistischen

Ländern noch bevor der strukturelle Rahmen, ein Verständnis über zeitgenössische Kunst und dessen freie Vermittlung, gegeben waren<sup>57</sup>. Als „one-person orchestra“<sup>58</sup> hielten sie verschiedene Aufgaben in einer Hand, für die im Westen eine Reihe von Institutionen verantwortlich waren<sup>59</sup>. Es wurde zu einem zentralen Bestreben der Kuratoren die fehlende institutionelle Basis selbst auszugleichen<sup>60</sup> und den Ausbau einer ‚freien‘ und ‚demokratischen‘ Kunstszene zu unterstützen<sup>61</sup>. Demnach richtete sich die Ausstellungspraxis zur post-kommunistischen Kunst der frühen 90er Jahre, lokal und international, auf kuratierte Gruppenausstellungen die Austausch und Kontextualisierung anstrebten<sup>62</sup>. Wegweisend schien laut Lóránd Hegyi, selbst einflussreicher Urheber vieler verwandter Projekte dieser Zeit<sup>63</sup>, die Erkenntnis sich von dem durch den Kalten Krieg geprägten Blockgedanken zu entfernen und die Heterogenität und Horizontalität der Kunstgeschichte(n) in sowohl Ost- als auch Westeuropa zu erkennen<sup>64</sup>.

Den Auftakt für eine national gegliederte, europäische Großausstellung nach 1989 bot *Kunst, Europa – 63 deutsche Kunstvereine zeigen Kunst aus 20 Ländern* im Jahr 1991<sup>65</sup>. Die teilnehmenden 20 Staaten waren mit den aktuellsten künstlerischen Positionen vertreten. Ähnlich voluminös war die Überblicksausstellung *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* in der Kunsthalle Bonn 1994, unter der kuratorischen Leitung von Ryszard Stanisławski<sup>66</sup>. Diese umfasste die interdisziplinäre und historische Aufarbeitung der osteuropäischen Kulturen aus dem gesamten 20. Jahrhundert. Ein weiteres Beispiel für eine resümierende Gruppenschau zur Gegenwartskunst aus Ostmitteleuropa im Westen war *Der Riß im Raum* im Martin-Gropius-Bau Berlin im Jahr 1994<sup>67</sup>. Gefördert von der steigenden Neugierde des westeuropäischen Publikums an seinen Nachbarländern im Osten, dem Willen den Blockgedanken aufzulösen und die heterogenen Entwicklungslinien unter dem Sozialismus offenzulegen, zeigten die vier Kuratoren – jeweils für eine Region verantwortlich – einen Querschnitt der Kunstentwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg<sup>68</sup>.

Diese und ähnliche Herangehensweisen waren in dem aktuellen Diskurs äußerst gefragt und gerechtfertigt, wurden jedoch unter dem Vorwand der zu star-

ken Anpassungsfreudigkeit an den westlichen Kunstbetrieb kritisiert. Misiano bezeichnete jenen Typus der Transformationsperiode als ‚Kurator-Emissär‘ (curator-emissary)<sup>69</sup>, dessen Berufung es war, die Kunst des eigenen Landes im Westen vorzustellen. Diese Kuratoren wirkten innerhalb ihres eigenen Landes und hatten ebenso Einfluss auf die globale Kunstszene, wo eine weitgehende Kenntnis über die post-sozialistische Kunst fehlte. Dabei öffneten sie den Kontext der russischen, ungarischen oder polnischen Kunst für Außenstehende und vermittelten einen universalen Eindruck unter dem Motto „Das ist russische Kunst“<sup>70</sup>. Alexander Kiossev prägte dafür den Begriff der Selbst-Kolonialisierung, der freiwilligen und übereifrigen Anpassung des ehemaligen Ostens an das westliche Vorbild<sup>71</sup>. Kuratoren versuchten der Erwartungshaltung des Westens sowie dem eigenen Kontext gleichermaßen gerecht zu werden und ein homogenes, repräsentatives Bild über die Kunst ihres Landes vorzustellen.

„Besides the problematic relation of East European curators to the institutionalization of art, the task of curating the East has been further laden with the paradoxical dilemmas of representing East European or post-communist identity, provoked by the power-bound tensions between the East and the West.“<sup>72</sup>

fasst Svetla Kazalarska diese Herausforderung mittel- und osteuropäischer Kuratoren zusammen. Der radikale Ansatz des Ausstellungskonzepts von *Interpol* kommt hierbei besonders zur Geltung. Im Gegensatz zu Großausstellungen wie *Der Riß im Raum*, suchte Misiano in seinem internationalen Projekt mit Åman nicht nach den repräsentativen Positionen osteuropäischer Kunstproduktion. Stattdessen schaffte er einen kollektiven Spielraum, eine Plattform des gemeinschaftlichen Dialogs. Die beiden *Interpol*-Kuratoren blieben zwar für ihren regionalen Bereich zuständig, waren sich jedoch den Kontroversen ihrer Aufgabe bewusst und näherten sich der Verantwortung kritisch.

Einen weiteren Typus in der post-transitorischen Ausstellungsgenealogie bildeten jene Projekte, die ost- und westeuropäische Kunst im direkten Vergleich



behandelten. Nennenswert ist die Ausstellung *Ost-kunst-Westkunst*<sup>73</sup> im Ludwig-Forum Aachen im Jahr 1991. Basierend auf dem subjektiven Fundus der Privatsammlung Ludwig wurden Kunstwerke aus beiden ‚Hälften‘ des Kontinents parallel zueinander präsentiert. Einen innovativeren Ansatz auf diesem Gebiet bot jedoch die Wanderausstellung *Détente*<sup>74</sup>, die im Jahr 1993 im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien begann. Fünf tschechische und slowakische Künstler wurden von dem Kurator Hegyi aufgefordert „jeweils einen Künstler aus[zuwählen], mit dem sie eine geistige, ästhetische, künstlerische Verwandtschaft verspürten.“<sup>75</sup> Diese ‚Wahlverwandtschaften‘ spielten mit dem Moment des ‚was wäre wenn‘ und zeigten künstlerische Beziehungen, die hätten bestehen können, wenn der ‚Eiserne Vorhang‘ den freien Austausch nicht Jahrzehnte lang versperrt hätte. Eine eurospezifische Lösung des Ost-West-Gegensatzes im Format der Gruppenausstellung schaffte die Gründung einer eigens der Region gewidmeten Biennale der *Manifesta Foundation European Art Manifestation*. Auch Nomadenbiennale genannt, findet die Schau seit 1996 an verschiedenen, oft peripher gelegenen Standorten statt und entwickelt mit Hilfe von wechselnden, internationalen Kuratorenteams Ausstellungskonzepte, die auf kurrente, regionale Diskurse anspielen. Die Auftaktveranstaltung *Manifesta 1* steht außerdem in enger Verbindung mit dem kuratorischen Konzept von *Interpol* und der Auffassung der kuratorischen Tätigkeit von Misiano. Kurz nach der Stockholmer Ausstellung bekam er in dem Kuratoren-Team der Biennale die Chance den Ballast des osteuropäischen Kurators abzulegen, indem er nicht allein für die Repräsentation russischer Künstler verantwortlich war, sondern europaweit agierte.

### **Kuratorische Praxis und das Projekt *Interpol***

Das kuratorische Konzept von *Interpol* wurde in erster Linie von dem russischen Ko-Kurator formuliert und spiegelt dessen selbstreflexive Rollenauffassung wieder. Misiano war bereits vor der Wende im Bereich der Kunstvermittlung, -präsentation und -betreuung als Leiter der zeitgenössischen Kunstsammlung im staatlichen Puschkin Museum für Bildende Kunst in Moskau tätig<sup>76</sup>. Dort sah er sich mit den Barrieren des

musealen Tätigkeitsbereichs konfrontiert und kam zu der Erkenntnis, dass die Institution nicht wahrhaftig an der Kunst der Gegenwart interessiert war und keinesfalls den turbulenten Veränderungen nach 1989 folgen konnte<sup>77</sup>. Dieses fehlende Interesse an der zeitgenössischen Kunst vonseiten der Museen war nicht durch eine ideologische Zensur motiviert, die im sozialistischen Staat die Kulturpolitik beherrschte, sondern wurde von der internen Museumsleitung vorgegeben<sup>78</sup>.

Um trotz der institutionellen Krise der Wendezeit die künstlerischen Entwicklungen vermitteln und begleiten zu können, entschied sich Misiano nach dem Modell des freiberuflichen Kurators aus dem Westen zu agieren. Obgleich im russischen und postkommunistischen Raum zeitgleich mehrere Experten<sup>79</sup> in dem Feld tätig waren, war sein selbstreflexiver Ansatz bahnbrechend für die praktischen sowie theoretischen Grundlagen des Metiers. Hierbei verband er das Beispiel des Kurators aus dem Westen mit seinem spezifischen Umfeld der russischen Transformationsperiode, die er in ständiger Modifikation wahrnahm, als ein Milieu des Aufbruchs, der raschen Veränderung und der Suche nach der eigenen Position in dem neuen, markt- und medienbedingten Umfeld<sup>80</sup>. Die Kunstschaaffenden seiner post-sozialistischen Umgebung, so schien ihm, konnten über ihre eigenen Werke selbst verbal und schriftlich kommunizieren, sie verfügten über eine breite philosophische und kunsthistorische Bildung und das Können die Tätigkeiten von Künstlern und Kunstwerke reflexiv zu betrachten<sup>81</sup>. In Reaktion auf diese Erkenntnis formulierte Misiano das Bedürfnis nach einem anderen Typus des Kurators, jenseits der Vertretung und Vorstellung von künstlerischen Positionen. Dabei orientierte er sich an dem scheinbar einzig Beständigen in der sich transformierenden, russischen Kunstszene: an den Strategien der zeitgenössischen Künstler, die aktiv auf ihre Umgebung reagierten. Er wandte sich von statischen, objektbasierten Ausstellungsformaten ab und fand einen geeigneten kuratorischen Standpunkt in dem Modell des sog. ‚Kurator-Mediators‘, der unterschiedliche Personen für ein Projekt zusammenbrachte, Diskussionen anregte und diese moderierte (‚Moderator‘)<sup>82</sup>. In dem von Eda Čufer und IRWIN ge-

fürten Interview beschreibt Misiano seinen Ansatz in Zusammenhang mit der Ausstellung *Interpol* wie folgt:

„[...] the success of the curator-mediator is the process of generating intellectual meaning, the message, statement which emerges from this process, from discussions; it can't be established in advance.“<sup>83</sup>

Seine Aufgabe war es, Fragestellungen aufzugreifen, Teilnehmer, die eine fruchtbare Diskussion schaffen könnten, für die kollektive Erarbeitung auszuwählen und miteinander in Kontakt zu bringen. Misianos Fokus lag auf dem dabei generierten Prozess, an dem Kuratoren, Künstler, oder Personen aus anderen Tätigkeitsfeldern gleichberechtigt teilhaben sollten. Die Platzierung von Kunstwerken in einer Ausstellungssituation zur öffentlichen Präsentation war in diesem Fall von geringerem Belang und unterlag dem Austausch unter den Beteiligten.

Diese Struktur gab dem kuratorischen Wirkungsreich neue Schwerpunkte, bedeutete aber nicht die komplette Auflösung seiner Instanz. Der ‚Kurator-Mediator‘ war laut Misiano weiterhin für die Initialzündung und die Festlegung der Teilnehmer des Projekts zuständig, ohne den Anspruch auf eine hierarchische Kontrolle über die Projektentwicklung<sup>84</sup>. Die Betonung der Prozesshaftigkeit darf auch nicht mit der totalen Abwendung von einem Endergebnis verwechselt werden, denn jedes Projekt war auch für Misiano teleologischer Natur, nur war es erst die kollektive Auseinandersetzung durch die dieses Ziel formuliert wurde. Hierin scheint eine der größten Herausforderung des ‚Kurator-Mediators‘ verankert; die Einleitung von viestimmigen Diskussionen, die in einem gemeinsamen Vorhaben resultieren würden.

In Zusammenhang mit einem Vorläuferprojekt von *Interpol*, dem von Misiano organisierten sogenannten *Hamburg Project*<sup>85</sup>, werden die Nuancen seines Ansatzes deutlich. Der russische Kurator lud im Jahre 1994 acht post-sowjetische Künstler ein, um gemeinsam

das Contemporary Art Center auf der Hamburger Kunstmesse zu präsentieren<sup>86</sup>. Als Leiter der Institution in Moskau sah der Kurator die Gelegenheit das komplexe Sujet der institutionellen Krise vorzustellen.

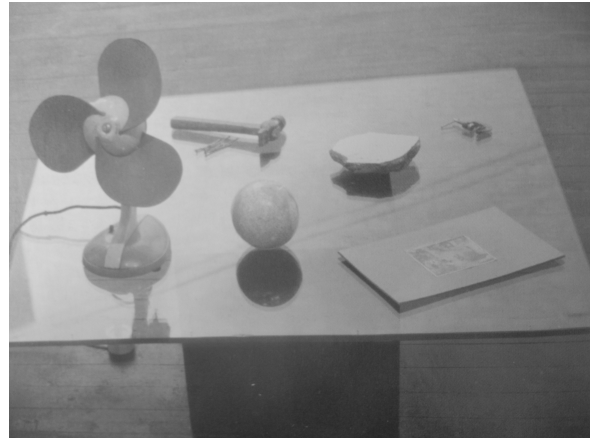


Abb. 6: Ausstellungsaufbau, The Hamburg Project, Contemporary Art Center, Moskau 1994

„The exhibition did not want to represent the individual works of the artists that belonged to this [CAC] circle; instead, it attempted to represent the circle as such, namely as a social community and a substantial basis for the institution itself.“<sup>87</sup>

Misianos zentrale Fragestellung an die Teilnehmer war, Wege zu finden, durch die der gemeinschaftliche Austausch die Entwicklung sowie Präsentation des Projekts bestimmte<sup>88</sup>. Die Grundlage dafür bildeten die kollektiven Zusammenkünfte, auf welchen die Teilnehmer das Konzept der Präsentation zur Diskussion stellten. Da die regelmäßigen Debatten den Zeitraum für die Vorbereitungen der Kunstmesse überschritten, wurde *Hamburg Project* unabhängig davon im CAC fortgesetzt. In dem Prozess entwickelten die Beteiligten gemeinsam das Konzept der sich wandelnden Präsentation. Das einzige Requisit der Ausstellung war ein Glastisch auf dem verschiedene Objekte („essential objects“)<sup>89</sup> platziert waren, die jeweils eine besondere Relevanz für einen der Künstler trugen. (Abb. 6) Die verteilten Eingangsschlüssel gewährten den Teilnehmern die Möglichkeit, die Gegenstände während der Schau beliebig auszutauschen, zu ergänzen oder gar zu entwenden. Trotz der gelungenen Umsetzung des performativen Anspruchs und der kollektiven Präsentation, stieß das Projekt auf eine unüberwindbare Grenze. Die Diskussionen unter den Künstlern sowie die Beziehung zwischen Teilnehmern

und Objekten entzogen sich dem Blick des anonymen Betrachters. Mit dem Verzicht von Wandtexten und aufklärenden Hilfsmaterialien wurden die Besucher der Ausstellung von dem kreativen Prozess komplett ausgeschlossen. Letztendlich sahen die Teilnehmer diese Barrieren ein und beendeten das Projekt mit einem kollektiven Entschluss<sup>90</sup>. Im Gegensatz zu *Interpol* gelang es Misiano mit diesem Projekt die individuellen Standpunkte der Teilnehmer in einer Gemeinschaftsarbeit zu verbinden und die Prozesshaftigkeit in den Mittelpunkt zu rücken.

Hinsichtlich der kuratorischen Rollenauffassung und der damit verbundenen Hinterfragung der Ausstellung als Präsentationsformat vertrat Åman ähnliche Ansichten, die ebenfalls von dem spezifischen Kontext der Transformationsperiode geprägt waren<sup>91</sup>. In seiner schwedischen Umgebung beobachtete er eine konservative, im Wohlstand verankerte Kunstszene, deren Institutionen die Vermarktung von Kunst in den Vordergrund rückten<sup>92</sup>. Die Grenzen zwischen sozialer Realität und Kunst waren für den schwedischen Kurator immanent und sollten in einem ‚fortlaufenden Laboratorium‘ jenseits der gängigen Präsentationsstrukturen in multiple Dialoge umgewandelt werden<sup>93</sup>. In diesem Sinne richtete er seine kuratorische Tätigkeit auf prozessorientierte Veranstaltungen, die in Kollaboration mit Künstlern entstanden und in einer Präsentation mündeten<sup>94</sup>. Kurz vor dem Projekt *Interpol* war Åman an der Organisation von *3angular* beteiligt, einer Wanderausstellung basierend auf dem Austausch zwischen Schweden, Mexiko und Guatemala.<sup>95</sup> Aus dieser Zusammenarbeit mit seinem Ko-Kurator Olivier Debrouse, dem Begründer der zeitgenössischen mexikanischen Kunstorganisation *Curare – Espacio Critico Para las Artes*, hatte er bereits Einsichten aus der kuratorischen Partnerschaft gezogen, eine Erfahrung die für Misiano bei *Interpol* neu war.

In Berührung mit der zerfallenden Sowjetunion, wohin Åman ab der Perestroika-Periode regelmäßig reiste, um kooperative Kunstprojekte zu organisieren, sah er einen besonderen Reiz<sup>96</sup>. In der post-kommunistischen Situation erblickte er die von Belting angesprochene Notwendigkeit der Selbst-Kritik im Westen<sup>97</sup>; zuvor waren es die interregionalen Grenzen, die das westliche System stützten und definierten, nun war es an der Zeit, neue Maßstäbe zu setzen<sup>98</sup>. Diese Bestre-

bungen motivierten Åmans Interesse an einem Austausch mit Misiano<sup>99</sup>.

Doch die kurze Darlegung ihrer professionellen Hintergründe enthüllt erste Differenzen: die Vorstellung über das Endresultat der Projekte. Was für Misiano an den ungewissen Verlauf der gemeinschaftlichen Projektarbeit verschrieben war, blieb nach dem Vorgehen Åmans an die praktischen Aufgaben der Präsentation gebunden.

„I never liked to guide any discussions, it reminds me too much of school,“ konstatiert Åman im Rückblick und ergänzt: „[...] but Viktor seemed to like it.“<sup>100</sup>

Die unterschiedlichen Auffassungen der Kuratoren kamen bei der Realisierung von *Interpol* in den Färgfabriken zum Vorschein und führten letztendlich zu einer Trennung der beiden Kooperationspartner.

## Performatives Kuratieren

Der schwedische Kurator beschreibt das Projekt *Interpol* als einen Versuch, den Wirkungskreis des Kurators – im gängigen Sinne – als Verweis auf seine kontroverse Stellung in der zeitgenössischen Kunstszene abzuschaffen<sup>101</sup>. Dieses Vorhaben erfuhr ab den 90er Jahren eine internationale Konjunktur als sich neue, selbst-reflexive Praktiken verbreiteten, die aktuelle künstlerische Tendenzen als Ausgangspunkt hatten.

„[D]as Modell einer institutionalisierten und ritualisierten Ausstellungsform, wie sie in den achtziger Jahren praktiziert wurde, wird in der aktuellen Diskussion abgelöst von vielfältigen neuen kuratorischen Ideen und Experimenten, die im Dialog mit der sich parallel entwickelnden Kunstproduktion entstehen [...]“<sup>102</sup>

Mit diesen Worten leitete Dorothee Richter das Symposium *Curating Degree Zero* 1998 in Bremen ein, das dem aktuellen Wandel in der Praxis des Kuratierens gewidmet war<sup>103</sup>. Sie observierte die Verbreitung von partizipatorischen<sup>104</sup> und kollaborativen Strategien in der Kunst und verband diese mit dem Phänomen der gewachsenen Bedeutung des Kurators. Die philo-

sophischen Diskurse, performativen Prozesse und organisierten Ereignisse aus dem kuratorischen Bereich führten zu neuen Schwerpunkten in der zeitgenössischen Kunstentwicklung<sup>105</sup>, die wiederum Katalysatoren für neue Praktiken in der Vermittlung waren.

Die Grundlagen des ‚performativen Kuratierens‘ erklärt Linds Kollegin Katharina Schlieben während der Zusammenarbeit im Kunstverein München in ihrem Essay *Kuratieren Per – Form. Überlegungen zum Begriff des Performativen die theoretische und terminologische Perspektive der Praxis*<sup>106</sup>. Sie gibt einen Überblick über die sprachgeschichtliche Entwicklung der ‚Performanz‘ mit dessen Wurzeln in den 1950er Jahren und kommt zu der Definition: „Als performativ wird also die Konstitution einer Bedeutung durch eine Aktion oder Handlung verstanden“<sup>107</sup>. Diese Charakteristik ist auch der Kunst seit den Neunzigern eigen, die sich weg von der Objekthaftigkeit in Richtung einer handlungsorientierten Praxis bewegt und von Kuratoren stets mitbedacht werden muss. Die Ausstellung bleibt weiterhin per se das Terrain der Tätigkeit, verwandelt sich aber in einen experimentellen Produktionsraum. Statt der objektbasierten und konzeptualisierenden Großausstellung erstreben Vertreter des performativen Kuratierens die kollektive Erarbeitung und Schaffung von Situationen, an welchen Künstler und Publikum ebenfalls beteiligt sind. Lind betont in diesem Zusammenhang die immanente Ungewissheit dieser Projekte, die verschiedene Personen und temporäre Strukturen betreffend nicht klar eingrenzbar und vorhersehbar sind<sup>108</sup>. Auch die Betonung des ‚Davor und Danach‘ neben dem ‚Moment des Ausstellens‘ gilt als Grundaspekt der Praxis<sup>109</sup>. Ein Beispiel im Kunstverein München unter Leitung von Lind, Søren Grammel und Schlieben war das *Sputnik-Projekt*. Ausgewählte ‚Reisebegleiter‘ (russisch: ‚sputnik‘), wie Künstler, Kritiker, Kuratoren oder andere Personen, wurden zur Mitgestaltung des Kunstvereins eingeladen<sup>110</sup>. Die Teilnehmer durften frei von Einschränkungen Projekte vorschlagen und nahmen an gemeinsamen Treffen zur Projektentwicklung teil. Dieses Konzept steht in enger Verbindung mit Misianos Idee, zentrale Organisationsmechanismen im Dialog mit Ko-Autoren zu demokratisieren.

Die mehrfach erwähnte künstlerische Haltung, die den prozessbasierten Projekten zugrunde lag wird un-

ter den Begriffen der relationalen oder partizipatorischen Kunst erfasst. Nicolas Bourriauds einflussreiches Essay *Esthétique Relationelle*<sup>111</sup> verortete den Schwerpunkt der Kunst der Neunziger Jahre an „interactive, user-friendly and relational concepts“<sup>112</sup>. Diese waren gekennzeichnet von dem Einbezug des Publikums, das zum direkten Mitgestalter der Kunstwerke transformiert wurde<sup>113</sup>. Bishop beschreibt die kollaborativen und partizipatorischen Strategien in Zusammenhang eines globalen Phänomens der 90er Jahre, das auf die Neustrukturierung der Beziehung zwischen Kunstobjekt, Künstler und Publikum ausgerichtet war<sup>114</sup>. Als Parallelbeispiel zu *Interpol* führt sie das Projekt *No Man’s Time*<sup>115</sup> an, eine Ausstellung, die im Jahre 1991 von Eric Troncy und Christian Bernard organisiert worden war und von der Praxis der 80er Jahre abweichend ebenfalls neue Maßstäbe deklarierte. Die Auswahl und Organisation geschah in Zusammenarbeit mit Bourriaud, dessen relationale Theorie in vielerlei Hinsicht auf diesem Projekt gründete.<sup>116</sup> Insgesamt 22 Künstler bezogen einen Monat lang die Villa Arson in Nizza, in der sie gemeinsam Projekteideen für eine performative Ausstellung vorstellten beziehungsweise neue Werke für die geplante Schau konzipierten. Viele entschieden sich in diesem Prozess für die kollektive Herausforderung der Ausstellung im Format des Filmes<sup>117</sup>. Die einzelnen Kunstwerke nahmen dabei die Rolle der Schauspieler ein, die in der Villa platziert, ein labyrinthisches Ensemble zur Desorientierung der Zuschauer bildeten. Troncy führte während den Vorbereitung ein ausführliches Tagebuch (‚the black box‘), in dem er die gemeinschaftlichen Szenarien, BBQs und Bier-Abende beschrieb. Doch den Teilnehmern von *No Man’s Time* gelang kein vollkommen kollektives Werk, nur ein Konvolut von separaten Installationen und Aktionen, die einer gemeinschaftlichen Vorbereitung unterlagen. Für die Zuschauer bot sich nur ein partielles Erlebnis, das selbst Troncy eingestehen musste:

„While the protagonists may be enthralled by their subject matter, it may prove boring for some of the public.“<sup>118</sup>

Die Projekte *Interpol*, *Hamburg Project* und *No Man’s Time* bestanden jeweils aus einer Phase vor

der öffentlichen Präsentation, die von größerer Bedeutung war. Hieraus ergaben sich stets ähnliche Schwierigkeiten. Während die Beziehung zwischen Kuratoren und Künstlern aufgelöst werden sollte, wurde die Lücke zwischen Publikum und Ausstellungskonzept größer. Oftmals waren es allein die Kuratoren, die jedes Element des Projekts mitverfolgen konnten. Nur das Tagebuch von Troncy, oder die Publikation *Interpol – The Art Exhibition Which Divided East and West* gewähren Einblick in die Gesamtheit der Ereignisse. Diese Frage schwingt in jeder performativen Herangehensweise mit, die sich aus der temporären Struktur ergibt und oft nur in dem Moment des Vortrags oder in der späteren Dokumentation erfahrbar wird.

In dem Text *Confidential Community vs. The Aesthetics of Interaction* von 2006 bezieht sich Misiano auf die performativen kuratorischen Praktiken und die Thesen Bourriauds, und stellt deren Bezug zu der post-sowjetischen Kunstszene her<sup>119</sup>. Er bemerkt, dass in den frühen 90er Jahren im Osten und Westen nach langer Zeit wieder ähnliche Kunsttendenzen, obgleich mit unterschiedlichen Ausprägungen, entstanden:

„This fact in itself justifies our defining the artistic scene of those years as a global one, subject to transverse processes.“<sup>120</sup>

Auf das Prinzip von Interaktion und Kommunikation traf Misiano in dem Vorgehen jener Moskauer Künstler, die nach dem Fall der alten Weltordnung nach neuen Identifikationsstrukturen in der Kunst suchten. Da sie die wirtschaftlichen und politischen Veränderungen nicht beeinflussen konnten, suchten sie nach Möglichkeiten innerhalb der existierenden Ordnung neue Formen herauszubilden<sup>121</sup>. Ihre Praxis war ebenfalls von einer Grenzüberschreitung in der werkbasierter Kunstproduktion gekennzeichnet, welche in interaktive, sozial orientierte Gesten übergeführt wurden<sup>122</sup>. Einen Unterschied zwischen den beiden Szenen bildet die geschilderte institutionelle Krise der post-kommunistischen Länder, die in Bourriauds Reflexionen über die westliche Kunstszene keine Rolle spielt<sup>123</sup>. Ähnlich der kuratorischen Positionierung war im Westen die Kritik an dem Wirkungskreis der Institutionen und im Osten die Existenz außerhalb dieser von Bedeutung.

Ferner verweist Misiano auf die kommunale Ausrichtung der Moskauer Kunstszene, in der sich Künstler über ihre gegenseitige Abhängigkeit bewusst waren und häufig Gruppen bildeten<sup>124</sup>. Die Charakteristiken der Moskauer Kunstproduktion in den 90er Jahren sieht Misiano in der Wiederkehr der sozialorientierten, öffentlichen Gestik, verbunden mit der Auslotung der Grenzen der objektbasierte Kunstproduktion<sup>125</sup>.

### **Schlussfolgerung: die Bedeutung der Ausstellung *Interpol***

Der Beruf des Vermittlers hatte in den beiden, ehemals getrennten Regionen Europas, unterschiedliche Ursprünge und trug zu verschiedenen Schwerpunkten bei. Dennoch mündeten die Unterschiede in parallelen Bestrebungen, die sich auf die Hinterfragung des kuratorischen Operationsbereichs richteten und mit partizipatorischen Tendenzen in der Kunstproduktion in Verbindung standen. Der vielversprechende Dialog zwischen Åman und Misiano spiegelt außerdem die gegenseitige Erwartungshaltung und Aufbruchsstimmung nach dem Fall der alten Weltordnung wieder. Beide Kuratoren verspürten den Drang nach neuen Impulsen in der kuratorischen Praxis und wollten statische Ausstellungsformate in kooperativen, performativen Projekten auflösen. Dieses Prinzip unterstützten die kuratorische Fragestellung der Ausstellung *Interpol*, die Vorgabe der Ko-Autorschaft und die Emphase auf den kollektiven Entscheidungen.

Doch führte die Verbindung von Künstlern aus verschiedenen Bereichen und Kontexten zu keiner einheitlichen Kommunikationsebene und infolgedessen zu einer konzeptuellen Wandlung, die an der Ausstellungsstruktur in den Färgfabriken ersichtlich wurde. Die Trennung der beiden Kuratoren im Moment der Realisierung von *Interpol* versinnbildlicht eine immanente Problematik der performativen Haltung, nämlich das Endresultat eines Prozesses in der Präsentation erfahrbar zu machen. Dasselbe Paradoxon durchdringt die Realisierung von Kunstwerken in performativen Strukturen. Während der eigentliche künstlerische Vorgang in Form von kollektiven Treffen besteht, ist der Künstler dennoch gezwungen, seinen Standpunkt in einer Präsentation zu artikulieren<sup>126</sup>. Misiano betont auch in Zusammenhang mit *Interpol* die gefor-

derte künstlerische Haltung, die es erlaubt die gemeinschaftliche Diskussion zum Kunstwerk zu erheben und die Verantwortung des Kurators entsprechende Künstler für den prozessbasierten Fokus zu wählen<sup>127</sup>. Darüber hinaus stellt die Abwendung von der Objektivität eine weitere Herausforderung in der Vermittlung an das Publikum dar. Trotz der kollektiven Herangehensweise bleibt die Ausstellung weiterhin die einzige Möglichkeit den Prozess für Zuschauer erkennbar zu machen, die bis dahin ausgeschlossen bleiben.

Beide Konflikte, die Visualisierung eines Prozesses in Form einer Ausstellung und der fehlende Zuschauerblick, wurden im Fall von *Interpol* mit den Aktionen der Eröffnungsnacht überwunden. Die Performances von Brener und Kulik beziehungsweise der *Open Letter* lenkten den Fokus von den präsentierten Kunstwerken auf die internen Kommunikationsprozesse, die auch für Außenstehende erfahrbar wurden. Nach der Verwüstung der Präsentation war jedes Kunstwerk und Ausstellungserlebnis untrennbar mit dem Projektverlauf verbunden und konnte nur in dessen Zusammenhang interpretiert werden. Die objektbasierte Ausstellung in den Färgfabriken musste durch künstlerische Intervention zerstört werden, um wieder in die prozessbasierte Bahn des kuratorischen Konzepts zurückzufinden<sup>128</sup>.

Abschließend stellt sich die wiederkehrende Frage nach der Autorenschaft im Sinne von Groys. In Anlehnung an Burens<sup>129</sup> Kritik kann auch *Interpol* als ein weiteres Beispiel für die Etablierung einer Ausstellung als Kunstwerk betrachtet werden. In einer folgewidrigen Wendung führte die Hinterfragung der kuratorischen Instanz zu dessen Betonung. Trotzdem bewirkte die ‚multiple Autorenschaft‘ bei *Interpol* nicht allein die Schwächung der individuellen Künstlerpositionen, sondern gab den Projektteilnehmern die Möglichkeit das Endresultat mitzubestimmen. Es war nicht das kuratorische Grundkonzept das die Rezeptionsgeschichte dominierte sondern ein Konvolut an entfalteten Konflikten und Debatten, die in dem Prozess gemeinschaftlich geformt wurden. Dieses Resultat macht das Fallbeispiel sowohl im Kontext der Gruppenausstellungen zur posttransitorischen Situation als auch im Zusammenhang mit zeitgleichen performativen kuratorischen Ansätzen außergewöhnlich.

## Endnoten

\* Die vorliegende Studie ist eine Zusammenfassung meiner Masterarbeit: Krisztina Hunya: Die Ausstellung *Interpol*, Färgfabriken Stockholm 1996 – Ein kuratorisches Modell für eine komplexe Situation, eingereicht am 23. April 2013 an der Freien Universität Berlin im Masterstudiengang Kunstgeschichte im globalen Kontext mit dem Schwerpunkt Europa und Amerika. Erstgutachter: Prof. Dr. Kerstin Pinther, Zweitgutachter: Prof. Dr. Piotr Piotrowski.

1. Die beträchtlichen Lücken in der kunsthistorischen Dokumentation der Ausstellungshistorie generell beklagte die Kunsthistorikerin Mary Anne Staniszewski im Jahr 1998. Diesem Bedürfnis folgte Hans Ulrich Obrist mit seinen berühmten Interview-Reihen mit bedeutenden Kuratoren. Staniszewski 1998, *The Power of Display*. / Obrist 2008, *A Brief History on Curating*.
2. Groys 2005, *Multiple Authorship*, S. 93-100.
3. Ziese 2010, *Kuratoren und Besucher*, S. 94.
4. Groys 2005, *Multiple Authorship*, S. 93.
5. Ziese 2010, *Kuratoren und Besucher*, S. 18-19.
6. Eine Aufzählung der wichtigsten Kunstereignissen zu dem Thema Europa nach 1989 bietet die Zusammenstellung *Art and Politics After 1989*, in: *The Manifesta Decade*, S. 21-44.
7. Belting 1994, *Das Ende der Kunstgeschichte*, S. 25.
8. Erläuterung und Ursprung des Begriffs 'performatives Kuratieren' bei Schlieben 2004, *Kuratieren Per – Form*, S. 98-100. Zu dem des 'Kurator-Mediators' siehe Åman 1996, *Invest in Dispair!*, [o.S.].
9. Ursprünglich planten die beiden Kuratoren die Herausgabe eines Magazins oder eines Katalogs über die Kunst der 90er Jahre. In: Åman 2000, *One of Four Introductions*, S. 5.
10. „The project would have to possess a quality of totality, [...]“ Misiano 2000, *Interpol – The Apology of Defeat*, S. 43.
11. Åman und Misiano 1996, *Introduction*, [o. S.].
12. Åman 2000, *One of four introductions*, S. 6.
13. Misiano 2000, *Interpol – The Apology of Defeat*, S. 45.
14. Misiano 2000, *Interpol – The Apology of Defeat*, S. 45.
15. Åman, 2000, *One of four introductions*, S. 6.
16. Misiano 2000, *Interpol – The Apology of Defeat Misiano*, S. 46.
17. Čufer und IRWIN 2000, *An Interview*, S. 68.
18. Die geopolitischen Aspekte der unterschiedlichen Attitüden und Mentalitäten wurden von Birgitta Muhr und Jan Åman explizit betont. Muhr 1996, *Communication-unit BM*, [o. S.] / Čufer und IRWIN 2000, *An Interview*, S. 68.
19. Čufer und IRWIN 2000, *An Interview About the Role of the Curators and the Concept of the Interpol Exhibition, with Viktor Misiano*, S. 62.
20. Vogelink 2000, *Exchange Value*, S. 85-86.
21. Brener 2000, *Ticket that Exploded*, S. 10.
22. Im Jahr 1995 fand seine Kunstaktion *Reservoir Dog* vor dem Kunsthaus Zürich statt die mit dem Biss einiger Zuschauer und der Verhaftung des Künstlers endete. In: Oleg Kuliks Performance *Reservoir Dog* zum Anlass der Ausstellung *Signs and Wonder*, Kunsthaus Zürich, 30. März 1995, <http://www.youtube.com/watch?v=q-QvjRkeigU>, Stand: 13.2.2013.
23. Zitiert nach: András 2009, *Dog Eat Dog*, S. 76.
24. Das französische Magazin *Purple Prose* wurde von Maurizio Cattelan für seine Arbeit *Interprize* zu der Ausstellung *Interpol* eingeladen. Stockholm 1996, *Interpol*, [o. S.].
25. *An Open Letter to the Art World* 1996.
26. Zitiert nach: *An Open Letter to the Art World* 2000, S. 22.
27. Misiano wies die Beschuldigung zurück, im Vorfeld über die Aktion informiert gewesen zu sein. In: Misiano 2000, *Myth of the Interpol*, S. 18.
28. Teilnehmer aus dem Westen mit Unterschrift: Olivier Zahm, Elein Fleiss, Jan Åman, Catharina Ahlberg, Catti Lindahl, Thomas Lundh, Magnus Af Petersen, Matthias Wagner K, Birgitta Muhr, Wenda Gu, Ionna Theocaropoulou, Ulrika Karlsson, Dan Wolgers, Ernst Billgren, Bigert & Bergstrom, Johannes Albers, Fredrik Wretman. Teilnehmer die sich der Unterschrift entzogen: Maurizio Cattelan, CM von Hausswloff.

29. „Nobody asked me, maybe at that point I would have signed it as well.“ In: Yuri Leiderman im Gespräch mit der Autorin, 24.10.2012 in Berlin.
30. *INTERPOL* 2000.
31. Misiano 2000, *Myth of the Interpol*, S. 16.
32. Neben den angeführten Publikation wurde Interpol zum Fallbeispiel in dem Sammelband *Primary Documents* 2002, S. 344-361.
33. Boris Groys prägte den Begriff des post-kommunistischen Zustands (The post-communist condition), einer Periode charakterisiert von der Verwirrung im Westen über den Verlust des ewigen Gegenpols und die Herausforderung im Osten zwischen Selbstdenifikation und der Adaption des westlichen Modells zu manövrieren. In: Groys 2004, *The post-communist condition*.
34. Zabel 2000, *Dialogue*, S. 122-129 / Zabel 2000, „*We*“ and „*The Others*“, S. 130-138.
35. András 2009, *Dog Eat Dog*, S. 72-76.
36. Piotrowski 2006, *On „Two Voices of Art History“*, S. 44-51 / Piotrowski 2012, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, S. 18-24.
37. Birringer 2005, *A New Europe*, S. 29.
38. Bishop 2012, *Artificial Hells*, S. 210-215.
39. Sogar die neuesten ‚word‘ Programme markieren das Wort ‚Kuratieren‘ oder ‚curating‘, da es noch immer nicht in den virtuellen Wortschatz Eingang gefunden hat.
40. Ursprünglich war der sich sorgende (lateinisch ‚curare‘) Kurator der bildenden Kunst im westlichen Kontext fest an Institutionen und Kollektionen gebunden und beschäftigte sich mit dem Trias der musealen Sammlung, Bewahrung und Vermittlung. In: Bismarck 2004, *Curating*, S. 108.
41. Draxler 2004, *Der institutionelle Diskurs*, S. 18.
42. Bismarck 2004, *Curating*, S. 108.
43. Ebd., S. 109.
44. Eine Zusammenfassung der Debatten und Definitionsversuche bietet der Reader mit dem Kurztitel Men in Black herausgegeben von Christoph Tannert und Ute Tischler. *Men in Black* 2004.
45. Bismarck 2007, *Curatorial Criticality*, S. 72.
46. Buren 2010, *Exhibition of an Exhibition*, S. 211.
47. Bismarck 2007, *Curatorial Criticality*, S. 71.
48. Ebd.
49. Für die osteuropäische Perspektive liegen zwar wenige, dafür prägnante Abhandlungen über die Entwicklungsgeschichte des Kurators vor: Boubnova 1999, *In the Local Discourse*, / Kazalarska 2009, *Contemporary Art as Ars Memoriae* / Misiano 1999, *Art System(s)* / Misiano 2006, *Confidential Community* / Misiano 2008, *The Hamburg project*.
50. Ein Begriff von Éva Forgács aus: Forgács 1999, *Kultur im Niemandsland*, S. 4-57.
51. Bobrinskaya 2008, *Der Moskauer Konzeptualismus*, S. 39-44.
52. Oschegow 1973, *Slowar ruskogo jazika*, S. 287.
53. Selbst Künstler, die nicht den offiziellen Kunstverbänden angehörten mussten alternative Berufe ausüben, um nicht wegen Arbeitsverweigerung inhaftiert zu werden. In: Kossman 1981, *Arbeitslosigkeit verbotten*, S. 5.
54. Boubnova 1999, *In the Local Discourse*, S. 56.
55. Kazalarska 2009, *Contemporary Art as Ars Memoriae*, [o. S.].
56. Misiano 1999, *Art System(s)*, S. 137.
57. Ebd.
58. Boubnova 1999, *In the Local Discourse*, S. 56.
59. „In a situation that lacks an art market as well as qualified art dealers, local collectors and an educated (used to art) audience, the curator(s) accumulates in his/her hands a lot of the „power“ of the connoisseur and the owner, the promoter and the strategist, the ideologist and the manager, as well as, the total communicator.“ in: Boubnova 1999, *In the Local Discourse*, S. 58.
60. Boubnova 1999, *In the Local Discourse*, S. 59.
61. Ebd., S. 58.
62. Svetla Kazalarska gibt eine genaue Unterteilung zu den kuratorischen Attitüden dieser Ausstellungen basierend auf einer Untersuchung von etwa 200 Kunstpräsentationen, die moderne und zeitgenössische Kunst von den 80er Jahren bis 2009 aus Ost- und Mitteleuropa vorstellten. In: Kazalarska 2009, *Contemporary Art as Ars Memoriae*.
63. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit: *Détente*, kuratiert von: Lóránd Hegyi, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 19. 11. 1993 bis 9. 01.1994. / *Kommentar zu Europa 1994*, kuratiert von: Lóránd Hegyi, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 20. Januar bis 27. Februar 1994 / *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1994-1999*, kuratiert von: Lóránd Hegyi, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 18. 12. bis 27. 02. 2000.
64. Hegyi 1993, *Einleitung*, S. 14.
65. *Kunst, Europa – 63 deutsche Kunstvereine zeigen Kunst aus 20 Ländern*, Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine e.V., 07. 07. bis 18. 08. 1991.
66. *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, kuratiert von: Christoph Brockhaus und Richard Stanislawski, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 27. 05. bis 16. 10. 1994.
67. *Der Riß im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien*. Kuratoren: Matthias Flüge, Ada Krnáčová-Gutleber, Anda Rottenberg, Jiri Svestka, Martin-Gorpius-Bau, Berlin 26. 11. 1994 bis 5. 02. 1995.
68. Flüge 1994, *Zur Ausstellung*, S. 11--12.
69. Åman 1996, *Invest in Dispair!*, [o. S.].
70. Ebd.
71. Dieses Phänomen war charakteristisch für die Identitätssuche der post-kommunistischen Staaten und wirkt in allen disziplinären Bereichen. In: Kiossev 1999, *Otherness, Again*, S. 114-117.
72. Kazalarska 2009, *Contemporary Art as Ars Memoriae*, S. 3.
73. *Ostkunst – Westkunst*, kuratiert von: Wolfgang Becker, Ludwigsforum für Internationale Kunst, Aachen 29. 06. bis 22. 09. 1991.
74. *Détente*, kuratiert von: Lóránd Hegyi, Wien 19.11.1993 bis 9.1.1994.
75. Hegyi 1993, *Einleitung*, S. 24.
76. Biografische Angaben zu Viktor Misiano in *Art of Russia – geo-cultural Navigation*: <http://www.gif.ru/eng/people/miziano/>, Stand: 9.4.2013.
77. Viktor Misiano im Gespräch mit der Autorin, 7.11.2012.
78. Zu der Sammlungsgeschichte des Museums siehe: Levitin 1993, *The Pushkin Museum of Fine Arts Moscow*.
79. Für den russischen Kontext waren neben Viktor Misiano Boris Groys und Slavoj Žižek wichtige Figuren der kuratorischen Praxis in den frühen 90er Jahren. In: Viktor Misiano im Gespräch mit der Autorin, 7.11.2012.
80. Misiano 2007, *Progressive Nostalgia*, S. 9.
81. „Therefore, I don't have anybody to represent as a group or as an individual. None of them needs me to write about his or her position because they are all very capable of doing that by themselves.“ In: Åman 1996, *Invest in Dispair!*, [o. S.].
82. Åman 1996, *Invest in Dispair!*, [o. S.].
83. Čufer und IRWIN 2000, *An Interview About the Role of the Curators and the Concept of the Interpol Exhibition, with Viktor Misiano*, S. 60.
84. Misiano 2008, *The Hamburg project*, S. 190.
85. *Hamburg Project*, kuratiert von: Viktor Misiano, Teilnehmer: Dmitry Gutov, Vladimir Kupryanov, Yuri Leiderman, Anatoly Os-molovsky, Ilya Piganov, Guia Ruigvava, Alexei Shulgin, Vadim Fishkin, Contemporary Art Center, Moskau 21. 01. bis 21. 04. 1994.
86. Misiano 2008, *The Hamburg project*, S. 186.
87. Ebd., S. 186.
88. Ebd., S. 187.
89. Ebd., S. 187.
90. Ebd., S. 188.
91. Biografische Angaben zu Jan Åman: <http://janaman.com/about/>, Stand: 9.4.2013.
92. Jan Åman im Gespräch mit der Autorin, 26.03.2013.
93. „[...] an ongoing lab where art met social reality.“ Jan Åman im Gespräch mit der Autorin, 26.03.2013.
94. Åman 2000, *One of Four Introductions*, S. 5.
95. *3angular III*, Färgfabriken Stockholm, Schweden – 3angular II, Exconvent of La Merced, Mexico City, Mexiko – 3angular I, Exconvent of Las Capuchinas, Antigua, Guatemala 1995.
96. Jan Åman im Gespräch mit der Autorin, 21.10.2012.
97. Belting 1994, *Das Ende der Kunstgeschichte*, S. 60.
98. Jan Åman im Gespräch mit der Autorin, 21.10.2012.

99. Der ostdeutsche Kurator Christoph Tannert beobachtete zu jener Zeit ähnliche Erwartungen vonseiten der westlichen Kunstszene, die sich scheinbar in einem ‚Utopieverlust‘ befand. In: Tannert 1991, *Die Realität macht sich bemerkbar*, S. 32.
100. Åman 2000, *One of Four Introductions*, S. 6.
101. Čufer und IRWIN 2000, *An Interview*, S. 67.
102. Richter 1999, *Curating Degree Zero*, S. 13.
103. Ebd.
104. Verwendung des Begriffs nach: Bishop 2012, *Artificial Hells*.
105. Richter 1999, *Curating Degree Zero*, S. 17.
106. Schlieben 2004, *Kuratieren Per – Form*, S. 98-100.
107. Ebd., S. 99.
108. O’Neill 2007, *Jenseits des Displays*, S. 152.
109. Ebd., S. 152.
110. Schlieben 2004, *Wohin die Reise geht*, S. 25.
111. Bourriaud 2002, *Relational Aesthetics*.
112. Ebd., S. 8.
113. Ebd., S. 45.
114. Bishop 2012, *Artificial Hells*, S. 2.
115. *No Man’s Time*, kuratiert von: Eric Troncy, Nicolas Bourriaud, Christian Bernard, Künstler: Angela Bulloch, Sylvie Fleury, Liam Gillik, Henry Bond, Felix Gonzalez-Torres, Karen Kilimnik, Aimee Morgana, Rob Pruitt und Jack Early, Martin Kippenberger, Philippe Parreno, Allen Ruppertsberg, Lily van der Stokker, Jim Shaw, Pierre Joseph, Dominique Gonzalez-Foerster, Xavier Veilhan, Villa Arson, Nizza 6. 07. bis 30. 09. 1991.
116. Donegan 2009, *Interview with Allen Ruppertsberg*, S. 86.
117. Ebd.
118. Zitiert nach: Bishop 2012, *Artificial Hells*, S. 209.
119. Misiano 2006, *Confidential Community*, S. 456-465.
120. Ebd., S. 458.
121. Ebd., S. 460.
122. Ebd., S. 457.
123. Ebd., S. 459.
124. „For this reason, in the Russian context relational aesthetics was not so much the limited artistic practice of a group of progressive artists as the collective practice of an entire community.“ Misiano 2006, *Confidential Community*, S. 459. Beispiele für Künstlergruppen um 1989: Medical Hermeneutics gegründet 1987, E.A.T. (Expropriation of Art Territories) Movement gegründet 1990
125. Misiano 2006, *Confidential Community*, S. 457.
126. Čufer und IRWIN 2000, *An Interview About the Role of the Curators and the Concept of the Interpol Exhibition, with Jan Åman*, S. 73.
127. Viktor Misiano im Gespräch mit der Autorin, 7.11.2012.
128. Viktor Misiano im Gespräch mit der Autorin, 7.11.2012.
129. Buren 2010, *Exhibition of an Exhibition*, S. 211.

## Bibliographie

- Åman 1996, *Invest in Dispair!*  
Jan Åman, *Invest in Dispair! Interview with Viktor Misiano*, in: *Stockholm, Färgfabriken, Interpol. A global network from Stockholm and Moscow*, Färgfabriken editions, Stockholm 1996, [o. S.].
- Åman und Misiano 1996, *Introduction*  
Jan Åman und Viktor Misiano, *Introduction*, in: *Stockholm, Färgfabriken, Interpol. A global network from Stockholm and Moscow*, Färgfabriken editions, Stockholm 1996, [o. S.].
- Åman 2000, *One of Four Introductions*  
Jan Åman, *One of Four Introductions*, in: *INTERPOL. The Art Exhibition Which Divided East and West*, hg. v. Eda Čufer und Viktor Misiano, Ljubljana / Moskau 2000, S. 5-8.
- András 2009, *Dog Eat Dog*  
Edit András, *Dog Eat Dog. Who is in charge of Controlling Art in The Post-Socialist Condition?* In: *Third Text*, 23, Nr. 1, 2009, S. 72-76.
- An Open Letter to the Art World* 1996  
*An Open Letter to the Art World*, in: *Flash Art International Edition*, Vol. 29, Nr. 188, 1996, S. 46; *SIKSI. The Nordic Art Review*, Band 11, Heft 1, 1996, S. 66; *INTERPOL. The Art Exhibition Which Divided East and West*, hg. v. Eda Čufer und Viktor Misiano, Ljubljana / Moskau 2000, S. 22-24.
- Belting 1994, *Das Ende der Kunstgeschichte*  
Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Bonn 1994.
- Birringer 2005, *A New Europe*  
Johannes M. Birringer, *A New Europe*, in: *PAJ: Journal of Performance and Art*, 25, Nr. 3, 2005, S. 26-41.
- Bishop 2012, *Artificial Hells*  
Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London / New York 2012.
- Bismarck 2004, *Curating*  
Beatrice von Bismarck, *Curating*, in: *Men in Black, Handbuch der kuratorischen Praxis*, hg. v. Christoph Tannert und Ute Tischler, Frankfurt am Main 2004, S. 108-110.
- Bismarck 2007, *Curatorial Criticality*  
Beatrice von Bismarck, *Curatorial Criticality – Zur Rolle freier Kurator/innen im zeitgenössischen Kunstfeld*, in: *Curating Critique*, hg. v. Marianne Eigenheer, Frankfurt am Main 2007, S. 70-78.
- Bobrinskaya 2008, *Der Moskauer Konzeptualismus*.  
Ekaterina Bobrinskaya, *Der Moskauer Konzeptualismus. Ästhetik und Geschichte*, in: Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, *Die totale Aufklärung – Moskauer Konzeptkunst 1960–1990*, hg. v. Boris Groys u. a., Ostfildern 2008, 39-44.
- Boubnova 1999, *In the Local Discourse*  
lara Boubnova, *In the Local Discourse, As in the International Context*, in: Stockholm, Moderna Museet Stockholm, *After the Wall. Art and Culture in post-communist Europe*, hg. v. David Elliot und Bojana Pejic, Stockholm 1999, S. 56-59.
- Bourriaud 2002, *Relational Aesthetics*.  
Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Englische Übersetzung, Paris 2002.
- Brener 2000, *Ticket that Exploded*.  
Alexander Brener, *Ticket that Exploded*, in: *INTERPOL. The Art Exhibition Which Divided East and West*, hg. v. Eda Čufer und Viktor Misiano, Ljubljana / Moscow 2000, S. 9-11.



- Brenson 2010, *The Curator's Moment*  
Michael Brenson, *The Curator's Moment: Trends in the Field of International Contemporary Art Exhibitions*, in: *The Biennial Reader*, hg. v. Elena Filipovic u. a., Ostfildern 2010, S. 224.
- Buren 2010, *Exhibition of an Exhibition*  
Daniel Buren, *Exhibition of an Exhibition*, in: *The Biennial Reader*, hg. v. Elena Filipovic u. a., Ostfildern, 2010, S. 211.
- Čufer und IRWIN 2000, *An Interview About the Role of the Curators and the Concept of the Interpol Exhibition, with Viktor Misiano*  
Eda Čufer und IRWIN, *An Interview About the Role of the Curators and the Concept of the Interpol Exhibition, with Viktor Misiano*, in: *INTERPOL. The Exhibition Which Divided East and West*, hg. v. Eda Čufer und Viktor Misiano, Ljubljana / Moskau 2000a, S. 59-66.
- Čufer und IRWIN 2000, *An Interview About the Role of the Curators and the Concept of the Interpol Exhibition, with Jan Åman*  
Eda Čufer und IRWIN, *An Interview About the Role of the Curators and the Concept of the Interpol Exhibition, with Jan Åman*, in: *INTERPOL. The Exhibition Which Divided East and West*, hg. v. Eda Čufer und Viktor Misiano, Ljubljana / Moskau 2000b, S. 67-75.
- Donegan 2009, *Interview with Allen Ruppersberg*  
Cheryl Donegan, *Interview with Allen Ruppersberg*, in: *BOMB Magazine*, Nr. 109, Herbst 2009, S. 81-87.
- Draxler 2004, *Der institutionelle Diskurs*  
Helmut Draxler, *Der institutionelle Diskurs*, in: *Men in Black, Handbuch der kuratorischen Praxis*, hg. v. Christoph Tannert und Ute Tischler, Frankfurt am Main 2004, S. 18.
- Forgács 1999, *Kultur im Niemandsland*  
Éva Forgács, *Kultur im Niemandsland, in: Zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*, hg. v. Hans Knoll, Dresden 1999, S. 4-57.
- Flügge 1994, *Zur Ausstellung*  
Matthias Flügge, *Zur Ausstellung*, in: Berlin, Martin-Gropius-Bau, *Der Riß im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien*, hg. v. Matthias Flügge und Jiri Svestka, Berlin 1994, S. 11-12.
- Groys 2004, *The post-communist condition*  
Boris Groys, *The post-communist condition, in: Who if not we should at least try to imagine the future of all this?*, hg. v. Maria Hlavajova und Jill Winder, Amsterdam 2004, S. 164-170.
- Groys 2005, *Multiple Authorship*  
Boris Groys, *Multiple Authorship*, in: *The Manifesta Decade, Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, hg. v. Elena Filipovic und Barbara Vanderlinden, Cambridge 2005, S. 93-100.
- Hegyí 1993, *Einleitung*  
Lóránd Hegyí, *Einleitung. Détente – Chancen der Integration*, in: Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, *Détente*, hg. v. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien und Verein Ausstellungsorganisation, Wien 1993, S. 12-27.
- INTERPOL 2000.  
*INTERPOL. The Art Exhibition Which Divided East and West*, hg. v. Eda Čufer und Viktor Misiano, Ljubljana / Moscow 2000.
- Kazalarska 2009, *Contemporary Art as Ars Memoriae*  
Svetla Kazalarska, *Contemporary Art as Ars Memoriae: Curatorial Strategies for Challenging the Post-Communist Condition*, in: *Time, Memory, and Cultural Change*, hg. v. Dempsey und D. Nichols, IWM Junior Visiting Fellows' Konferenz in Wien, Band 25, 2009 (21.3.2013: [http://www.iwm.at/index.php?option=com\\_content&task=view&id=118&Itemid=125](http://www.iwm.at/index.php?option=com_content&task=view&id=118&Itemid=125)).
- Kiossev 1999, *Otherness, Again*  
Alexander Kiossev, *Otherness, Again – Notes on Self-Colonising Cultures*, in: Stockholm, Moderna Museet Stockholm, *After the Wall. Art and Culture in post-communist Europe*, hg. v. David Elliot und Bojana Pejic, Stockholm 1999, S. 114-117.
- Kossman 1981, *Arbeitslosigkeit verboten*  
Kossman, Leonid, *Arbeitslosigkeit verboten: Theorie und Praxis in der Sowjetunion*, in: *Aufbau*, 20, S. 5, [<http://www.ninakossman.com/leonidkossman/articles/ab81112005.html>, Stand: 22.4.2013].
- Levitin 1993, *The Pushkin Museum of Fine Arts Moscow*  
Levitin Yevgeny (Hrsg.), *The Pushkin Museum of Fine Arts Moscow*, St. Petersburg 1993.
- Men in Black* 2004  
*Men in Black, Handbuch der kuratorischen Praxis*, hg. v. Christoph Tannert und Ute Tischler, Frankfurt am Main 2004.
- Viktor Misiano's Response 2000  
Viktor Misiano's Response to The Letter to the Art World, in: *Flash Art. International Edition*, Band 29, Heft 188, 1996; *SIKSI. The Nordic Art Review*, Band 11, Heft 2, 1996, S. 80-81; *INTERPOL. The Art Exhibition Which Divided East and West*, hg. v. Eda Čufer und Viktor Misiano, Ljubljana / Moscow 2000, S. 25-27.
- Misiano 1999, *Art System(s)*  
Viktor Misiano, *Art System(s). Curator Without a System*, in: Stockholm, Moderna Museet Stockholm, *After the Wall. Art and Culture in post-communist Europe*, hg. v. David Elliot und Bojana Pejic, Stockholm 1999, S. 137.
- Misiano 2000, *Myth of the Interpol*  
Viktor Misiano, *Myth of the Interpol*, in: *INTERPOL. The Art Exhibition Which Divided East and West*, hg. v. Eda Čufer und Viktor Misiano, Ljubljana / Moskau 2000, S. 16-19.
- Misiano 2000, *Interpol – The Apology of Defeat*  
Viktor Misiano, *Interpol – The Apology of Defeat*, in: *INTERPOL. The Art Exhibition Which Divided East and West*, hg. v. Eda Čufer und Viktor Misiano, Ljubljana / Moskau 2000, S. 43-57.
- Misiano 2006, *Confidential Community*  
Viktor Misiano, *Confidential Community vs. the Aesthetics of Interaction*, in: *East Art Map - Contemporary Art and Eastern Europe*, hg. v. IRWIN, London 2006, S. 456-465
- Misiano 2007, *Progressive Nostalgia*  
Viktor Misiano, *Progressive Nostalgia*, in: Arezzo, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, *Progressive Nostalgia Arte Contemporanea dall'ex USSR / Contemporary Art from the Former USSR*, hg. v. Marco Bazzini und Viktor Misiano, Arezzo 2007, S. 9.
- Misiano 2008, *The Hamburg project*  
Viktor Misiano, *The Hamburg project: A Farewell to Discipline*, in: *Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship*, hg. v. Viktor Misiano und Igor Zabel, Milano 2008, S. 186-197.
- Muhr 1996, *Communication-unit BM*  
Birgitta Muhr, *Communication-unit BM. Céci n'est pas une activité globale* in: Stockholm, Färgfabriken, *Interpol. A global network from Stockholm and Moscow*, Färgfabriken editions, Stockholm 1996, [o. S.].
- Obrist 2008, *A Brief History on Curating*  
Hans Ulrich Obrist, *A Brief History on Curating*, Zürich 2008.
- O'Neill 2007, *Jenseits des Displays*  
Paul O'Neill, *Jenseits des Displays – Die Zeit im Münchner Kunstverein. Ein Interview mit Maria Lind*, in: *Curating Critique*, hg. v. Marianne Eighenheer, Frankfurt am Main 2007, S. 152-162.

- Orišková 2008, *Zweistimmige Kunstgeschichte*  
Mária Orišková, *Zweistimmige Kunstgeschichte* (Angewandte Kulturwissenschaften Wien, hg. v. Manfred Wagner, Band 14), Wien 2008.
- Oschegow 1973, *Slower russkogo jazika*  
S. I. Oschegow, *Slower russkogo jazika*, Verlag Sowjetskaja Enziklopedija, Moskau 1973.
- Piotrowski 2006, *On „Two Voices of Art History“*  
Piotr Piotrowski, *On „Two Voices of Art History“*, in: *Grenzen überwindend – Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, hg. v. Katja Bernhardt und Piotr Piotrowski, Berlin 2006, S. 44-51.
- Piotrowski 2012, *Art and Democracy*  
Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Reaktion Books, London 2012.
- Primary Documents* 2002.  
*Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since 1950*, hg. v. Laura Hoptmann, und Tomás Pospiszył, New York 2002.
- Richter 1999, *Curating Degree Zero*  
Dorothee Richter, *Curating Degree Zero*, in: *Curating Degree Zero – Ein internationales Kuratorensymposium*, (Gesellschaft für Aktuelle Kunst Bremen und Studiengang Kunstwissenschaft der Universität Bremen, Bremen 1998), hg. v. Dorothee Richter, und Eva Schmidt, Bonn 1999, S. 13-17.
- Schade 1999, *Zu sehen geben*  
Sigrid Schade, *Zu sehen geben: Reflexionen kuratorischer Praxis*, in: *Curating Degree Zero – Ein internationales Kuratorensymposium*, (Gesellschaft für Aktuelle Kunst Bremen und Studiengang Kunstwissenschaft der Universität Bremen, Bremen 1998), hg. v. Dorothee Richter, und Eva Schmidt, Bonn 1999, S. 9-12.
- Schlieben 2004, *Wohin die Reise geht*  
Katharina Schlieben, *Wohin die Reise geht...*, in: *Gesammelte Drucksachen, Kunstverein München Frühling 2002 - Herbst 2004*, hg. v. Maria Lind, u. a., Frankfurt am Main 2004, S. 25.
- Schlieben 2004, *Kuratieren Per – Form*  
Katharina Schlieben, *Kuratieren Per – Form. Überlegungen zum Begriff des Performativen die theoretische und terminologische Perspektive der Praxis*, in: *Gesammelte Drucksachen. Kunstverein München Frühling 2002 - Herbst 2004*, hg. v. Maria Lind u. a., Frankfurt am Main 2004, S. 100.
- Staniszewski 1998, *The Power of Display*.  
Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Installation at MoMA*, Cambridge 1998.
- Stockholm 1996  
Stockholm, Färgfabriken, *Interpol. A global network from Stockholm and Moscow*, Färgfabriken editions, Stockholm 1996.
- Tannert 1991, *Die Realität macht sich bemerkbar*  
Christoph Tannert, *Die Realität macht sich bemerkbar*, in: Berlin, Martin-Gropius-Bau, *Metropolis. Internationale Kunstausstellung*, hg. v. Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, Berlin 1991, 30-33.
- The Manifesta Decade* 2005  
*The Manifesta Decade, Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, hg. v. Elene Filipovic und Barbara Vanderlinden, Cambridge 2005.
- Vogelnik 2000, *Exchange Value*  
Borut Vogelnik, *Exchange Value and the Act of Destroying Artifacts*, in: *INTERPOL. The Art Exhibition Which Divided East and West*, hg. v. Eda Čufer und Viktor Misiano, Ljubljana / Moskau 2000, S. 85-91.

- Vogelnik 2004, *Total Recall*  
Borut Vogelnik, *Total Recall*, in: *Who if not we should at least try to imagine the future of all this?*, hg. v. Maria Hlavajova und Jill Winder, Amsterdam 2004, S. 171-186.
- Zabel 2000, *Dialogue*  
Igor Zabel, *Dialogue*, in: *INTERPOL. The Art Exhibition Which Divided East and West*, hg. v. Eda Čufer und Viktor Misiano, Ljubljana / Moskau 2000 S. 122-129.
- Zabel 2000, *„We“ and „The Others“*  
Igor Zabel, *„We“ and „The Others“*, in: *INTERPOL. The Art Exhibition Which Divided East and West*, hg. v. Eda Čufer und Viktor Misiano, Ljubljana / Moskau 2000, S. 130-138.
- Ziese 2010, *Kuratoren und Besucher*  
Maren Ziese, *Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstausstellungen*, Bielefeld 2010.
- Interviews:  
Jan Åman im Gespräch mit der Autorin, 21.10.2012 und 26.03.2013.  
Yuri Leiderman im Gespräch mit der Autorin, 24.10.2012 in Berlin.  
Viktor Misiano im Gespräch mit der Autorin, 7.11.2012.

## Abbildungen

- Abb. 1-5: Archives of Jan Åman und IRWIN.  
Abb. 6: Eda Čufer, IRWIN und Vadim Fishkin, in: *Transnacionala – Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art*, hg. v. Eda Čufer, Ljubljana 1999, S. 30.

## Zusammenfassung

Die Ausstellung *Interpol – A global network from Stockholm and Moscow* organisiert von Jan Åman und Viktor Misiano im Jahr 1996 in den Färgfabriken Stockholm, basiert auf einem experimentellen Konzept, das Austausch und Kommunikation zum kuratorischen Grundprinzip erhebt. Nach den kontroversen Ereignissen der Eröffnungsnacht wurde das Projekt unter dem Untertitel *The Exhibition Which Divided East and West* bekannt und wird seither in Hinblick auf die Ost-West-Beziehung nach der politischen Wende um 1989 diskutiert. Für diesen Beitrag bilden die geopolitischen Auseinandersetzungen zwar den Kontext aber nicht den Inhalt, der auf die kuratorischen Ansätze fokussiert. Eingebettet in den Diskurs der allgegenwärtigen Hinterfragung des Kurators in den 1990er Jahren, in sowohl Ost- als auch Westeuropa, bietet das Fallbeispiel *Interpol* eine Möglichkeit die performativen kuratorischen Strategien von ihrem Ursprung zu der Ausführung nachzuverfolgen. Die Studie richtet sich auf die Rollenbilder der Kuratoren Åman und Misiano, und fasst die Ereignisse von *Interpol* jenseits des Ost-West-Konflikts zusammen.

## Autorin/Autor

Krisztina Hunya, Studium der Kunstgeschichte und Ästhetik in Budapest; 2009 B.A. an der Eötvös Loránd Universität Budapest; 2013 Master in Kunstgeschichte im globalen Kontext mit Schwerpunkt Europa und Amerika, an der Freien Universität Berlin.

*Redaktion: Antje Kempe*

## Titel

Krisztina Hunya, Performatives Kuratieren in der ersten Hälfte der 1990er Jahre. Das Beispiel *Interpol – A global network from Stockholm and Moscow*, in: *kunsttexte.de/ostblick*, Nr. 3, 2013 (19 Seiten), [www.kunsttexte.de/ostblick](http://www.kunsttexte.de/ostblick).