

1 Praktiken im Umgang mit Artefakten: Die Migration der Form

1.1 Das globale Phänomen der Migration als Motiv für das Versammeln von Kunst

1.1.1 Migration als Ausgangspunkt für das kuratorische Konzept

Von zentraler Bedeutung für das kuratorische Konzept der *documenta 12* wie auch für den Beginn transkulturellen Denkens ist die Auseinandersetzung mit Migration. Migration bildet den Ausgangspunkt für transkulturelle Verhältnisse von Gesellschaften, einzelnen Gruppen oder Individuen, wie sie in verschiedenen Kulturstudien mit Beginn des 20. Jahrhunderts, insbesondere in Lateinamerika, beobachtet wurden.¹ Hier wird von hybriden Formen von Kulturen in einzelnen Ländern berichtet, die den Austausch und die Wanderung von Menschen im Kontext von Kolonialisierung und Dekolonialisierung konstatieren und die Vorstellung homogener Kulturgemeinschaften zunehmend in Frage stellen.

Die transkulturelle Theoriebildung wird mit Beginn der 1990er Jahre außerdem aufgrund der erhöhten Mobilität von Menschen und durch das räumlich erweiterte Verständnis globaler kultureller Dynamiken geprägt. Unter Globalisierung wird daher keine lineare Strömung verstanden, die verschiedene Gesellschaften als kollektive Identitäten begreift.² Vielmehr zeichnet sie sich durch asymmetrische und vielschichtige Verflechtungsprozesse von unterschiedlicher Geschwindigkeit aus, die von Individuen und Kollektiven vorangetrieben, gebremst, transformiert und verändert werden können.³ Die Bedeutung von Migration schließt wiederum in vielerlei Hinsicht an die soziologische Definition dieses Begriffs an.⁴ Sie bezieht sich auf das Phänomen welt-

1 Siehe hierzu Kap. II.1.2 und II.1.3.

2 Siehe hierzu Kap. II.2.2.

3 Vgl. Eppler, Angelika: Globalisierung/en. (Version: 1.0, 11.6.2012). In: Docupedia-Zeitgeschichte. DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok.2.273.v1>.

4 Nach der soziologischen Definition des Begriffs steht Migration für alle Formen räumlicher Mobilität von Individuen oder Gruppen. Sie kann sich – mit und ohne Ausübung oder Androhung von

weiter Wanderungsbewegungen von Menschen innerhalb und über nationalstaatliche Grenzen hinweg, welche zu einer vorübergehenden, längerfristigen oder permanenten »Versetzung des Lebensmittelpunkts«⁵ führen können.

Die Kurator*innen der *documenta 12* setzten den Begriff der Migration zunächst in Bezug zu Formelementen der Kunst und entwickelten daraus das Konzept der *Migration der Form*, das ihnen im Weiteren auch zur Herstellung der Ausstellung diente. Zunächst nutzten sie die *Migration der Form* als ein Paradigma der Kommunikation, das es ihnen ermöglichte, ihre Aufmerksamkeit auf weniger bekannte oder abgelegene Handelsrouten zu richten.⁶ In diesem Sinne ließ die Perspektive der Migration eine besondere Form der Recherche zu. Mit ihr stellten die Kurator*innen auch die Frage nach dem Verständnis, das sich eröffnet, wenn tatsächliche, historische Wanderungsbewegungen von Menschen und Dingen zum Ausgangspunkt für die Betrachtung von Kunst oder generell ästhetischen Formen herangezogen werden.

Mit der Orientierung am Austausch von Waren und Gütern traten die Wanderungsbewegungen einzelner Künstler*innen in den Fokus ihrer Recherche. Eigene Reisen in verschiedene Länder führten die Kurator*innen⁷ zu der Einsicht, »dass es eine historische Migration von Formen gegeben hat, die entlang der Migrationsbewegungen verlief« und nicht »entlang nationaler Grenzen«, welche für die Forschung traditionellerweise ein maßgebliches Kriterium darstellen.⁸ Die Orientierung an Handelsrouten führte sie im Weiteren dazu, die spezifischen Lebenswege einzelner Künstler*innen über Landesgrenzen hinweg nachzuverfolgen: »[T]hat involves the fates of migrants – if you think of figures like Arshile Gorky, an Armenian in New York, or Mira Schendel, born in Switzerland, then Italy, Brazil – there is plenty of back and forth [...] That lets us reconstruct the fates of certain forms«.⁹

Über die Berücksichtigung der spezifischen Schicksale dieser beiden Künstler*innen¹⁰ stellt Buergel hier eine direkte Verbindung zum soziologischen Phänomen der

Gewalt – etwa in Form von Land- oder Stadtflucht und damit als Binnenmigration, oder in Form von Ein- bzw. Auswanderung (Immigration, Emigration) und damit z.B. als politisch-geografische Wanderungsbewegung ereignen. Vgl. Schubert, Klaus; Klein, Martina: Migration. In: Das Politiklexikon. Bonn 2011, o.S. URL: <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/politiklexikon/17844/migration>. Zu den »Konjunkturen des Begriffs »Migration« und zur Geschichte der Migration vom 16. bis ins frühe 21. Jahrhundert siehe z.B. Oltmer, Jochen: Migration. Geschichte und Zukunft der Gegenwart. Darmstadt 2017.

- 5 Oswald, Ingrid: Migrationssoziologie. Konstanz 2007, S. 18. Wie Oswald hier verdeutlicht, muss der Lebensmittelpunkt eines Menschen nicht mit einem Wohnort oder Hauptwohnsitz identisch sein. An ihm laufen vielmehr die sozialen Bezüge von Personen zusammen.
- 6 Vgl. Buergel, Roger M.: Roger M. Buergel, away from Miami. (Interview von Joachim Bessing) In: 032c, Issue 13, Summer 2007, S. 96–99, 97.
- 7 Solche Reisen der Künstlerischen Leitung und/oder der Kuratorin fanden zwischen November 2004 und Dezember 2007 statt und führten z.B. nach Chile, Brasilien (São Paulo), China, Kanada, Süd- und Westafrika, Südostasien (Thailand, Singapur, Malaysia), Australien, Japan, USA (New York, Philadelphia). Vgl. *documenta archiv: Findbuch documenta 12*. URL: <https://www.documenta-a-archiv.de/files/documenta12.pdf>.
- 8 Vgl. Buergel; Noack: Die Lehre des Engels. In: *Kunstforum Int.*, Bd. 187, 2007, S. 109.
- 9 Buergel; Roger M. Buergel, away from Miami. 2007, S. 97.
- 10 Mira Schendel wurde 1919 in Zürich geboren und starb 1988 in São Paulo. Zu ihrer Biografie siehe *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 347 und Kap. IV.1.3.2, Fn. 176. Arshile Gorky (Künstlername, bür-

Migration her und macht deutlich, dass das Leben von Menschen (ebenso wie die Entwicklung künstlerischer Formen) von verschiedenen Bedingungen beeinflusst ist. Diese können folglich eng an biografische Ereignisse sowie kulturelle, politische oder ökonomische Umstände geknüpft sein und entsprechen somit kaum einem linearen, etwa von stetem Erfolg geprägten (Lebens-)Weg.

In Zusammenhang mit der Ausstellung wurde die *Migration der Form* von den Kurator*innen als ein »Motiv« bezeichnet, das nicht nur in Bezug zu den Werken stand, sondern auch das »einzelne Werk aus seiner Überdeterminierung durch überkommene Zuschreibungen [...] befreien und den Blick der BetrachterInnen [...] öffnen« sollte.¹¹ Um welche Zuschreibungen es sich hierbei handelt und was genau mit einem offenen Blick gemeint ist, bleibt allerdings zunächst ungeklärt. Festgestellt werden kann jedoch, dass die *Migration der Form* nicht nur Mittel und Ergebnis kuratorischer Nachforschungen für die Auswahl und Präsentation der Werke darstellte, sondern auch eine spezifische Ethik des Umgangs mit Kunst und Künstler*innen vermitteln sollte. Mit ihr stellten die Kurator*innen die bisherige Betrachtung und Einordnung von Kunst beziehungsweise Werken entlang linearer Verläufe und nationaler Grenzen in Frage. Mit dem Blick auf transnationale Wanderungsbewegungen, der die gleichzeitige Zugehörigkeit von Menschen und Dingen zu verschiedenen Kulturen und Nationen berücksichtigt und einbezieht, näherte sich die Ethik des kuratorischen Konzepts einer transkulturellen Bedeutung an.

1.1.2 Die lange Geschichte von Migrations- und Globalisierungsprozessen

Da Migrationsprozesse und ihre unterschiedlichen Ursachen kein neuartiges Phänomen darstellen, sondern schon immer Gegenstand der Menschheitsgeschichte sind,¹² stellt sich die Frage, welche zeitliche und räumliche Dimension mit dem Begriff der Migration im Konzept der *documenta 12* angesprochen wurde. Wie die chronologische Darstellung der Werke im Ausstellungskatalog zeigt,¹³ wurde die *Migration der Form* bereits mit Werken aus dem 14. bis 16. Jahrhundert in Verbindung gebracht. Sie waren die ältesten in der Ausstellung vertretenen Werke und zeigen beispielsweise den wechselseitigen Austausch von spezifischen Formensprachen zwischen Persien und China.¹⁴

gerlicher Name Vosdanik Adoian) wurde 1904 in Khorkom/Armenien (heute Türkei) geboren und starb 1948 in Sherman/Connecticut, USA. Gorkys Arbeiten wurden nicht auf der *documenta 12* gezeigt.

- 11 Buerger, Roger M.; Noack, Ruth: Basisinformationen zur Ausstellung. In: *documenta 12*: Pressemappe zur Pressekonferenz am 13.6.2007, S. 3-4, 4. URL: https://documenta12.de/fileadmin/pdf/P/M/13.8_Pressemappe_de_gesamt.pdf.
- 12 Hier kann auf die vielzitierte Rede des Historikers und Migrationsforschers Klaus J. Bade verwiesen werden, nach der es den »Homo migrans« gibt [...], seit es den »Homo sapiens« gibt; denn Wanderungen gehören zur *Conditio humana* wie Geburt, Fortpflanzung, Krankheit und Tod«. Bade, Klaus J.: *Europa in Bewegung. Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München 2000, S. 11.
- 13 *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 16-327.
- 14 Die Werke entsprechen zehn unterschiedlichen Zeichnungen und Miniaturalereien aus den sogenannten »Berliner Saray-Alben (Diez-Alben)«. Sie erhielten ihren Namen durch Heinrich Friedrich von Diez, der von 1786 bis 1790 preußischer Botschafter in Konstantinopel war und diese bei

Die Kurator*innen nahmen damit implizit Bezug zu der Tatsache, dass Migration eine bis weit in die Vergangenheit zurückreichende, globale Geschichte hat, die über Europa hinausreicht. Dieser Ansatz zeigt sich vereinbar mit dem Verständnis von Transkulturalität, zu dem im Konzept der *documenta 12* jedoch kein konkreter historischer Bezug hergestellt wurde.

Während sich die mit einem transkulturellen Denken verbundenen Kulturstudien in Nord- und Südamerika auf spezifische geografische, politische und kulturelle Verhältnisse im Kontext von Kolonialisierung und Dekolonialisierung beziehen,¹⁵ hebt Welsch zu Beginn der 1990er Jahre in seinem philosophischen Transkulturalitätskonzept die geschichtlich veränderte Verfassung der Kulturen hervor, die für ihn eine Voraussetzung aktueller Globalisierungsprozesse¹⁶ darstellt. Die Perspektive, die er dabei einnimmt, richtet sich einerseits auf die mit Eroberungen in Verbindung stehenden Migrationsprozesse. Andererseits weist sie auf transkulturelle Verknüpfungen von Künstler*innen und verschiedenen Denk- und Stilrichtungen in den Künsten vor Ende des 18. Jahrhunderts hin, als eine homogene Vorstellung von Gesellschaft im Zuge der Etablierung von Nationalstaaten¹⁷ noch nicht im Vordergrund stand. Da Welsch seine Perspektive nicht weiter erläutert, kann hier lediglich und im Anschluss an die populärwissenschaftliche Definition des sogenannten ›Zeitalters der Entdeckungen‹¹⁸ ein ungefährer Zeitraum markiert werden, der mit Beginn des europäischen Kolonialismus über die Entdeckung des Seewegs nach Afrika, Amerika, Asien, Australien und Ozeanien sowie das Anwachsen des Welthandels im auslaufenden 15. Jahrhundert beginnt und bis ins 18. Jahrhundert datiert wird.¹⁹ Dieser neuzeitlichen Einordnung von Transkulturalität stehen kulturwissenschaftliche Ansätze gegenüber, die Transkulturalität jenseits kolonialer – und damit auch jenseits postkolonialer – Zusammenhänge analysieren.²⁰ Die-

seiner Rückkehr nach Berlin mitbrachte. Vgl. *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 16. Wie die Alben etwa in den Besitz von Diez gelangten bzw. welche weiteren Besitzverhältnisse die Alben bis zu ihrer Existenz in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Orientabteilung) durchliefen, wird im Katalog nicht erläutert.

15 Siehe hierzu Kap. II.1.3.

16 Siehe hierzu Kap. II.1.7.

17 Wie Christof Dipper erläutert, entstand im Zuge der Durchsetzung revolutionärer Ziele im kontinentalen Maßstab am Ende des 18. Jahrhunderts, und entlang revolutionärer Interessen ausgehend von Frankreich, der Nationalstaat, dessen Etablierung sich über Jahrzehnte hinzog. Vgl. Dipper, Christof: *Moderne*. (Version: 2.0, 17.1.2018). In: *Docupedia-Zeitgeschichte*. DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok.2.1114.v2>.

18 Siehe hierzu z.B. Günther, Siegmund: *Das Zeitalter der Entdeckungen*. Leipzig 1901; Plischke, Hans: *Die Völker Europas und das Zeitalter der Entdeckungen*. Bremen 1939; Elsenhans, Hartmut: *Geschichte und Ökonomie der europäischen Welteroberung. Vom Zeitalter der Entdeckungen zum Ersten Weltkrieg*. Leipzig 2007.

19 Die zunehmende Expansion Europas auf verschiedene Kontinente in der Kolonialzeit löste weltweit massive Wanderungsbewegungen aus und führte zu unterschiedlichen Formen des Kulturkontakts. Ihr Ende wird mit dem Rückzug der Kolonialmächte aus den einzelnen Ländern datiert, der bis ins 20. Jahrhundert reichte. Siehe hierzu z.B. Bitterli, Urs: *Alte Welt – neue Welt. Formen des europäisch-überseeischen Kulturkontakts vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*. München 1986. Zur global angelegten Geschichte der Migration mit inter- und transkontinentalen Wanderungen seit dem 16. Jahrhundert siehe z.B. Oltmer: *Migration*. 2017.

20 Siehe z.B. Kimmich; Schahadat: *Kulturen in Bewegung*. 2012, sowie Kap. II.2.4 und II.2.6.

se Ansätze gehen davon aus, dass Grenzüberschreitungen, kulturelle Durchdringungen und transkulturelle Phänomene in Bezug auf Menschen und Dinge bereits mit antiken und mittelalterlichen Globalisierungsprozessen in Verbindung stehen, und beziehen dieses Wissen in ihre Analysen mit ein – ein Ansatz der sich auch in kunsthistorischen Perspektiven²¹ wiederfinden lässt.

Die zeitliche und räumliche Dimension, welche die Kurator*innen der *documenta 12* mit dem globalen Phänomen der Migration implizierten, weicht ebenfalls von einer Zuordnung zum Zeitalter der europäischen Expansion ab: »[H]istorisch belegbare Formenschicksale« in der Kunst unterstützten »die These, dass die Globalisierung keine Erfindung der Neuzeit ist.«²² Auch sie verorteten damit den Beginn der Globalisierungsprozesse bereits vor Ende des 15. Jahrhunderts. Mit dieser Erkenntnis, die nicht an spezifische historische oder geografische Entwicklungen oder kulturelle Theorien geknüpft wird, zeigten die Kurator*innen ein deutliches Interesse daran, über kulturelle Entwicklungen in Europa hinauszugehen.²³ Das im kuratorischen Konzept der *documenta 12* verankerte Geschichtsverständnis war demnach nicht an einem eurozentristischen Blick auf die Kunst interessiert, sondern zielte darauf ab, eben jene Geschichtlichkeit ins Bewusstsein der Ausstellung zu rücken, die außerhalb Europas und Nordamerikas schon immer als Teil der Globalisierung erlebt und auch entsprechend gedacht wird.²⁴

Das Ziel, eine Ausstellung zu konzipieren, welche die vielfältigen Geschichten und Sichtweisen verschiedener Kulturen neben Europa explizit berücksichtigte und dabei auf eindeutig voneinander abgrenzbare Zuschreibungen von Kulturen verzichtete, zeigt sich auch in den nachträglich zur *documenta 12* publizierten Erläuterungen der Kurator*innen zu ihrem Verständnis von Migration für die Herstellung der Ausstellung:

»[W]e [...] found it necessary to provoke ambivalence by introducing the term migration into the discussion of an exhibition with at least some hegemonic force, both nationally and internationally. It also seemed imperative to provide the audience with evidence of the long history of globalisation, a history in which Europe seems to be almost an afterthought.«²⁵

-
- 21 Siehe z.B. Falser; Juneja: Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. 2013 und Juneja; Kravagna: Understanding Transculturalism. 2013.
 - 22 Buergel; Noack: Basisinformationen zur Ausstellung. 13.6.2007, S. 4.
 - 23 Dies wird z.B. in einem vor Eröffnung der *documenta 12* publizierten Zeitungsartikel des Künstlerischen Leiters deutlich, in dem er die grundlegende Frage stellt, »ob die Migration der Form den nichtwestlichen Kulturen jenen Resonanzraum, jene Historizität ermöglicht, die ihnen auf Identitäten fixierte Ausstellungen verweigern«. Buergel, Roger M.: Die Migration der Form. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ), 21.04.2007, Nr. 93, S. 48. URL: www.faz.net/-gsa-urlh.
 - 24 Die in diesem Zusammenhang eher beiläufig geäußerte Kritik der Kurator*innen, dass Ausstellungen dieser Geschichte weder räumlich noch zeitlich Beachtung schenken, kann etwa auf europäische oder nordamerikanische Nationalmuseen bezogen werden, welche Identität z.B. darüber zu stiften pflegen, dass sie in ihrer Sammlungs- und Ausstellungspraxis Kunst und Künstler*innen entlang des westlichen Kanons der Kunstgeschichte präsentieren oder vornehmlich im westlichen Kunstbetrieb etablierte Persönlichkeiten in ihr Programm aufnehmen.
 - 25 Buergel, Roger M.; Noack, Ruth: Some Afterthoughts on the Migration of Form. In: Afterall, Issue 18, Summer 2008, S. 5-15, 5f.

Der Migrationsbegriff wurde also bewusst dazu eingesetzt, mehrere beziehungsweise auch zwiespältige Bedeutungen in der Auseinandersetzung mit Kunst und ihrer Geschichte zu ermöglichen, wobei auch die Vormachtstellungen innerhalb und zwischen Nationen nicht ausgeklammert wurden. Mit der Thematisierung von Machtverhältnissen wurde jedoch nicht nur auf Konflikte in der Geschichte hingewiesen, sondern indirekt auch auf die Vielfalt unterschiedlicher Perspektiven im Kontext von Migration. Darüber hinaus wurde damit die Notwendigkeit einer Geschichtsschreibung der Globalisierung betont, in der die Dominanz Europas nicht im Zentrum steht, beziehungsweise die europäische Perspektive²⁶ auf die Weltverhältnisse und ihre Geschichtsschreibung früher wie heute keine alleinige Gültigkeit beanspruchen kann.

Hier lässt sich ein Anschluss an die postkoloniale Geschichtsschreibung herstellen, deren kritisches Anliegen es ist, die europäische Geschichte nicht mehr als ein unumstößliches Modell der globalen Geschichte zu begreifen.²⁷ Auch schließt ein solcher Ansatz in gewisser Weise nicht nur an die neuere geschichtswissenschaftliche Forschung an,²⁸ sondern hinterfragt auch grundsätzliche Annahmen von Globalisierungstheorien,²⁹ die sich in erster Linie auf die Expansion von Raum beziehungsweise einzelne

26 Dass diese Perspektive dennoch immer wieder unhinterfragt eingenommen wird, beruht den Kurator*innen zufolge insbesondere auf der Unwissenheit über globale Zusammenhänge. Buergerl; Noack: *Some Afterthoughts on the Migration of Form*. In: *Afterall*, Issue 18, Summer 2008, S. 5f.

27 Ein wichtiger Vertreter dieser Perspektive ist der Historiker Dipesh Chakrabarty, der die Notwendigkeit sieht, die Geschichte der ehemaligen Kolonien nicht mehr – wie in den Geistes- und Sozialwissenschaften seit langem etabliert – mit den Maßstäben der europäischen Moderne, ihren Begriffen, Theorien und Ideologien zu begreifen, sondern sie aus ihrer eigenen Geschichtlichkeit heraus nachzuvollziehen. (Siehe Chakrabarty, Dipesh: *Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung*. Frankfurt a.M. u.a. 2010) Ähnlich wie Chakrabarty, der in seinem Buch in erster Linie die Geschichten der Kulturen Indiens in den Blick nimmt und sich dabei auch auf Theoretiker*innen aus Afrika und Lateinamerika (z.B. Kwasi Wiredu und Enrique Dussel) bezieht, plädiert der Philosoph, Historiker und Politikwissenschaftler Achille Mbembe für die Öffnung der Geschichte. Er tritt mit einer kritischen postkolonialen Perspektive gegen den immer noch vorherrschenden Opferdiskurs der Kolonialgeschichte Afrikas und gegen die Maßstäbe westlich geprägter, akademischer Literatur an und macht deutlich, dass »Europa nicht mehr das Gravitationszentrum der Welt bildet«. Mit dieser Feststellung macht er auch auf die radikalen Folgen für »unser zukünftiges Verständnis der Rasse und des Rassismus« aufmerksam. Vgl. Mbembe, Achille: *Kritik der schwarzen Vernunft*. Berlin 2014, S. 11 und S. 18.

28 Wie Thomas Buchner erläutert, »bedeutete der europäische Aufstieg in der Frühen Neuzeit noch keine europäische Dominanz: Asien war als Wirtschaftssystem so stark, dass es auch im 18. Jahrhundert noch Zentrum der Weltwirtschaft war, die Welt war nach wie vor polyzentrisch organisiert und weite Teile davon noch gar nicht integriert. Zugleich darf selbst in Lateinamerika die Rolle der europäischen Kolonialherren nicht mit Allmacht verwechselt werden.« Buchner, Thomas: *Die Geschichte der Globalisierung*. Online-Akademie der Friedrich-Ebert-Stiftung 2006, S. 1-18, 4. URL: <http://library.fes.de/pdf-files/akademie/online/50331.pdf>.

29 Nach Markus Pohlmann sind Globalisierungstheorien daran zu erkennen, dass sie in der Ausweitung des Raumbezugs auf die Welt früher oder später neue oder veränderte Formen von Sozialität erkennen und damit auch neue oder veränderte gesellschaftliche Problemlagen. Vgl. Pohlmann, Markus: *Globalisierung und Modernisierung — Zentrale Annahmen der Globalisierungstheorien auf dem Prüfstand*. In: Schwinn, Thomas (Hg.): *Die Vielfalt und die Einheit der Moderne. Kultur- und strukturvergleichende Analysen*. Wiesbaden 2006, S. 165-183, 165.

Territorien beziehen und diese lediglich als Folge gesellschaftlicher Veränderungen begreifen. Nicht zuletzt schließt die Rede der Kurator*innen an das ebenfalls postkolonial orientierte, transkulturelle Verständnis der *Ethnoscapes*³⁰ nach Appadurai an, das im Zuge der Mobilität von Menschen die Vorstellung einer Gruppenidentität insbesondere als räumlich begrenzte, historisch authentische und ethnisch homogene Kultur aufgibt und deterritoriale Bewegungen etwa als eine Intensivierung sozialer Beziehungen versteht. Da der Globalisierung damit keine vereinheitlichende Wirkung zugeschrieben, sie vielmehr mit kreativer Aneignung verbunden wird, die sowohl alte wie auch neue Unterschiede hervorbringen kann, wird ihre Bedeutung hier im Sinne »weltweiter Verflechtungs-, Austausch- und Abhängigkeitsprozesse« hervorgehoben.³¹

Um den Wandel kultureller Formensprachen in der Kunst über historische und ästhetische Wanderungsbewegungen nachverfolgen zu können, sollte die *documenta 12* somit Wege eröffnen, Geschichte anders als nach den bisherigen Kategorien der eurozentristischen Kunstgeschichtsschreibung, aber auch über die postkoloniale Perspektive beziehungsweise die Position der Marginalisierten und der Außenseiter*innen hinaus zu betrachten. Mit der Übertragung des Begriffs *Migration* in den Kontext der in Europa ansässigen Ausstellungsreihe *documenta* wurde eine Alternative zur bislang geführten Diskussion in der Kunstwissenschaft in Aussicht gestellt, die auch mit der eigenen Geschichte der Institution verknüpft ist. Gleichzeitig wurde damit indirekt eine Revision im Umgang mit Kunst und ihrer Vermittlung gefordert, die der seit mehreren Jahrhunderten bestehenden Tatsache globaler und transkultureller Verflechtungen Rechnung trägt.

1.2 Das Ordnen von Formen quer durch zeitliche und räumliche Dimensionen

1.2.1 Die Moderne als globale Transformation

Das bis weit in die Vergangenheit zurückreichende Verständnis von Globalisierung, das die gewaltvolle Einflussnahme Europas auf verschiedene Entwicklungen in der Welt nicht außer Acht lässt, diese aber auch nicht zum Ausgangspunkt für den Blick auf künstlerische Praktiken nimmt, legt die Frage nahe, welche globalen Verflechtungsprozesse von Kunst und Künstler*innen die Kurator*innen mittels der *Migration der Form* betrachteten und welche kunstwissenschaftliche Perspektive sie damit für die *documenta 12* vorschlugen. Die Kurator*innen äußerten sich dazu eher implizit, indem sie in Interviews einzelne Begriffe ansprachen. Die kritische Auseinandersetzung mit der Vorherrschaft Europas im Kontext vergangener globaler Entwicklungen stellte dabei für Buergele einen wichtigen Ausgangspunkt dar, um über Europas Bedeutung in der Welt und deren Auswirkungen in der Gegenwart nachzudenken:

30 Siehe hierzu Kap. II.2.2.

31 Vgl. Knoll et al.: Globalisierung. In: Kreff et al.: Lexikon der Globalisierung. 2011, S. 126.

»I wanted to return to engaging the questions of modernity and enlightenment – to argue, that is, that these two things have been Europe's only contribution, from a global perspective. And that then there is no point in making nice, that instead the attempt must always be made to find a contemporary form for this contribution.«³²

Während er hier zunächst auf den globalen Einfluss der in der europäischen Geschichte verankerten Entwicklungen der Moderne und der Aufklärung hinweist und dazu auffordert, zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine zeitgemäße Übersetzung oder Haltung dafür zu finden beziehungsweise dazu einzunehmen, lässt er offen, auf welche Eigenschaften er sich dabei konkret bezieht. Da sich diese Haltung jedoch programmatisch auf das Konzept und die Realisierung der *documenta 12* auswirkte, wird der Bedeutung der beiden Begrifflichkeiten (Moderne und Aufklärung) beziehungsweise ihren Konzeptionen hier nachgegangen:

Von beiden Begriffen weist jener der Moderne eine Vielzahl von Merkmalen und Bedeutungen auf und kann entweder als Stilrichtung, geschichtliche Epoche oder auch spezifische Verbindung von Zeitdiagnose und Weltverhalten im Sinne einer normativ aufgeladenen Sichtweise betrachtet werden.³³ Aus philosophischer Perspektive überschneiden sich Moderne und Aufklärung etwa hinsichtlich geistesgeschichtlicher Faktoren. Gemeinsam ist ihnen, dass sowohl die Anfänge der Moderne als auch die der Aufklärung aus kunstwissenschaftlicher Perspektive im 18. Jahrhundert verortet werden.³⁴ So wird dieses Jahrhundert nicht nur generell für die Bedeutung Europas,³⁵ sondern auch für die ethnozentristische Prägung der Welt als ein lehrreiches Zeitalter³⁶ angesehen. Auch hängen sie insofern zusammen, als die Moderne bisweilen aus der Aufklärungszeit hergeleitet wird beziehungsweise die Aufklärung selbst als ein »epochenübergreifendes Reflexionsprinzip« verstanden wird.³⁷ Darüber hinaus verfolgen beide ähnliche Ideale: Als umfassender »Rationalisierungsprozess des Denkens« wie auch als

32 Buerger: Roger M. Buerger, *away from Miami*. 2007, S. 96.

33 Vgl. Dipper: *Moderne*. (Version: 2.0, 17.1.2018).

34 Vgl. Zimmermann, Anja: *Moderne*. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. Stuttgart 2011, S. 289–292, 289; Brückle, Wolfgang: *Aufklärung*. In: Pfisterer: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. 2011, S. 35–41, 35.

35 Wenngleich zeitlich und kulturell unterschiedlich verortet, zeichnete sich insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Europa und den USA ab, dass »die tradierten Verkehrs- und Denkformen dysfunktional wurden« und »weder die Ständeordnung noch die Auffassung vom Gottesgnadentum der Monarchie auf Dauer durchsetzbar waren«. Neben der Theorie der Gewaltenteilung schuf die staatliche Verankerung der Menschenrechte in den USA (1776) und Frankreich (1789) »eine auf Freiheit, politische Gleichheit und Selbständigkeit der Individuen abhebende Weltsicht«. Vgl. Thoma, Heinz: *Aufklärung*. In: Ders.: *Handbuch Europäische Aufklärung*. 2015, S. 67–85, 67.

36 Laut Jürgen Osterhammel ist für »die Stellung Europas in der Welt der Gegenwart [...] keine frühere Epoche lehrreicher als das 18. Jahrhundert«. Damals wie zum Ende des 20. Jahrhunderts erkennt er im »Begreifen und Repräsentieren außereuropäischer Zivilisationen« eine ethnozentristische Haltung, die sich durch »eine lange Phase der Verdunklung des nichttokzidental Rests der Welt« auszeichnet und durch »Europazentrismus, Nationalismus, Rassismus, Imperialismus« und »Orientalismus« geprägt ist. Vgl. Osterhammel, Jürgen: *Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert*. München 1998, S. 11.

37 Vgl. Brückle: *Aufklärung*. 2011, S. 39f.

»kritische Auseinandersetzung« mit eben jenen Prozessen zeichnet sich die Aufklärung durch eine »intellektuelle Dynamik« aus, die sich durch »die gesamte abendländische Geistesgeschichte« zieht.³⁸ So führten Aufklärungsbewegungen im 18. Jahrhundert unter anderem zu einer politischen und kulturellen Neueinschätzung der kolonialen Expansion, die auch die Legitimität der außereuropäischen Kolonien grundlegend infrage stellte.³⁹ Neben dem »Glaube[n] an die Möglichkeit eines beständigen Fortschritts« werden zu den inhaltlichen Hauptkennzeichen der Aufklärung aus philosophischer Sicht »die Lehre der Vernunft« als besondere Fähigkeit des Menschen zu »logisch richtige[m] Denken« und »sittlich gute[m] Handeln« gerechnet sowie die Forderung nach »Toleranz, der Gleichheit aller Menschen vor dem Gesetz und der Freiheit des Einzelnen in Bezug auf Standes- und Staatszugehörigkeit«, die sich etwa auch in der Infragestellung »naturgegebener und geschichtlich gewordener besonderer Ganzheiten« zugunsten des einzelnen Individuums und der Menschheit im Allgemeinen (Kosmopolitismus) äußert.⁴⁰ In gesellschaftspolitischer Hinsicht zielt dies nicht nur auf persönliche Handlungsfreiheit, sondern auch auf Bildung, Bürgerrechte, allgemeine Menschenrechte sowie ein staatlich verpflichtendes Gemeinwohl.

Aus kunstwissenschaftlicher Sicht kommt dieses Denken in der Moderne einerseits in Anspruch der »Überwindung und Weiterentwicklung des ›Alten‹« zum Ausdruck, wobei etwa »die Überlegenheit der Antike gegenüber der zeitgenössischen Kultur« infragegestellt wird. Andererseits zeigt es sich in der Ablösung des zyklischen Geschichtsmodells durch eine lineare, der steten Fortentwicklung verpflichteten Auffassung von Geschichte.⁴¹ Im Bruch mit der Vergangenheit und in der Überwindung ästhetischer Konventionen, wie etwa traditioneller Bildsprachen und Gattungshierarchien in der Kunst, zeigt sich eine wesentliche Kategorie der Moderne in der »Idee des absolut Neuen«⁴². Eine weitere wesentliche Kategorie ist, dass die Moderne »auf vielfältige Weise und mit unterschiedlichen Verfahren die Autonomie künstlerischer Produktion« behauptet.⁴³ In Anlehnung an diese Auffassung, wird der Kunst wiederum ein aufklärerisches Potenzial zugesprochen, das sich auf spezifische Weise in ihrer Rezeption

38 Vgl. ebd., S. 35.

39 Vgl. Lüsebrink, Hans-Jürgen: Kolonialismus. In: Thoma: Handbuch Europäische Aufklärung. 2015, S. 289–299, 289f. Wie Lüsebrink hier erläutert, bildete insbesondere die in Europa, Nord- und in Teilen Südamerikas verbreitete und von Guillaume T.F. Raynal und seinem Co-Autor Denis Diderot verfasste »Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes« aus dem Jahr 1770 »den Referenzrahmen der Diskussion über diese Legitimität von Kolonialismus« (u.a. auch den Sklavenhandel), »der wie kaum ein anderer Diskurs des Aufklärungszeitalters eine genuin transkulturelle und transatlantische Dimension« einnahm. Ebd., 290f. Siehe hierzu Raynal, Guillaume T.F.; Diderot, Denis: Die Geschichte beider Indien. Berlin 2013.

40 Vgl. Lemma »Aufklärung«. In: Regenbogen; Meyer: Wörterbuch der philosophischen Begriffe. 2005, S. 78–79, 79.

41 Vgl. Zimmermann: Moderne. 2011, S. 289.

42 Ebd., S. 290.

43 Vgl. ebd., S. 289. Der moderne Künstler wird in diesem Zusammenhang als Repräsentant kreativer Individualität angesehen. Er muss nicht mehr vorgefasste Auffassungen wiedergeben, sondern nimmt etwa die subjektiv erlebte Welt zum Ausgangspunkt seines Schaffens. In Anlehnung an »das Konzept der Autorschaft«, das für »die Bestimmung des modernen Künstlers als autonomem,

niederschlägt. So zählen zu den Grundüberzeugungen der Aufklärung »die erzieherische Wirkung ästhetischer Erfahrung«⁴⁴ und zu den großen Unternehmungen dieser Zeit auch die ersten Gründungen von öffentlichen Museen in Europa, die dieser Idee von Bildung Folge leisten. Aufklärerische Ziele der bildenden Kunst zeigen sich neben den durch die Philosophie des 18. Jahrhunderts beeinflussten Ansprüchen an »Textgerechtigkeit, Verständlichkeit, Zweckmäßigkeit«⁴⁵ insbesondere in der »Anleitung des Betrachters zu Tugend und Gemeinsinn«, die wiederum an die Kunstkritik⁴⁶ anknüpft. Dabei wird an »seine allgemeine Empfindungsfähigkeit und besonders seine Mitleidsbereitschaft« appelliert.⁴⁷ Zur besseren Vermittlung von Darstellungsinhalten wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zudem eine »didaktische Klarheit« verfolgt. Diese zeichnet sich dadurch aus, dass entweder Bildern eine erweiterte Beschriftung hinzugefügt wird oder Kunstwerke sich vermeintlich gerade dadurch entfalten, »dass sie sich ohne die Notwendigkeit von Beschriftung selbst erklären«.⁴⁸ Generell lässt sich Kunst damit seit dem 18. Jahrhundert dann als aufklärerisch bezeichnen, wenn sie »den Betrachter über die Bedingungen des Umgangs mit Kunst mit zu instruieren versucht und seine Urteilsfähigkeit, ob nun über das Kunstsystem selbst oder den spezifischen Gegenstand einer Arbeit, auf die Probe stellt«⁴⁹. Bis in die Gegenwart hinein ist die Motivation künstlerischer Praxis in diesem Zusammenhang auch ohne Übereinstimmung mit etwa politischen Vorstellungen und Programmen des 18. Jahrhunderts von humanistischen Zielen, einem politischen Bewusstsein, der Stimulierung der Selbstreflexion

kreativem Subjekt« zentral ist, werden »Künstlertum« und »Kreativität« hier meist ausschließlich männlich definiert. Vgl. ebd., S. 290.

- 44 Wichtige Vertreter dieser Ideale sind z.B. Friedrich Schiller, der der Kunst am Ende des 18. Jahrhunderts über die »Ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts« eine pädagogische Avantgarderolle zuschreibt oder Theodor W. Adorno mit seiner an diese Kunstauffassung anknüpfende »Ästhetische Theorie« (1970), »derzufolge dem Kunstwerk in der verwalteten Welt die Aufgabe zufällt, einen Hort authentischer Erfahrung von Freiheit zu bewahren«. Vgl. Brückle: Aufklärung. 2011, S. 37.
- 45 Diese Zweckmäßigkeit lässt sich mit Brückle etwa darin erkennen, dass »Wahrheit und Sittsamkeit [...] als eine wie für alle Lebensbereiche, so auch für die Kunst ausschlaggebende Einheit zu begreifen gelehrt« wird. Insofern assistiert die Kunst auch bei »der Vermittlung von staatsbürgerlichen und privaten Tugendidealen«. Vgl. ebd.
- 46 Im 18. Jahrhundert bildete sich die Kunstkritik in Verbindung mit der »Entstehung des Ausstellungswesens sowie der Etablierung des Kunstmarkts als Institution der ökonomischen Distribution« heraus und avancierte zu einer »Institution der ideologischen Distribution«. Waren es zuvor die Künstler*innen selbst, die Abhandlungen über die Kunst verfassten, so entwickelte sich mit den Pariser Salonausstellungen im 17. und 18. Jahrhundert eine, von sogenannten Lai*innen verfasste Kunstkritik. Die zwischen 1759 und 1781 entstandenen Salonberichte von Denis Diderot bilden hierfür eine wichtige Grundlage. Vgl. Held, Jutta; Schneider, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder. Köln u.a. 2007, S. 215–224.
- 47 Brückle: Aufklärung. 2011, S. 37.
- 48 Vgl. ebd. Wie Brückle an dieser Stelle hinzufügt, gehört zu den Folgewirkungen der Aufklärung daher auch, dass sie die »autonom werdende Kunst aus der unmittelbaren didaktischen Zweckdienlichkeit« befreien will.
- 49 Ebd., S. 38.

der Betrachter*innen, der Relativierung von etablierten Normen und Vorurteilen, der Institutionskritik oder dem »Kampf gegen die instrumentelle Vernunft« geprägt.⁵⁰

Auch die Kritik an den Denkbewegungen der Aufklärung reicht bis in die Gegenwart hinein. Während schon im 18. Jahrhundert bemängelt wurde, dass die universalistischen und kosmopolitischen Ansprüche die Bedürfnisse der Identität nicht befriedigen,⁵¹ stellt sich die Aufklärung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etwa aus Sicht der *Frankfurter Schule* als ein unabgeschlossenes und ambivalentes Projekt⁵² dar. Dabei steht der Vernunftbegriff erneut in der Kritik. Weil einige Errungenschaften der Aufklärung, etwa die Formulierung der Menschenrechte, jedoch aus geistes- und sozialwissenschaftlicher Perspektive als wesentliche Grundlage für die Gegenwart verstanden werden, stammt die Kritik an den Denkbewegungen der Aufklärung sowie der Moderne in erster Linie von Theoretiker*innen der Postmoderne. Auch sie erteilen der Theorie der Vernunft indirekt eine Absage und bekunden den Verlust des autonomen Subjekts als ein rational agierendes Wesen.⁵³ Entsprechend der Abwendung von der Auffassung einer Welt des Fortschritts und der Innovation, zeigt sich das postmoderne Denken und Urteilen in der Hinwendung zu Begriffen wie etwa Kontingenz, Instabilität, Disparität, Diversität und Pluralität, die gleichermaßen auf Gesellschaft, Kultur und Kunst⁵⁴ bezogen werden. Neben der »Absage an das Innovationsstreben der Moderne« bildet somit auch »die Akzeptanz der Vielfalt« ein grundlegendes Element von postmoderner Theorie und Ästhetik.⁵⁵ Letzteres äußert sich etwa auch im Zurückweisen jeglicher Formen kultureller Festschreibungen und Polarisierungen, wie etwa denen des Ethnozentrismus.

Der Anspruch der *documenta 12* an eine zeitgemäße Übersetzung beziehungsweise Neuformulierung der sozialen, kulturellen, politischen und ästhetischen Entwicklun-

-
- 50 Vgl. ebd. Als »Nachlassverwalter der Aufklärungskunst« nennt er in diesem Zusammenhang z.B. Daniel Buren, Hans Haacke, Jochen Gerz oder die Künstler*innengruppe *Guerilla Girls*.
- 51 Siehe hierzu z.B. Eder, Klaus: Kollektive Identität, historisches Bewußtsein und politische Bildung. In: Cremer, Will; Klein, Ansgar (Hg.): Umbrüche in der Industriegesellschaft. Herausforderungen für die politische Bildung. Opladen 1990, S. 351-367.
- 52 Deutlich wird diese Kritik insbesondere in der Aufsatzsammlung »Dialektik der Aufklärung« der Mitbegründer der Frankfurter Schule, Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, das 1944 im Exil in den USA abgeschlossen und in Buchform erstmals 1947 in Amsterdam publiziert wurde. Sie stellt eine Analyse von gesellschaftlichen Herrschaftsformen, wie etwa dem Faschismus, dem Kapitalismus und der wissenschaftlich-technischen Naturbeherrschung (»instrumentelle Vernunft«) dar, die auch auf Lebensformen im kulturellen Bereich (»Kulturindustrie«) ausdehnt wird. Vgl. Lemma »Frankfurter Schule«. In: Regenbogen; Meyer: Wörterbuch der philosophischen Begriffe. 2005, S. 226.
- 53 Laut Zimmermann zeichnet sich die postmoderne Theoriebildung dadurch aus, dass »den mit der Moderne assoziierten Kategorien wie Rationalität, Authentizität und Originalität die implizit abgewerteten Komplementärbegriffe Irrationalität, Simulation, Kopie etc. positiv gegenübergestellt« werden. Zimmermann, Anja: Postmoderne. In: Pfisterer: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. 2011, S. 352-354, 352.
- 54 Elemente postmoderner Kunst zeigen sich etwa in einem erweiterten Kunstbegriff sowie in zitathaften Verweisen auf vergangene Stile, die z.B. ironisch in Szene gesetzt werden oder sich des Eklektizismus bedienen. Vgl. Jencks, Charles: Was ist Postmoderne? Zürich u.a. 1990, S. 7.
- 55 Gern, Andrea: Postmoderne. In: Kunstlexikon. Hatje Cantz-Verlag (18.2.2003), o.S. URL: www.hatjecantz.de/postmoderne-5051-o.html.

gen und Konzepte der Moderne sowie der aufklärerischen Ideale des 18. Jahrhunderts scheint zunächst an diesem Punkt anzusetzen: Auch sie näherte sich der »Reflexion kunsthistorischer Methoden« an, wie sie für die Postmoderne von elementarer Bedeutung sind, und zeigte in ihrer Auseinandersetzung mit der Moderne eine »Parallelität von ästhetischem und postmodernem Denken«, die in der Kunstgeschichte begründet ist.⁵⁶ Jedoch scheint Buergels Verständnis von Moderne etwa über die Idee der Vielfalt hinauszugehen, wenn er die ästhetischen Wandlungsprozesse ausgehend von Europa in verschiedenen Ländern beschreibt. Hierbei erkennt er

»the transformation of modernism as a European export to various regions in Africa, Latin America, and the Arab world. Then, how these forms were enriched locally, how they were interpreted then rejected in independence movements, and how the result has been an interrelation that is today rather dialectical.«⁵⁷

Mit der Vorstellung des Exports nimmt er hier zwar zunächst die westliche Idee der Moderne und des Fortschritts zum Ausgangspunkt,⁵⁸ entscheidend ist jedoch die Auffassung, dass europäische Narrative der Moderne nicht einfach entlang eines linearen Fortschrittsglaubens in andere Erdteile übertragen wurden, sondern eine Adaption beziehungsweise Umarbeitung stattfand. In ähnlicher Weise wird auch aus postkolonialer Perspektive mit dem »exportorientierte[n] Einbahnstraßen-Modell« zunächst der Transport, der Transfer oder die Übertragung eines universellen Narrativs in verschiedene nichteuropäische Kulturen konstatiert, bis der Blick zunehmend auf die »Interaktionen zwischen Kolonisierten und Kolonisierenden« gerichtet wird.⁵⁹

Obwohl in Buergels Worten unklar bleibt, ob sich die künstlerische Moderne auch ohne Wechselwirkungen mit Europa in verschiedenen Kulturen herausgebildet hat, machen der Begriff der Transformation und die sich an ihn anschließenden Erläuterungen insbesondere deutlich, dass die mit der europäischen Moderne verknüpften

56 Zimmermann: Postmoderne. 2011, S. 352.

57 Buergel: Roger M. Buergel, away from Miami. 2007, S. 97f.

58 In ähnlicher Weise beschreibt Enwezor die Idee des Exports der europäischen Moderne seit Mitte des 15. Jahrhunderts: »This narrative argues for the mutability of modernity, thus permitting its export and enhancing its universal character while putting a European epistemological stamp on its subsequent reception. The traveling character of this dimension of modernity as export understands modernity as emerging from Europe, [...] and slowly spreading outward like a million points of light into the patches of darkness that lie outside its foundational center. Modernity in this guise was projected as an instrument of progress.« Enwezor, Okwui: Modernity and Postcolonial Ambivalence. In: South Atlantic Quarterly, Volume 109, Issue 3, Summer 2010, S. 595-620, 595. DOI: <https://doi.org/10.1215/00382876-2010-008>.

59 Vgl. Lehmkuhl, Ursula: Ambivalenzen der Modernisierung durch Kolonialismus. In: Aus Politik und Zeitgeschichte APuZ 44-45/2012 – »Kolonialismus«. Bundeszentrale für politische Bildung (bpb), 23.10.2012, o.S. URL: www.bpb.de/apuz/146983/ambivalenzen-der-modernisierung-durch-kolonialismus. Wie Lehmkuhl hier erläutert, galt das Forschungsinteresse bis in die 1990er Jahre dem »weltweiten Export europäischer Kultur«. Die darauffolgende Verschiebung hin zu einer »transnationalen Gesellschaftsgeschichte« ging mit der Forderung einher, »die Geschichte Europas zu provinzialisieren« und in umgekehrter Weise als bisher die »Perspektive des fremden Blicks auf Europa« zu richten.

ästhetischen Formen unterschiedliche Verläufe nahmen und dabei etwa lokale Bereicherungen, spezifische Interpretationen oder Ablehnungen erfahren konnten, so dass sie sich heute als in Wechselbeziehung zueinanderstehende Formen darstellen. Ähnlich der Auffassung von *multiplen Modernen*⁶⁰ werden damit Phänomene beschrieben, die sich weder allein als europäische Varianten der Moderne noch als rein lokale Traditionen verstehen lassen. In ihrer Kombination können sie vielmehr eine Verflechtung verschiedener kultureller Eigenschaften aufweisen, die im transkulturellen Sinne gemeinsam etwas Neues hervorbringen und sich damit weder ausschließlich auf das eine noch auf das andere zurückführen lassen.

Buergel stellt hier folglich weniger den Begriff der Moderne an sich infrage, als dass er die Bedeutung der westlich geprägten Moderne in ihrer globalen Verflechtung von ästhetischen Entwicklungen verbindet und erweitert.⁶¹ Deutlich wird in diesem Verständnis von Moderne auch, dass ihre Definition hier über den Begriff der *modernen Kunst* hinausweist. Mit ihm wird in der Regel eine historische Epoche der westlichen Kunstgeschichtsschreibung definiert, deren Anfang im 19. Jahrhundert und deren Höhepunkt in den künstlerischen Bewegungen der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa, den USA und Russland verzeichnet wird.⁶² Während mit diesem Ansatz in der Regel eine lineare und aus westlicher Sicht vereinheitlichende Entwicklungsgeschichte der Moderne verfolgt wird,⁶³ bleibt die Herausbildung von Phänome-

-
- 60 Diese Auffassung schließt an den von Shmuel N. Eisenstadt im Jahr 2000 eingeführten Begriff der Multiple Modernities an. Das dahinterstehende Konzept ist eine Antwort auf klassische Theorien, die Modernisierung mit Verwestlichung gleichsetzen, und geht davon aus, dass Widersprüche und ideologische Kämpfe in das kulturelle Programm der Moderne eingeschrieben sind (In diesem Punkt schließt es auch an das Konzept der *alternativen Modernen* an, siehe z.B. Appadurai: *Modernity at Large*. 1996). Demnach hatte die Moderne zwar ihren Durchbruch in Europa und breitete sich von dort aus, jedoch nahm sie in anderen Erdteilen andere Verläufe. In diesem Sinne stellt das kulturelle Programm der Moderne nicht nur eine spezifische Dynamik von laufend entstehenden, multiplen Varianten dar, sondern in ihm existiert eine Vielfalt von miteinander konkurrierenden Weltbildern. Diese prägen auch die »Auffassung von einer grundsätzlich offenen Zukunft«, die »durch autonomes menschliches Handeln gestaltbar sei«. Vgl. Slama, Martin: *Multiple Modernen*. In: Kreff et al.: *Lexikon der Globalisierung*. 2011, S. 277-278.
- 61 Insofern erscheint es konsequent, dass sich Buergel nicht lediglich den an die Diskussion über die Moderne anschließenden »postmodernen Theorien« zuwendet, die »in den intellektuellen Diskursen der westlichen Welt eine radikale Infragestellung aller etablierten theoretischen, historischen und alltäglichen Auffassungen von Moderne« bedeuten. Jedoch wird aus globaler Perspektive auch generell gefragt, »ob sich das Konzept der Moderne noch eignet, um die aktuellen gesellschaftlichen Veränderungen durch Globalisierungsprozesse zu erfassen«. Vgl. Marcus, George E.: *Moderne*. In: Kreff et al.: *Lexikon der Globalisierung*. 2011, S. 267-270, 267.
- 62 Vgl. Harrison, Charles: *Modernismus*. Ostfildern-Ruit 2001, S. 6ff. In Anlehnung an das modernistische Fortschrittsdenken und die Skepsis gegenüber traditionellen Werten, wird modernistische Kunst insbesondere mit innovativen und umwälzenden Entwicklungen seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Verbindung gebracht. Avantgardistische Konzepte, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts mit immer neuen Setzungen und Brüchen darstellten, zeigen sich etwa in Cézannes Suche nach einem autonomen Kunstwerk, über das er sich bewusst von der Naturwirklichkeit absetzt, in Picassos Erforschung des sogenannten »Primitiven« oder in Kandinskys Abkehr vom Gegenstand bis hin zur Abstraktion. Vgl. Harrison: *Modernismus*. 2001, S. 46f.
- 63 »[T]he chief emblem of this unbroken narrative can be found in the attention given to the procedures and ideas of the Western historical avant-gardes by contemporary artists«. Enwezor: *Moder-*

nen und Konzepten der Moderne im Kontext der *Migration der Form* keinesfalls auf eine eurozentristische Perspektive beschränkt. Als problematisch erweist sich allerdings, dass Buergel weder erläutert, welche Unabhängigkeitsbewegungen zur Zurückweisung der Formen geführt haben mögen, noch die Wechselbeziehungen von Formen etwa europäischer, asiatischer oder australischer und ozeanischer Prägung benennt. Dennoch lässt sich hier – wie auch die vorigen Erkenntnisse der historischen Kontextualisierung von Globalisierungsprozessen zeigen – eine Verbindung zur Kolonialgeschichte beziehungsweise zu den de- und antikolonialen Befreiungskämpfen der von Europa beherrschten Länder zur Erlangung ihrer Unabhängigkeit von den Kolonialmächten herstellen. Diese Bewegungen stehen mit postkolonialen Ansprüchen und Theorien in Verbindung,⁶⁴ die auch eine Kritik an der kulturell exklusiven Konzeption der westlichen Moderne darstellt.

Mit Blick auf die Kunst lässt sich in den Unabhängigkeitsbewegungen auch ein Bezug zum transkulturellen Verständnis der Moderne beziehungsweise zur *Transmoderne* nach Kravagna herstellen. Er beschreibt sie als eine dekoloniale Kraft transformativer Agenden und transgressiver Verfahren zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die sich in der künstlerischen Praxis etwa in »grenzüberschreitenden Sprachen und Stilen« im Sinne einer Kritik an den »kulturellen und politischen Differenzkonstruktionen« und »Grenzpolitiken der hegemonialen Moderne« manifestiert.⁶⁵ Dieser Auffassung entsprechend stehen Entwicklungen ästhetischer Formen immer im Verhältnis zu kulturellen Kontakten, Austauschbeziehungen oder Wechselwirkungen von verschiedenen Akteur*innen.

Auch Buergel hebt mit seiner Erkenntnis von ästhetischen Transformationen die wechselseitigen transkulturellen Durchdringungen der Moderne hervor und stellt sich damit den postkolonialen Herausforderungen der Kunstgeschichte. Dabei geht es ihm jedoch nicht in erster Linie um die postkoloniale Diskussion von Differenzen und Grenzüberschreitungen in der Kulturgeschichte und auch nicht einfach um die postmoderne Anerkennung der kulturellen Vielfalt ästhetischer Einflüsse, sondern vielmehr um eine kritische Revision traditioneller Konzepte und Grundannahmen der Moderne, die eine Alternative zu den linearen Narrativen und vereinheitlichenden Klassifizierungen nach etwa nationalen oder stilistischen Kriterien der westlichen Kunstgeschichtsschreibung darstellen und dabei den Fokus auf deren Wechselbeziehungen richten.

nity and Postcolonial Ambivalence. In: *South Atlantic Quarterly*, Volume 109, Issue 3, Summer 2010, S. 599.

- 64 Als grundlegend erweist sich dabei der Anspruch, die im Kolonialismus entwickelte Auseinandersetzung mit kultureller Identität und Differenz nach dichotomen Kategorien und das Denken in Dichotomien – zentral ist dabei etwa die Definition des »Eigenen« im Gegensatz zum »Anderen« oder »Fremden« – zu überwinden und diese in ihrer Anbindung an territoriale, politische, kulturelle und soziale Machtverhältnisse sowie an spezifische Konfliktsituationen kritisch zu hinterfragen. Siehe hierzu auch Kap. II.2.4.
- 65 Anfänge der künstlerischen Moderne erkennt Kravagna z.B. im Kontext der Unabhängigkeitsbewegungen in Indien oder im Kampf gegen den US-amerikanischen Neokolonialismus im vorrevolutionären Kuba, wie er etwa am Beispiel von Wifredo Lams transkultureller Malerei verdeutlicht. Vgl. Kravagna: *Transmoderne*. 2017, S. 10.

1.2.2 Zur Bedeutung von Form(en) in Kunst und Kunstgeschichte

Im Zentrum des Konzepts der *Migration der Form* steht die Betrachtung ästhetischer Formen, die sich über räumliche und zeitliche Grenzverläufe hinwegsetzen und – bisweilen mit unterschiedlichen Eigenschaften – in verschiedenen Kulturen wiederzufinden sind. Aus transkultureller Perspektive kann es sich dabei einerseits – in der Übersetzung von »trans-« mit *jenseits* oder *darüber hinaus* – um eine Eigenschaft handeln, die in verschiedenen Kulturen auftritt⁶⁶ oder von einer Kultur in eine andere übergeht⁶⁷. Andererseits kann es sich – in der Übersetzung von »trans-« mit *(hin-)durch* – um die Verwandlung von Formen handeln, die im Zusammentreffen mit anderen Formen neue Unterschiedlichkeiten⁶⁸ oder etwas gemeinsames Neues herstellen, das nicht einfach der Addition voriger kultureller Elemente entspricht⁶⁹.

Beide Aspekte dieser transkulturellen Perspektive werden etwa in der Miniaturmalerei »Herbstlandschaft am Fluss«⁷⁰ aus den *Saray-Alben* (*Diez-Alben*) deutlich, welche die Kurator*innen mehrfach als Beispiel heranziehen, um die *Migration der Form* visuell zu verdeutlichen.⁷¹ Wie Noack erläutert, sei das Werk während einer Reise persischer Diplomaten nach China entstanden, die von einem Zeichner begleitet wurden. Dieser habe chinesische Darstellungsweisen in sein künstlerisches Formenrepertoire integriert und unter anderem eine spezielle Darstellungsform von Felsen in seine Malerei aufgenommen, die auch in anderen Kulturen als Formeln wiederzufinden seien.⁷² Im Katalog wird zudem darauf hingewiesen, dass lokale Stile durch diese Praxis nicht ausgelöscht worden seien, sondern vielmehr ein Austausch von Bildern oder Vorlagen und teilweise auch von Künstler*innen zwischen China und Persien stattfand. Dieser habe dazu geführt, dass verschiedene weitere »Grundelemente« der chinesischen Landschaftsmalerei (z.B. Berge, Wasser, Wurzeln oder Wolken) als »Motive« in unterschiedlichen Zeichnungen und Malereien persischer Provenienz wiederzufinden seien.⁷³ Das Resümee zu diesem Blatt der *Saray-Alben* stellt sich daher als in höchstem Maße anschlussfähig an die Bedeutung des Transkulturellen dar: »Eine bestimmte Form, dauerhaft wie wandelbar, lebt in einen anderen Horizont übertragen fort. Das ist ihr Schicksal.«⁷⁴ Diese Auffassung zeigt sich vereinbar mit dem transkulturellen Verständnis einer Eigenschaft,

66 Siehe hierzu Kap. II.1.1.

67 Siehe hierzu Kap. II.1.2.

68 Siehe hierzu Kap. II.1.8.

69 Siehe hierzu Kap. II.1.12 und II.1.13.

70 Das Werk, entstanden zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert, ist Teil einer losen Sammlung von Zeichnungen und Miniaturmalereien »persischen, chinesischen, osmanischen oder europäischen Ursprungs«, die, »aus ihrem historischen Kontext herausgelöst, zu Alben zusammengestellt« wurden. Vgl. Gressel, Inka: 14.-16. Jh./14-16 c. In: documenta 12. Katalog. 2007, S. 16. Informationen zu einzelnen Blättern der *Saray-Alben* siehe ebd., S. 385f.

71 Siehe z.B.: Afterall, 18/2008, S. 6 und 8; Artforum, Vol. 45, No. 9, May 2007, S. 173 und 177; Profil online, 14.4.2007, o.S.; FR, 15.4.2007, S. 16.

72 Vgl. Noack, Ruth: »Das ist ein Starsystem«. Ruth Noack über die Planungen zur documenta 12 und ihre Rolle als Kuratorin neben Roger Buerge. (Interview von Elke Buhr) In: Frankfurter Rundschau (FR), 15.5.2007, S. 16.

73 Vgl. Gressel: documenta 12. Katalog. 2007, S. 16.

74 Ebd.

die in verschiedenen Kulturen auftaucht,⁷⁵ wie auch mit Übergangsprozessen, in denen Menschen oder Güter etwa durch Handel in andere Kulturen vordringen. Dabei kann es zu Anpassungs- und wechselseitigen Veränderungsprozessen bis hin zu Synthesen kommen.⁷⁶

Während mit dem Motiv in Kunst und Literatur in erster Linie ein thematisches Element oder die inhaltliche Grundlage eines Werks beschrieben wird, bezeichnet der Begriff in der Ästhetik den Gegenstand oder das Erlebnis, wodurch die Phantasie von Künstler*innen angeregt wird.⁷⁷ Am Beispiel der Landschaftszeichnung wird deutlich, dass ästhetische Formen auch ohne eine spezifische inhaltliche Verknüpfung mit ihrem historischen Kontext zueinander in Beziehung stehen oder gesetzt werden können. Im Vergleich einzelner Bilder können ästhetische Formen jedoch lokale Kulturtechniken offenbaren und ein spezifisches, zum Beispiel wiederkehrendes oder sich verwandelndes, Narrativ zum Ausdruck bringen, das Rückschlüsse auf ihre Herstellung beziehungsweise Überlieferung oder Transformation zulässt. Eine zentrale Erkenntnis, welche die Kurator*innen aus der Betrachtung dieses Kunstwerks ziehen, betrifft die Wahrnehmung ästhetischer Phänomene und hat einen wesentlichen Einfluss auf ihr Kunstverständnis: »Formen, aber auch bestimmte formale Lösungen wiederholen sich, über die Jahrhunderte, aber auch in verschiedenen Kulturen. Wir versuchen [...] das zu verfolgen: Manchmal am Beispiel von Farben, manchmal sind es Themen, manchmal eben solche Dinge wie der Felsen.«⁷⁸

Mit diesem Kunstverständnis, das Noack hier wie auch am Beispiel der Miniaturmalerei zugrunde legt, lenkt sie das Interesse auf Formen beziehungsweise einzelne Formelemente in Werken. Dabei werden offensichtlich auch kulturhistorische Aspekte sowie die Materialbeschaffenheit miteinbezogen, sofern sie mit den Werken überliefert sind. Damit schließt die Kuratorin ganz allgemein an die in der Kunstwissenschaft seit einigen Jahrzehnten gängige Betrachtungsweise an, welche die Synthese von form- und inhaltsgeschichtlichen Aspekten⁷⁹ zugrunde legt. Diese geht darauf zurück, dass sich die Kategorien Form, Material und Inhalt wechselseitig bedingen und Geschichte demnach in den Veränderungen innerhalb dieses Verhältnisses entsteht, wobei jede Kategorie dominant werden kann.⁸⁰ Indem die Kurator*innen »[n]ach Identifizierung, Zuordnung und Vergleich formaler Kennzeichen [...] Ähnlichkeit, Zusammengehörig-

75 Siehe hierzu Kap. II.1.1.

76 Siehe hierzu Kap. II.1.2.

77 Vgl. Lemma »Motiv«. In: Regenbogen; Meyer: Wörterbuch der philosophischen Begriffe. 2005, S. 431f.

78 Noack: »Das ist ein Starsystem«. In: FR, 15.5.2007, S. 16.

79 Gegenüber dem *Inhalt*, mit dem in der Regel eher »Stoffliches, Außerästhetisches, mit der kruden Realität Behaftetes« assoziiert wird, erhält der Formbegriff in kunstwissenschaftlichen Lexika bisweilen mehr Beachtung, da sich mit ihm z.B. auch gegenstandslose Kunst erfassen lässt. Vgl. Held; Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft. 2007, S. 311.

80 Vgl. Marksches, Alexander: Formanalyse. In: Pfisterer; Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. 2011, S. 126-128, 127. Marksches verweist hier auf Hermann Bauers Erläuterungen zum Problem der Systematisierung von Kunstwerken, mit denen dieser bereits in seinem Buch »Kunsthistorik« (1976) einen Schlussstrich unter die Debatte der Dichotomie von Form und Inhalt setzte.

keit oder auch Verschiedenheit feststellen«⁸¹, und damit folglich einzelne Formelemente hervorheben und benennen, die ein Werk oder eine Gruppe von Werken charakterisieren, schließen sie auch an die Methode der Formanalyse an.

Das Interesse der Kurator*innen an formgeschichtlich orientierten Fragestellungen erscheint insofern relevant, als sich deren Ursprung in den Kunstwissenschaften bereits auf Mitte des 18. Jahrhunderts festlegen lässt,⁸² womit die Formanalyse nicht nur die »Voraussetzung einer stilgeschichtlich argumentierenden Kunstgeschichte« bildet, sondern bereits existierte, »[b]evor Ikonographie und Ikonologie⁸³ zum wesentlichen Erkenntnismodell des Faches Kunstgeschichte avancierten«.⁸⁴ Obwohl die Form, mit der die »individuelle Binnengliederung« eines Werkes im Vordergrund der Betrachtung steht, auch im Gegensatz zum Stil fungiert, der sich auf die äußere Formgebung eines Werks bezieht,⁸⁵ nähern sich die Kurator*innen in ihrem Kunstverständnis einerseits dem Stilbegriff⁸⁶ an, der zum traditionellen Begriffsinstrumentarium der Kunstgeschichte gehört und hier eine konstitutive Rolle einnimmt.⁸⁷ Andererseits entfernen sie sich mit ihrem spezifischen Stilverständnis aber auch vom Kanon der Kunst, der sich mit dem Aufkommen der Kunstwissenschaft im Laufe des 19. Jahrhunderts erst zu etablieren begann und seitdem insbesondere dazu dient, Künstler*innen und Werke nach verschiedenen Qualitäten zu bewerten und einzuordnen oder sie als sogenannte Meis-

81 Markschies: Formanalyse. 2011, S. 126.

82 Den Beginn der Formanalyse setzt Markschies mit William Hogarths Buch »The Analysis of Beauty« zur manieristischen Kunsttheorie aus dem Jahr 1753 an.

83 Als Ergänzung zur Ikonographie und im Gegensatz zur Formanalyse bezieht sich die Ikonologie im weitesten Sinne auf die inhaltliche Interpretation des Dargestellten und berücksichtigt dabei die Wechselbeziehungen zwischen der sichtbaren Form und verstandesmäßig fassbaren Begriffen. Vgl. Noll, Thomas: Ikonographie/Ikonologie. In: Pfisterer: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. 2011, S. 194-198, S. 195.

84 Vgl. Markschies: Formanalyse. 2011, S. 126.

85 Der Stil bezeichnet eine nachweisbare, »charakteristische Formgebung«, »er klassifiziert Kunstwerke nach ihren gleichförmigen, wiederholbaren Zügen und vernachlässigt ihre Einmaligkeit«. Er ist somit ein »summativer Begriff, der sich nur aufgrund einer Reihen-Untersuchung bestimmen lässt« und gehört »zu denjenigen Bestimmungen, die die »externen« Faktoren eines Kunstwerks betreffen«. Vgl. Held; Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft. 2007, S. 337.

86 Der Stilbegriff bezieht sich auf die Qualitäten einer Darbietung und auf die Bearbeitung eines Objekts im Hinblick auf eine Wirkung. Er bestimmt die Art und Weise, wie Objekte oder Inhalte durch eine künstlerische Aktivität geprägt werden und er vermittelt zwischen dem Subjekt und dem Objekt einer künstlerischen Handlung bzw. zwischen der Form und dem Inhalt eines Kunstwerks. Vgl. ebd.

87 Vgl. ebd. Die Stile und ihre Unterscheidung trugen zur Etablierung der Kunstgeschichte als Disziplin bei und führten zu ihrer Differenzierung in die Geschichtswissenschaft und die Philosophie (Ästhetik).

terwerke zu deklarieren.⁸⁸ Unweigerlich werden damit Einschlüsse und Ausschlüsse im Feld der Kunst produziert, die in der Regel auf den Kriterien einer Elite basieren.⁸⁹

Deutlich wird diese Distanzierung der Kurator*innen lediglich in einem Vortrag⁹⁰ von Buergel, in dem er auf die *documenta 12* zurückblickt und eine Verbindung zwischen der *Migration der Form* und dem Stilverständnis von Alois Riegl herstellt.⁹¹ Mit Blick auf Differenzen in der Auffassung, Einordnung und Präsentation von Kunst im Museum beziehungsweise denjenigen Objekten, die nicht als solche deklariert werden, erörtert Buergel hier Zusammenhänge in der Wahrnehmung von Formen und Ornamenten in Werken unterschiedlicher historischer, materieller und kultureller Provenienz. Wenngleich Buergel den Begriffen und Konzepten des in der Mitte des 19. Jahrhunderts geborenen und bereits 1905 verstorbenen Kunsthistorikers, Denkmalpflegers und Vertreters der *Wiener Schule der Kunstgeschichte* darin keine ausführliche Erläuterung widmet, so lässt sich an seinem Beispiel doch ein spezifisches Kunstverständnis aufzeigen, das klassische Begriffe und Methoden der Kunst und Kunstgeschichtsschreibung zu widerlegen suchte und stattdessen eine vergleichende Stilanalyse⁹² etablierte. Im Vordergrund steht dabei die Gleichstellung von kanonisierter, der Hochkultur zugerechneter Kunst mit Produkten des Handwerks sowie die Abkehr von einem idealistischen und rein geschichtswissenschaftlichen Verständnis linear aufeinanderfolgender und sich voneinander ablösender Epochen. Der von Riegl in diesem Zusammenhang geprägte Begriff *Kunstwollen* wendet sich damit nicht nur gegen den zweckorientierten Materialismus seiner Zeit, sondern entwickelt Stilprinzipien, deren »Grundannahme die Gleichwertigkeit, die Individualität und die Selbstbezüglichkeit jeder Epoche«⁹³

88 Vgl. ebd., S. 243f.

89 Wie Held und Schneider erläutern, legt der »Kanon« – obwohl er bisher nie festgeschrieben wurde und eher eine Art »imaginäres« Konstrukt, das mental verinnerlicht wird, darstellt – doch sowohl einen Maßstab bzw. eine Norm für die Bewertung von Künstler*innen und Werken fest, als auch ein Corpus von herausragenden Künstler*innen, Werken und mit ihnen verbundenen Diskursen. Vgl. ebd.

90 Buergel, Roger M.: Into the grey zone (between museum and exhibition). Vortrag im Rahmen der Konferenz »Auf dem Weg zur documenta 13«, 19.9.2009, Castello di Rivoli, Turin (unveröffentlichtes Manuskript).

91 Buergel hebt hier Riegls Tätigkeit als Leiter der Textilabteilung im k.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (heute Museum für angewandte Kunst, Wien) hervor und bezieht sich insbesondere auf Riegls Publikation »Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik« (Berlin 1893), die er als »a rigorously modern attempt to conceive of an autonomous and continuous history of ornament, beginning in the ancient Near East, moving on to the classical period, and ending in early medieval and Islamic art« beschreibt. Buergel: Into the grey zone (between museum and exhibition). 19.9.2009.

92 Dies steht aus kunstwissenschaftlicher Perspektive nicht im Widerspruch zu der Tatsache, dass zu den Wegbereiter*innen der Konzeption von Epochen auf Grundlage des Historismus »vor allem Riegl und [Heinrich] Wölfflin [gezählt werden können], die konsequent eine Periodisierung nach rein kunsthistorischen Gesichtspunkten, d.h. nach Stilen durchsetzten und damit zugleich das Instrumentarium der Kunstgeschichte, ihre Terminologie und ihre Kategorien der Beschreibung und Zuordnung von Kunstwerken ausdifferenzierten, so dass der Anspruch auf Autonomie dieser Disziplin wirksam begründet wurde«. Held; Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft. 2007, S. 157f.

93 Ebd., S. 258.

ist, und die erstmals die »künstlerische Eigendynamik«⁹⁴ beziehungsweise den »subjektiven Ursprung eines Stiles«⁹⁵ zum Maßstab nehmen. Riegls Stilgeschichte nimmt dementsprechend in Anspruch, eine wertneutrale Betrachtungsweise zu sein, wodurch »Kunst als ein von der jeweiligen Zeit und Lebensform abhängigen [sic!] Teil der Gesamtkultur«⁹⁶ begriffen wird und – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne – als ein Bild ihrer Zeit *wahrzunehmen*⁹⁷ ist. Ausgangspunkt seiner Kunsttheorie⁹⁸ ist folglich der wahrnehmende Mensch.

In der Kunstgeschichte verhalf Riegl damit auch einem »kulturrelativistischen Epochenverständnis zum Durchbruch«⁹⁹, wodurch seither nicht nur ein pluralistisches Bild der Kulturen betont wird, sondern auch kulturelle Phänomene in ihrem jeweils spezifischen, zum Beispiel sozialen oder historischen Kontext betrachtet werden. Während Riegl selbst in seinen Studien insbesondere von der Spirale als Grundelement des Ornaments ausging und diese als die abstrahierte Form einer Kultur – hier mit Bezug zu den Maori in Neuseeland – verfolgte,¹⁰⁰ ermöglicht seine Stilanalyse nicht nur eine synchrone, sondern vor allem eine diachrone Betrachtungsweise von Formen. An dieses kunsthistorische Verständnis von Stil scheint Buergel mit seiner Erkenntnis indirekt anzuschließen:

»Vielleicht ist es das einzige Gesetz, das in der Kunst tatsächlich gilt, dass das Universum der Formen und Farben beschränkt ist und dass aufgrund dieser Beschränktheit Dinge aus ganz unterschiedlichen Epochen, aus ganz unterschiedlichen Zusammen-

94 Ebd., S. 158.

95 Ebd., S. 343f. Als Kunsthistoriker wollte auch Riegl formale Gesetzmäßigkeiten eines Stils herausarbeiten. Seine Vorstellung des *Kunstwollens* lag jedoch im Gegensatz zur intentionalen, rein materialistisch-technischen Auffassung seiner Zeit »gerade in der Überwindung und Beherrschung der stofflichen Widerstände, die das Material oder eine Aufgabe der künstlerischen Intention leisten«.

96 Reichenberger, Andrea: »Kunstwollen«. Riegls Plädoyer für die Freiheit der Kunst. In: Kritische Berichte, Jahrgang 31, Heft 1/2003, S. 69–85, 80. Für Reichenberger steht daher Riegls »Kunstgeschichte im Dienste einer vergleichenden Kultursoziologie«.

97 Laut Susanne Leeb »weist Riegls psychologisches Konzept auf die Transformation der Kosmologie zur Weltanschauung als eine subjektive, lebensgebundene Erfahrungskategorie [hin]. Dem Stil wird zugetraut, [...] eine weltanschauliche Einheit stiften zu können, basierend auf geschichtsphilosophischen Theorien, Entwicklungsgesetzen und wahrnehmungspsychologisch fundierter Einführung«. Leeb, Susanne: Die Kunst der Anderen. »Weltkunst« und die anthropologische Konfiguration der Moderne. (Diss.) Europa-Universität Viadrina, Frankfurt/Oder. 2013, S. 171. URL: https://opus4.kobv.de/opus4-euv/frontdoor/deliver/index/docId/69/file/leeb_susanne.pdf. Die Dissertation wurde 2015 unter dem gleichnamigen Titel auch bei b_books, Berlin veröffentlicht.

98 Riegls Schriften sind posthum gesammelt und veröffentlicht worden z.B. in: Pächt, Otto; Swoboda, Karl M. (Hg.): Historische Grammatik der bildenden Künste. Graz u.a. 1966; Rosenauer, Artur (Hg.): Alois Riegl. Gesammelte Aufsätze. Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Wien 1996.

99 Held; Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft. 2007, S. 258.

100 Auf das Ornament als Ausdrucksträger einer Epoche in Riegls Stiltheorie geht Leeb mehrfach in ihrem Buch ein. Siehe z.B. Leeb: Die Kunst der Anderen. 2013, S. 93f, 97f, 186ff, 194.

hängen, mit ganz unterschiedlichen geopolitischen Kontexten, gar nicht anders können, als miteinander zu kommunizieren.«¹⁰¹

Deutlich wird damit nicht nur die Vorstellung eines begrenzten Formenrepertoires, wodurch Formen zwangsläufig quer durch Zeit und Raum miteinander in Verbindung stehen, sondern auch, dass sich Formen nicht auf eine genuine Existenz oder lineare Entwicklung festlegen lassen. Dass Dinge miteinander kommunizieren, impliziert vielmehr, dass hier auch eine Verständigung oder ein Austausch zwischen Formen stattfinden kann. Dementsprechend sind ästhetische Formen in stetem Wandel begriffen und lassen sich nicht einem einzelnen Deutungsschema zuordnen. Die Existenz ästhetischer Formen ist vielmehr komplex und ihre kulturelle Bedeutung variiert je nach Zusammenhang.

In Bezug auf Riegls Forschung stellt Susanne Leeb zum einen fest, dass seine formvergleichenden Kulturstudien von der kollektiven Kulturproduktion¹⁰² einer Epoche ausgehen. Zum anderen weist sie darauf hin, dass jene durch die Abstraktion von kulturellen Kontexten gewonnenen Stilbegriffe zu wahrnehmungspsychologischen Kategorien verallgemeinert wurden.¹⁰³ Darüber hinaus kann festgestellt werden, dass Riegls Stilverständnis die Betrachtung der parallelen Wiederkehr sowie der Ähnlichkeit ästhetischer Formen quer durch verschiedene Zeiträume hindurch ermöglicht und etwa auch in kulturtheoretischer Hinsicht eine Neuperspektivierung der Stilgeschichte¹⁰⁴ darstellt.

Obwohl er damit bereits zur Wende ins 20. Jahrhundert ein kulturgeschichtliches und sozial engagiertes Interesse¹⁰⁵ an einer bedeutungsoffenen und gleichberechtigten Betrachtung der Kunst verschiedener Kulturen innerhalb und außerhalb Europas eröffnet, das folglich auch die Kunst der ›Anderen‹ miteinbezieht, wird diese Kunst zunächst weiterhin nach den kunstgeschichtlichen Kategorien der europäischen Moderne als ›primitiv‹ eingeordnet.¹⁰⁶ Da sich in der kunsthistorischen Praxis des Museums der klassische Stilbegriff in seiner theoretisch wenig weiterentwickelten Form im 19. Jahrhundert durchsetzte und hier bisweilen bis in die Gegenwart wirkt,¹⁰⁷ wird

101 Buergel, Roger M.: *documenta heute*. In: Stengel, Karin; Radeck, Heike; Scharf, Friedhelm (Hg.): *documenta zwischen Inszenierung und Kritik. 50 Jahre documenta*. Hofgeismar 2007, S. 157-167, 160f.

102 Leeb: *Die Kunst der Anderen*. 2013, S. 194. In diesem Sinne hebt Leeb an anderer Stelle hervor, dass das »Kunstwollen bei Riegl ein Vermittlungsbegriff ist – eine Vermittlung zwischen einer kollektiven Psyche und den formalen Eigenschaften von Kunstwerken im Rahmen bestimmter Gesellschaften«. Ebd., S. 188.

103 Ebd., S. 170.

104 Auch Rike Frank und Sabeth Buchmann weisen in der von ihnen im Jahr 2015 herausgegebenen Anthologie auf die Bedeutung von Riegls Theorie für die Begründung der modernen Kunstgeschichte und für die Kunstkritik des 20. Jahrhunderts hin. Siehe Frank, Rike; Buchmann, Sabeth: *Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik*. Berlin 2015.

105 Weiterführende Literatur hierzu siehe z.B.: Vasold, Georg: *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten*. Freiburg 2004.

106 Zur formalen Ästhetik und Relationslogik bei Riegl und ihrer Bedeutung für die Entstehung der modernen Bildwissenschaft siehe z.B.: Wiesing, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Frankfurt a.M. 2008, S. 57-91.

107 Vgl. Held; Schneider: *Grundzüge der Kunstwissenschaft*. 2007, S. 350.

eine anschauliche, auf Vergegenwärtigung und unmittelbares Nachempfinden zielende ästhetische Betrachtungsweise von Kunst aus kunstwissenschaftlicher Perspektive als eine »im Kern historische Erkenntnis auf Distanz«¹⁰⁸ gedeutet.

1.3 Das Ausstellen transkultureller Formen und Bezüge

1.3.1 Die Auflösung vereinheitlichender Kategorien für die Präsentation von Kunst

Obwohl der Stilbegriff in der Theorie der Kunstgeschichte heute keine konstitutive Rolle mehr hat, findet er eine breite Anwendung, etwa in der Sammlungstätigkeit von Museen oder in der Ausstellungspraxis. Dies zeigt sich besonders dann, wenn anonyme Kunstwerke¹⁰⁹ vergangener Zeiträume »stilanalytisch einer Epoche, Region, einer Werkstatt und möglichst einem Künstler zugeschrieben« werden, um sie im »Wertgefüge der Museen angemessen zu positionieren, ihnen ihren Platz in den Ausstellungsräumen zuzuweisen« sowie »die Aufmerksamkeit des Publikums auf sie zu lenken und damit nicht zuletzt ihre Interpretation zu steuern«.¹¹⁰ Diesem kunsthistorisch geprägten Interesse an der stilistischen Einordnung, Präsentation und Vermittlung von Werken treten die Kurator*innen der *documenta 12* nicht nur mit ihrem als transkulturell zu bezeichnenden Formverständnis,¹¹¹ sondern auch mit ihrer Vorstellung für die Präsentation von Kunst in der Ausstellung entgegen:

»In der Regel haben Ausstellungen ein Thema, oder sie gelten einer Künstlerpersönlichkeit, einer Epoche, einem Phänomen. [...] Uns kam es darauf an, weder Künstlernamen noch irgendwelche vereinheitlichenden Konzepte oder gar geopolitische Identitäten (»Kunst aus Indien«) in den Vordergrund zu stellen.«¹¹²

Mit dieser Aussage im Vorwort des Katalogs zur *documenta 12* formulieren Buergel und Noack eine Abgrenzung zu gängigen Ausstellungsformaten und -praktiken, wie sie etwa auf Sammlungsbestände in Museen und deren Präsentation nach der »kulturellen Leitbildfunktion des Kanons«¹¹³ der Kunstgeschichte angewendet werden. Im Vordergrund steht dabei einerseits die Kritik an der Einteilung beziehungsweise ungleichberechtigten Auf- und gleichzeitigen Abwertung einzelner Künstler*innen und Kunst nach elitären Maßstäben von »Hochkultur« versus »Populärkultur«, sowie andererseits die Einordnung von Kunst nach national-kulturellen Kriterien, die nicht nur eine kulturell vereinheitlichende, sondern auch reduzierende Maßnahme darstellt. Diese trägt wiederum zu einer kulturellen Hierarchisierung und Polarisierung von Kunst – etwa

108 Markschie: Formanalyse. 2011, S. 128.

109 Gemeint ist damit, dass der*die Urheber*in des Werks nicht bekannt ist und das Werk nicht von vornherein spezifischen, mit ihm*ihr assoziierten Kunstkategorien zugeordnet werden kann.

110 Held; Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft. 2007, S. 350f.

111 Siehe Kap. IV.1.2.

112 Buergel; Noack: Vorwort. In: *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 11–13, 11.

113 Held; Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft. 2007, S. 246.

mit der zusätzlichen Bezeichnung von ›westlich‹ versus ›nichtwestlich‹ oder ›primitiv‹ – bei.

Die Kurator*innen wenden sich damit gegen das herkömmliche Verständnis der europäischen Kunstgeschichte in seiner »geistesgeschichtlichen Orientierung«: Hiernach gelten Kunstwerke als Ausdruck der »kollektiven Befindlichkeit einer Gruppe, Gemeinschaft oder Nation«, wobei das einzelne Werk nach einem idealtypischen Verständnis als »unvermittelte Entäußerung historischer Wesenseinheiten« und somit als »sinnliche Objektivation einer Mentalität« aufgefasst wird.¹¹⁴ Entgegen dieser universellen, idealistischen sowie essenzialistischen und mentalistischen Auffassung von Kunst, versuchen sie mit einer »an postkolonialen Erkenntnissen geschulten Kritik« sich von den Normen des »alten Universalismus« zu lösen und »nach neuen Möglichkeiten planetarischen Zusammenlebens« zu suchen, wie Noack im Rückblick auf die *documenta 12* erläutert.¹¹⁵

Das Ziel, die Kunst verschiedener Kulturen gleichwertig und ohne irgendeine generalisierende oder identitätsspezifische Zuschreibung zu einer vorgefertigten Kategorie in der Ausstellung zu präsentieren, zeigt eine Parallele zum Transkulturalitätskonzept. Die Entscheidung, Kulturen nicht als nach außen hin abgeschlossene und in sich homogene Gebilde zu betrachten, bildet, wie bereits ausgeführt,¹¹⁶ eine grundlegende Voraussetzung dafür, transkulturelle Verhältnisse überhaupt denken zu können. Mit dem Konzept der *Migration der Form*, das die Bewegungen von Menschen und Dingen über geografische, politische und kulturelle Grenzen hinweg in ihren globalen Zusammenhängen und Verhältnissen begreift, sprechen sich die Kurator*innen sowohl für heterogene Strukturen und vielfältige Beziehungen von Kulturen als auch von Kunst aus. Gleichzeitig weisen sie damit auch die Deutungshoheit über die präsentierten Werke – eine Kompetenz, die sowohl von der Öffentlichkeit als auch vom Fachpublikum herkömmlicherweise mit ihrer Funktion als leitende Kurator*innen der Ausstellung verbunden wird – von sich.

Im Rückblick auf ihre Ausstellungspraxis ging es, wie Noack erläutert, gerade nicht darum, dem Anspruch auf vorgefertigte Deutungen Folge zu leisten und etwa »konkrete Interpretationen« von Werken oder Werkkonstellationen vorzugeben. Ein wesentliches Ziel sei vielmehr gewesen, »das einzelne Werk aus seiner Überdeterminierung durch überkommene Zuschreibungen zu befreien und den Blick für neue Denkanstöße und Wahrnehmungsmuster zu öffnen«¹¹⁷.

Um etwa »allzu vorschnellen geopolitischen Identitätszuschreibungen« in der Ausstellung entgegenzutreten, sahen sich die Kurator*innen dazu veranlasst, »die Geburtsländer der KünstlerInnen zumindest auf den Ausstellungslabeln wegzulassen«, denn:

»Identitätspolitik erzeugt Ungleichheit: Die westliche Kunst wird mit anderen Maßstäben – beispielsweise stilkritischen – gemessen, während Kunst aus Afrika oder China

114 Donandt, Rainer: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte und als Kulturwissenschaft. In: Pfisterer: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. 2011, S. 250-254, 250.

115 Noack, Ruth: Die Ausstellung als Medium. Das Vermittlungskonzept der *documenta 12*. In: Mörsch et al.: Kunstvermittlung 2. 2009, S. 333-338, 333f.

116 Siehe hierzu Kap. II.1.9.

117 Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 335.

als bloße Repräsentantin ihrer Region wahrgenommen und dadurch wesentlich undifferenzierter und mit kunstfernen Kategorien bemessen wird.«¹¹⁸

Die bewusste Zurückhaltung vermeintlich neutraler Angaben und kategorisierender Informationen über (Kunst-)Werke und Künstler*innen stellte ein wesentliches Merkmal der *documenta 12*-Ausstellung dar. Jedoch wurden, wie vielfach bemängelt,¹¹⁹ Angaben zu den Biografien der Künstler*innen sowie zu deren künstlerischer Praxis beziehungsweise einzelnen Werken nicht einfach vernachlässigt. Sie fanden und finden sich bis heute auf spezifische Weise im Katalog: Neben alphabetisch geordneten biografischen Angaben zu den Künstler*innen der *documenta 12* und ihren Werken am Ende des Katalogs, stellt der Hauptteil eine Zeitachse (»Chronologie«) dar, entlang derer die im Kontext der *documenta 12* gezeigten Werke vom 14. Jahrhundert bis ins Jahr 2007 aufgelistet und anhand kurzer Texte¹²⁰ erläutert oder beschrieben werden.¹²¹ Während somit all diese Informationen zu und/oder Reflexionen über die Künstler*innen und Werke der *documenta 12* vor, während oder nach dem Gang durch die Ausstellung gelesen werden konnten,¹²² sollte »die genealogische Anordnung der Werkeinträge im Katalog« auch dazu dienen, »einem LaiInnenpublikum ein Gespür für die historische Dimension zeitgenössischer Kunst zu vermitteln«.¹²³

Wenngleich bemängelt werden kann, dass der chronologische Aufbau des Katalogs kein gewöhnliches Nachschlagen von Informationen entlang einzelner Werkbezeichnungen, Ausstellungsorte oder Künstler*innennamen zulässt,¹²⁴ erweist sich die Verschiebung von Text(en) in den Katalog nicht etwa als eine kulturelle oder historische

118 Ebd., S. 334.

119 Siehe hierzu z.B.: Enwezor: History Lessons. In: Artforum, Vol. 46, N° 1, September 2007, S. 384; Marchart: Betrachter- und Formenschicksale in Kassel. In: Texte zur Kunst, Heft 67, 2007, S. 209; Belting: Auf Chinesischen Stühlen? In: Kunstforum Int., Bd. 187, 2007, S. 98.

120 Das Spektrum dieser Texte reicht von einfachen Beschreibungen der Kunstwerke, über historische Informationen oder Fakten zur künstlerischen Praxis, zum Werk oder zum Leben der Künstler*innen bis hin zu kurzen Kunstbetrachtungen, die eine Idee zur Rezeption der Werke vermitteln oder zu weiteren Nachforschungen anregen.

121 So kommt es etwa vor, dass Künstler*innen auch zweimal genannt werden, wenn sie mit mehreren Arbeiten auf der *documenta 12* vertreten waren. Wenngleich nicht alle Werke mit einem Text versehen sind, so sind doch alle in der Werkliste am Ende des Katalogs (»Appendix«) verzeichnet.

122 Der Katalog entspricht einem Softcover-Buch im Format 22,5 x 16,5 x 3 cm und ist in deutscher und englischer Sprache verfasst. Wie Noack erläutert, war er auch zum Gebrauch in der Ausstellung gedacht. Um die Informationen und Texte jedoch möglichst allen Besucher*innen – einschließlich denen, die nicht im Besitz des Katalogs waren – zugänglich zu machen, wurden nachträglich auch Textkopien an einigen Orten in der Ausstellung ausgelegt. Vgl. Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 338.

123 Ebd.

124 Zwar sind die Namen der Künstler*innen in alphabetischer Reihenfolge auf den letzten Seiten des Katalogs aufgelistet, da sie jedoch ohne Erläuterungen mit bis zu vier Seitenangaben versehen sind, wird das Nachschlagen nach spezifischen Informationen erschwert. So wird erst nach eingehender Auseinandersetzung mit dem Namensverzeichnis deutlich, dass die erste/n Seitenangabe/n auf das/die in der Ausstellung gezeigte/n Werk/e der jeweiligen Künstler*innen verweisen, während unter den beiden letzten Angaben die Kurzbiografien und die Werklisten zu finden sind.

Neutralisierung der Werke, sondern sollte durch ihre Machart auch die Möglichkeit einer anderen oder neuartigen Wahrnehmung von Kunst eröffnen. Diese zielte darauf ab, sich von der traditionellen Wissensvermittlung nach kunsthistorischen Konventionen abzugrenzen und diese bewusst zu verändern. Im Bewusstsein, dass in Ausstellungen meist das »Text-Wissensregime«¹²⁵ in Konkurrenz zur ästhetischen Wahrnehmung von Kunst tritt, hinterfragen die Kurator*innen mit diesem Vermittlungsansatz die kunsthistorische Praxis der Kontextualisierung von Werken, die auch aus kulturwissenschaftlicher Sicht kritisch betrachtet wird. Der Ansatz bildet somit gleichzeitig eine Antwort auf Mieke Bals¹²⁶ Frage danach, wie man über die »sicheren Grenzen dieses hartnäckigen Dogmas namens Kontext« und seine determinierende Funktion hinauskomme.¹²⁷

Die kuratorische Entscheidung, auf Ausstellungstexte weitgehend zu verzichten und »Werke aus aller Welt nicht über den eurozentrischen Kamm [zu] scheren«¹²⁸, sollte darüber hinaus den Betrachter*innen »die Möglichkeit [...] geben, ihr Sehen zu schulen«¹²⁹. Zudem sollte diese Entscheidung dazu dienen, »das Ausstellen selbst sichtbar zu machen«¹³⁰ beziehungsweise ein Bewusstsein dafür zu schaffen, »was es heißt, dass etwas ausgestellt wird«.¹³¹ Implizit wurden damit auch die eurozentristischen Konventionen des Ausstellungsdisplays – insbesondere das Konstrukt des White Cube – in Frage gestellt, der »zwar neutral« erscheine, »aber der Ästhetik des Kalten Kriegs verpflichtet ist«¹³². So zeigt seine historische Verortung, dass der White Cube auf die sogenannte bipolare Welt beziehungsweise die Teilung der Welt in Ost und West zurückgeht. Der Kalte Krieg löste zwar die imperiale Ordnung nach dem Zweiten Weltkrieg ab, dominierte aber viele Überlegungen zur Dekolonisation¹³³ und begünstigte damit unter anderem auch die Herausbildung der postkolonialen Welt mit ihrem Fokus auf die Dichotomien des mächtigen Nordens beziehungsweise Westens und des sogenannten globalen Südens.

125 Ebd.

126 Im »Kontextualismus« sieht Bal eine »der mächtigsten Bewegungen in der Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts« und die »Antwort der Kunstgeschichte auf die Notwendigkeit, die Kunst der Welt zu öffnen«. Bal, Mieke: Dezentrierung. Die Fragilität des Meisterns. In: Snauwaert, Dirk (Hg.): Über Peter Friedl. Brüssel 2013, S. 15–43, 25.

127 Bal: Dezentrierung. Die Fragilität des Meisterns. 2013, S. 26. Wie Bal hier erläutert, ist der Kontext nicht nur durch die einheitliche Temporalität seiner Entstehungszeit bestimmt, sondern »unterstellt fälschlicherweise, dass der ›Text‹ – das Kunstwerk – von seinem Kontext sowohl geschützt als auch abgegrenzt, in jedem Fall abhängig ist« [Herv. i.O.].

128 Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 337.

129 Ebd., S. 338.

130 Siehe auch Buurman, Nanne: Exhibiting Exhibiting. documenta 12 as a Meta-Exhibition. In: kunsttexte.de, Themenheft: Hyperimages in zeitgenössischer Kunst und Gestaltung, hg. v. Sabine Bartelsheim, Nr. 3, 2016. URL: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8042/buurman.pdf>.

131 Ebd., S. 337f.

132 Ebd., S. 337.

133 Siehe hierzu z.B. Wagner, Victor: The Wind of Change. Dekolonisation im Zeichen des Kalten Krieges. In: Zeitgeschichte-online, 26.6.2017, o.S. URL: <https://zeitgeschichte-online.de/kommentar/wind-change>.

Das Konzept der *Migration der Form* und die damit verknüpfte Gestaltung der überwiegend farbigen Wände der einzelnen Ausstellungsorte der *documenta 12* bildete folglich einen Kontrapunkt zum Konzept des White Cube und setzte sich damit auch von der Vorstellung dichotomer Weltverhältnis ab. In der Gestaltung der Ausstellungsräume scheint damit auch berücksichtigt worden zu sein, dass der White Cube längst eine historische Bedeutung angenommen hat.¹³⁴ Diese ist einigen Kunstvermittler*innen der *documenta 12* gemäß »eng mit der modernistischen Idee der Autonomie der Kunst und einer bestimmten Form von Kunstbetrachtung verknüpft«, die auf dem westlichen Kanon der Kunst beruht und gezeigt hat, dass die räumliche Gestaltung beziehungsweise die vermeintlich neutralen, weißen¹³⁵ Wände eines Ausstellungsraums an der Bedeutung des Werkes in hohem Maße mitwirken.¹³⁶ In diesem Sinne handelte es sich bei der *Migration der Form* um eine »Methodik für eine Großausstellung«,¹³⁷ die in erster Linie eine »Alternative [...] zur formalen Stagnation im Kunstbetrieb, das heißt zur Konzentration auf entweder Epochen, Stile, Themen oder Künstlerpersönlichkeiten« eröffnen sollte.¹³⁸ Anstatt also einzelne Teile oder Regionen der Welt zu polarisieren, stellte die *Migration der Form* eine Möglichkeit dar, ästhetische Formen gleichzeitig in unterschiedlichen zeitlichen, räumlichen, (kunst-)theoretischen und (kunst-)praktischen Kontexten zu veranschaulichen.

1.3.2 Die Ausstellung als eine künstliche Situation von Verknüpfungen

Mit der Idee, vermeintlich objektive und neutrale museale Kategorien und Wege der Bedeutungsproduktion zu hinterfragen und zu verändern, bezog sich das kuratorische Konzept der *documenta 12* zunächst weniger auf die Verknüpfung von Inhalten als auf jene von Formen. Mit der Erkenntnis von sich wandelnden und »in sich beweglichen« Formensprachen,¹³⁹ stellte die *Migration der Form* für die Ausstellung in erster Linie »ein Mittel der Verknüpfung« dar, das es ermöglichte, »Dinge auf unterschiedlichen Ebenen zusammenzustellen«. Zudem sahen Buergele und Noack in ihr eine »Metapher, über die sich Dinge vergleichen lassen, die nur auf den ersten Blick etwas miteinander zu tun haben«.¹⁴⁰

Hierin wird deutlich, dass die Kurator*innen nicht den Anspruch hatten, Werke lediglich nach tatsächlichen, historischen Verknüpfungen miteinander zu kombinie-

134 Zur Entwicklung des White Cube und seiner Bedeutung im Kontext großformatiger Ausstellungen, siehe z. B. O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Berlin 1996; Filipovic, Elena: The Global White Cube. In: Filipovic, Elena; Vanderlinden, Barbara (Hg.): The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe. Cambridge/MA 2005, S. 63-84.

135 Wie die Kunstvermittler*innen hier ebenfalls erläutern, etablierte sich die Farbe Weiß in den 1930er Jahren durch ihre vermeintlich »moralische Qualität« als Farbe der modernen Architektur.

136 Vgl. Ballath, Silke; Gressel, Inka; Landkammer, Nora; Ortmann, Sandra; Settele, Bernadett: Glossar. In: Mörsch et al.: Kunstvermittlung 2. 2009, S. 357-372, S. 372.

137 Im Rückblick auf die *documenta 12* bezeichnen die Kurator*innen die *Migration der Form* auch als »the organising principle of the show«. Buergele; Noack: Some Afterthoughts on the Migration of Form. In: Afterall, Issue 18, Summer 2008, S. 5.

138 Buergele; Noack: Die Lehre des Engels. In: Kunstforum Int., Bd. 187, 2007, S. 118.

139 Buergele; Noack: Vorwort. In: *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 12.

140 Buergele; Noack: Die Lehre des Engels. In: Kunstforum Int., Bd. 187, 2007, S. 109.

ren. Dass die *Migration der Form* vielmehr historisch belegte Entwicklungen von Formen berücksichtigte und gleichzeitig »einzelne Werke formalästhetisch zueinander in spekulative Bezüge« setzte,¹⁴¹ wurde an verschiedenen Stellen vor, während und nach der Eröffnung der *documenta 12* immer wieder betont.¹⁴² Wie Buergel bereits einige Monate vor der Eröffnung in einem eigens publizierten kuratorischen Statement hervorhob, sollte das Konzept auch die Verschiebung oder Veränderung der kontextuellen Bezüge der Werke begünstigen:

»Wir sind uns klar darüber, dass wir Dinge aus ihren Kontexten herausholen. Diesem Transfer tragen wir nicht Rechnung, indem wir ihren authentischen Kontext mitzuliefern suchen, sondern indem wir die Ausstellung einen neuen, einen radikal artifiziellen Kontext schaffen lassen. Dieser Kontext beruht auf der Korrespondenz von Formen und Themen.«¹⁴³

Auch in Noacks Verständnis stellte die Ausstellung im Rückblick »kein Wissenspaket [dar], das uns mehr oder weniger akademisch über lokale Zusammenhänge informiert«, denn Kunst soll nicht »zur Illustration« degradiert werden. Ziel der Hervorhebung miteinander kommunizierender Formen und Themen war es vielmehr, eine Alternative zum westlichen Kunstkanon und seinen starren, allgemeingültigen Ordnungen aufzuzeigen. So sollte »keine neue Kanonbildung«, das heißt keine neuen Maßstäbe und Kategorien von Kunst gesetzt,¹⁴⁴ sondern vielmehr »eine Kosmologie von Mikroerzählungen auf unterschiedlicher Ebene« eröffnet werden. Zusammenhänge zwischen Werken wurden »bei der Wahl und Hängung der Kunst« daher nicht nur durch historische, formanalytische oder inhaltliche Bezüge hergestellt. Vielmehr wurden Werke auch »genealogisch, biografisch« oder »mal spielerisch, mal spekulativ, mal kunsthistorisch zwingend« zueinander in Beziehung gesetzt und begründet.¹⁴⁵

Beispiel einer Werkkonstellation in der Neuen Galerie

Wie sich formal-ästhetische und inhaltliche Bezüge zwischen einzelnen Werken herstellen lassen und damit auch transkulturelle Verflechtungen in den Vordergrund der

141 Buergel; Noack: Basisinformationen zur Ausstellung. 13.6.2007, S. 4.

142 Vgl. hierzu z.B.: Buergel: Die Migration der Form. In: FAZ, 21.04.2007, Nr. 93, S. 48; Buergel: Roger M. Buergel, away from Miami. 2007, S. 97; *documenta Kassel*, 16/06-23/09 2007 (Broschiertes Leporello der *documenta 12*), 11/06, o.V., o.S.; Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 335.

143 Buergel: Die Migration der Form. In: FAZ, 21.04.2007, Nr. 93, S. 48.

144 Die hier angedeutete Kritik am Kanon der Kunstgeschichte verweist auf die »Krise der Repräsentation«, wie sie Nora Sternfeld in Bezug auf (Re-)Präsentationsmodi in der Geschichte des Museums beschreibt: Sie bestehe zu einem wesentlichen Teil in einem »Vertrauensverlust in die kanonisierende Funktion des Museums und in seine nationalen Ansprüche« und stelle sich im 20. Jahrhundert als komplex und vielschichtig in Bezug auf die darstellende und stellvertretende Funktion des Museums dar. Die Chance dieser Krise liege jedoch darin, dass das Museum mit der Erschütterung seiner Grundfesten gleichzeitig auch »als revolutionärer Handlungs- und Bildungsraum aktiviert« werde. Vgl. Sternfeld, Nora: Im post-repräsentativen Museum. In: Mörsch et al.: Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart. 2017, S. 189-201, 190f.

145 Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 338.

Bedeutungsproduktion gerückt werden, kann beispielhaft an einer Werkkonstellation im Erdgeschoss der Neuen Galerie¹⁴⁶ in Kassel gezeigt werden:

In drei der aufeinanderfolgenden, kabinettartigen Räume waren unterschiedliche Werkserien von Nasreen Mohamedi zusammen mit Werken von Agnes Martin (»River«, 1964), Atsuko Tanaka (»Calendar«, ca. 1954) und einem Hochzeitsbehang (»Arkila Kerka«, 20. Jhd.) ausgestellt. Die Wände der Räume waren in einem dunklen Grün-, der Bodenbelag (Teppich) in einem dunklen Rotton gehalten, die Räume insgesamt zurückhaltend beleuchtet. Lediglich einige Werke wurden von der Decke her angestrahlt. In einem der Räume waren Mohamedis Arbeiten¹⁴⁷ in einer Vitrine den Arbeiten Tanakas, die an den Wänden hingen, gegenübergestellt (Abb. 1). Beide zeigen hier in unterschiedlicher Weise eine Beschäftigung mit Kalendern. Während Mohamedis Arbeit (»Diaries«) aus Tagebüchern besteht, in denen sie ihr Leben¹⁴⁸ in miniaturartigen Zeichnungen und Text festhält (Abb. 2), stellen die Arbeiten von Tanaka¹⁴⁹ eine tägliche Dokumentation ihres Krankenhausaufenthalts dar (Abb. 3). Im Anschluss an diesen hat sie ihre täglichen Aufzeichnungen zu einer Collage aus Pfeilen und Linien mit mehreren Materialien und verschiedenen stofflichen Ebenen zusammengestellt, in denen auch mentale und emotionale Zustände zum Ausdruck kämen, wie die Kunsthistorikerin und Kuratorin Mizuho Kato im Katalog erläutert.¹⁵⁰ Mohamedis Bleistift- und Tuschezeichnungen, aber auch ihre Fotografien (Abb. 4), die immer wieder die Textur der Dinge, ihre Formen und Perspektiven in den Blick nehmen, oszillieren zwischen dem Sinnlichen und dem Geordneten, dem Wahrnehmbaren und dem Imaginären. Sie zeigen Parallelen zur Sprache der Moderne beziehungsweise zur modernen Abstraktion und zum Minimalismus, repräsentieren aber gleichzeitig auch asiatische Elemente.¹⁵¹ In ihrem minimalis-

146 Die Neue Galerie war neben dem Museum Fridericianum, der documenta-Halle und dem Aue-Pavillon einer der vier innerstädtischen Hauptausstellungsorte der *documenta* 12. Ende des 19. Jahrhunderts erbaut, beherbergte sie zunächst die Gemäldesammlung »Alte Meister«, die jedoch aufgrund des modernen Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg in das Schloss Wilhelmshöhe verlagert wurde. Heute zeigt das Museum, sofern es nicht gerade von der *documenta* genutzt wird, Werke von der romantischen Landschaftsmalerei über »Meisterwerke des deutschen Impressionismus« bis hin zu zeitgenössischer Kunst. Ein Sammlungsschwerpunkt liegt auf Kunstwerken einzelner *documenta*-Folgen, die seit 1982 angekauft wurden. Vgl. Neue Galerie, Kassel. URL: <https://museum-kassel.de/de/museen-schloesser-parks/neue-galerie>.

147 Auf der *documenta* 12 war Mohamedi mit Tusche- und Bleistiftzeichnungen aus der Serie »Untitled (Diary)« aus den späten 1960er bis in die frühen 1980er Jahre und aus der Serie »Untitled« von ca. 1980 vertreten sowie mit Schwarz-Weiß-Fotografien, die teilweise aus den 1960er Jahren stammen. Vgl. *documenta* 12. Katalog. 2007, S. 374f.

148 Mohamedi wurde 1937 in Karachi, Pakistan, geboren und starb 1990 in Kihim, Indien. Vgl. *documenta* 12. Katalog. 2007, S. 343.

149 Tanaka, die 1932 in Osaka geboren wurde und 2005 in Asuka starb, war Mitglied der 1954 gegründeten Künstler*innengruppe Gutai, die konkrete, konzeptuelle Arbeiten mit einer radikalen Proklamation gegen die Moderne mittels grenzüberschreitender, performativer Kunst hervorbrachte. (Vgl. Eiblmayr, Silvia: 1956, Tanaka Atsuko. In: *documenta* 12. Katalog. 2007, S. 52 und siehe S. 350.) Teile ihrer vielfältigen künstlerischen Praxis finden sich später auch in avantgardistischen Strömungen Europas und Amerikas (wie z.B. Informel, Fluxus, Land-Art) wieder.

150 Vgl. Kato, Mizuho: ca. 1954, Tanaka Atsuko. In: *documenta* 12. Katalog. 2007, 50.

151 Geeta Kapur erkennt in »Nasreens Werk, das eine »universelle« modernistische Sprache erneut bestätigt, die bis zum Minimalismus reicht, [...] semiotische Querverweise auf mystische (islamische/

tischen Umgang mit Material stellen sowohl Mohamedis Werkserien als auch Tanakas Collagen¹⁵² eine Verbindung zur zeichnerischen und malerischen Arbeit von Martin her. Auch Martin überträgt in ihrem Werk unter anderem menschliche Erfahrungen und Gedanken in eine abstrakte Sprache der Geometrie, bedient sich dabei des Quadrats oder des Rechtecks und schafft unregelmäßige, feine Silberstifflinien auf Stoff (Abb. 5a und b).¹⁵³ Diese zeigen eine formale Strenge, die aber auch von Intuition und einer spirituellen Dimension getragen ist. Wie Mohamedi webt sie Andeutungen der Natur mit ein. Letztlich geht es in diesem Werk, wie in ihrer Arbeit generell, aber um das Zusammenlaufen von Licht und Helligkeit und die Auflösung von Form.¹⁵⁴ Wenn gleich ihr Gesamtwerk bisweilen dem abstrakten Expressionismus zugeordnet wird, nimmt Martin mit ihrer Arbeit eine führende Rolle¹⁵⁵ für eine ganze Generation minimalistischer Künstler*innen des 20. Jahrhunderts ein.¹⁵⁶

In der Kombination von Mohamedis Arbeiten mit dem in verschiedenen Farb- und Musterreihen gewebten Hochzeitsbehang der Peul, einer muslimischen Volksgruppe in Mali, treten erneut symmetrische Formen in den Vordergrund (Abb. 6). Auch die abstrakten Motive des Stoffs, deren Herkunft bis ins 12. Jahrhundert zurückreicht, verweisen auf eine dahinterliegende Lebenswelt (z.B. charakterisiert als Mond, Sterne und Stieraugen) und vermitteln verschlüsselte Botschaften. Jedoch werden solche Behänge, die Teil der Mitgift einer jungen Frau waren, heute nicht mehr gefertigt oder benutzt. Das Exponat, das in einer Vitrine in der Mitte des Raums ausgelegt war, repräsentiert

Sufi-)Traditionen«. Kapur, Geeta: ca. 1980, Nasreen Mohamedi. In: documenta 12. Katalog. 2007, S. 112.

- 152 Über ihre Collagen fand Tanaka den Weg zur Skulptur, die sie später in den Raum erweiterte und etwa in performative Aktionen umsetzte. Mit ihren Installationen, Zeichnungen und Aktionen definierte sie die Beziehung zwischen Körper, künstlerischem Material und Raum auch hinsichtlich der Ausstellung neu. Zu ihren Hauptwerken gehört die Arbeit »Tokyo Work« (1955) und das, aus farbigen Glühlampen zusammengestellte »Electric Dress« (1956), die beide auch auf der *documenta 12* gezeigt wurden. Vgl. KünstlerInnen*Artists, documenta 12 Presse-DVD zur Pressekonferenz am 13.6.2007, o.V., o.S.
- 153 Agnes Martin wurde 1912 in Macklin (Kanada) geboren und absolvierte ihre Ausbildung an verschiedenen Universitäten in den USA, wo sie auch den Großteil ihres Lebens verbrachte. Ihr abstraktes Vokabular entwickelte sie Ende der 1950er, als sie in Lower Manhattan lebte und sich mit ihren Nachbarn, wie z.B. Ad Reinhardt, Barnett Newman und Ellsworth Kelly, austauschte. Sie starb im Alter von 92 Jahren in den USA. Vgl. KünstlerInnen_Artists, documenta 12 Presse-DVD. 13.6.2007, o.V., o.S.
- 154 Mona Schieren weist im Werk von Martin etwa auf den zentralen Topos der Leere in der Malerei der Moderne (wie etwa der Abstraktion und der Konzeptkunst) hin, wobei sie feststellt, dass insbesondere die US-Nachkriegs-Abstraktion aus der Rezeption sogenannter asiatischer Konzepte der Leere gespeist zu sein scheint. Vgl. Schieren, Mona: Zur Transmission asianistischer Denkfiguren. Transkulturelle Ästhetisierungen im Werk von Agnes Martin. In: Dogramaci: Migration und künstlerische Produktion. 2013, S. 65-84, 66.
- 155 Vgl. Watson, Grant: 1964, Agnes Martin. In: documenta 12. Katalog. 2007, S. 62.
- 156 Vgl. KünstlerInnen_Artists, documenta 12 Presse-DVD. 13.6.2007, o.V., o.S.

damit insbesondere den Handel und die sozialen Beziehungen,¹⁵⁷ die einst an den (u. a. ästhetischen) Nutzen dieser Webstücke¹⁵⁸ gebunden waren.

An dieser Konstellation von Werken zeigt sich, dass formale Ähnlichkeiten oder stilistische Entsprechungen nicht nur innerhalb eines ähnlichen, grob abgesteckten Zeitraums, sondern auch durch verschiedene kulturelle Traditionen und Geografien hindurch hergestellt werden können, und diese sowohl den Bedeutungshorizont der einzelnen Arbeiten als auch deren ursprüngliche Kontexte erweitern. So lassen sich bisweilen auch historische, religiöse und politische Kontexte von Werken über gemeinsame ästhetische Merkmale erschließen. Außerdem stellen diese Analogien einen Ausgangspunkt für weitere Forschungen zu den Werken und Beziehungen künstlerischer Praxis her, die auch auf tatsächlichen, transkulturellen Bezügen¹⁵⁹ beruhen können.

Wie am Beispiel dieser Werkkonstellation deutlich wird, zeigten sich Belege für tatsächliche Migrationen oder transkulturelle Beziehungen von Formen in der Ausstellung einerseits innerhalb einzelner Werke. Genannt werden können hier beispielsweise auch die Arbeiten von Ricardo Basbaum (*1961),¹⁶⁰ Atul Dodiya (*1959), Simryn Gill (*1959),¹⁶¹ Abdoulaye Konaté (*1953), Florian Pumhösl (*1971), Allan Sekula (1951-2013) oder Lidwien van de Ven (*1963)¹⁶². Andererseits wurden diese Beziehungen in Verbindung mit weiteren Werken in der Ausstellung erst hergestellt oder hervorgehoben.

157 Wie im Katalog vermerkt ist, »kam der Islam mit dem 11. Jahrhundert über die Handelsrouten aus Nord- nach Westafrika und beeinflusste auch die Textilfertigung«. Gressel, Inka: 20.Jh./20 c. In: *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 48.

158 Das Weben eines solchen Behangs erforderte zunächst das Herstellen bzw. Färben eines Webgarns aus Wolle (z.B. dunkles Indigo) und Baumwolle (weiße Partien), das dann über 30 bis 60 Tage in einem technischen Verfahren zu mehreren, aneinandergereihten und -genähten Musterbahnen verarbeitet wurde. Das in der *documenta 12* ausgestellte Werk ist über 4 Meter lang und besteht aus sieben Bahnen. Vgl. KünstlerInnen_Artists, *documenta 12* Presse-DVD. 13.6.2007, o.V., o.S.

159 So untersucht Schieren etwa die transkulturelle Ästhetisierung und Übersetzung im Werk von Agnes Martin. Siehe hierzu Schieren: *Zur Transmission asianistischer Denkfikturen*. 2013, S. 65-84; Dies.: *Transkulturelle Übersetzung im Werk von Agnes Martin. Zur Konstruktion asianistischer Ästhetiken in der amerikanischen Kunst nach 1945*. München 2016.

160 Zu Basbaums Arbeit siehe Kap. IV.3.2.3.

161 Zu Gills Arbeit siehe insbesondere Kap. IV.2.3.2, S. 153.

162 Zu van de Vens Arbeit siehe Kap. IV.2.3.2, S. 146.

Abb. 1: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), Neue Galerie. Vitrine: Nasreen Mohamedi, aus der Serie »Untitled (Diary)«; ca. späte 1960er bis frühe 1980er Jahre; Wand: Atsuko Tanaka, aus der Serie »Calendar« (ca. 1954).



Abb. 2: Nasreen Mohamedi »Untitled (Diary 4)«, Blatt 3: Tusche auf Papier; 15,2 x 17,2 cm; ca. 1970er Jahre.

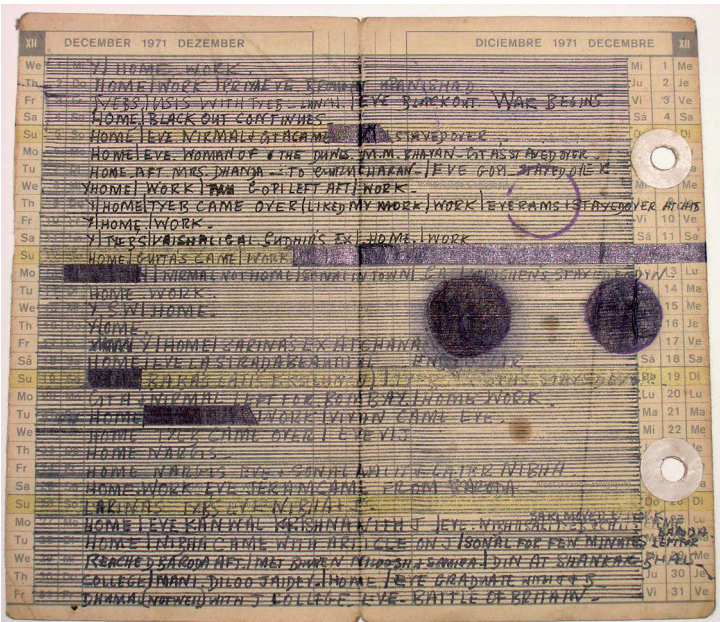


Abb. 3: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), Neue Galerie. Atsuko Tanaka »Calendar« (ca. 1954), Serie. Links: Papiercollage mit Tusche und Bleistift; 38,0 x 54,0 cm. Mitte: Papiercollage mit Öl und Tusche; 54,0 x 38,0 cm.



Abb. 4: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), Neue Galerie. Nasreen Mohamedi »Untitled«, undatiert; 2 Blätter; Bleistift und Tusche auf Papier; 24 x 34 cm und 27 x 34 cm; und »Untitled I, II«, undatiert; 2 s/w-Original-Fotoabzüge; je 18 x 23 cm.



Abb. 5a: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), Neue Galerie. Agnes Martin »River« (1964); Öl und Silberstift auf Leinwand; 183 x 183 cm.

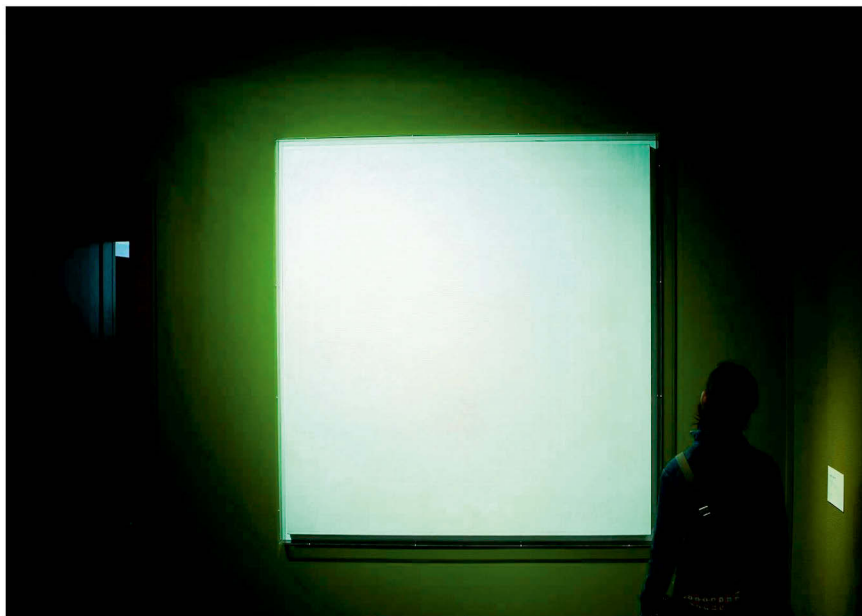


Abb. 5b: Detail von Agnes Martin »River« (1964). Öl und Silberstift auf Leinwand; Zeichnung.

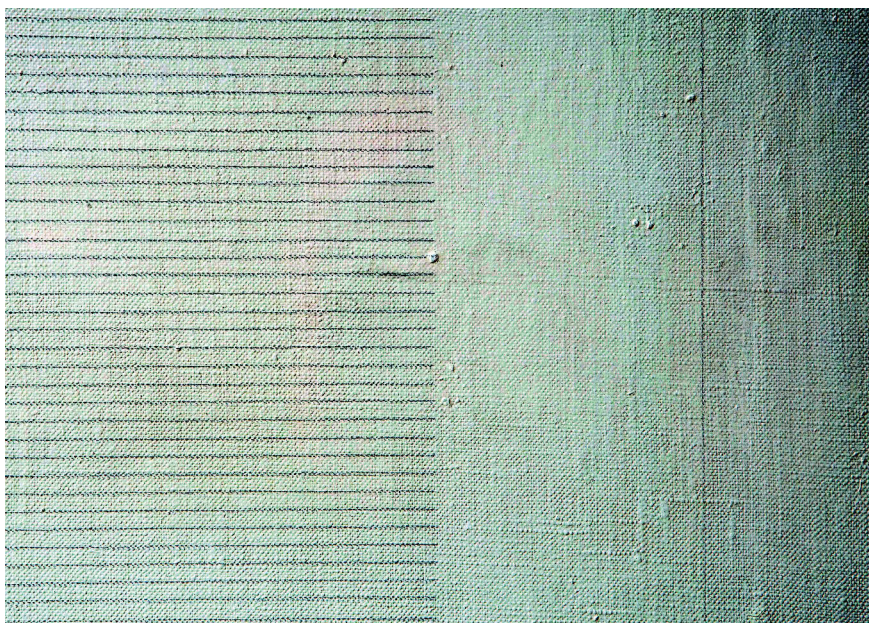
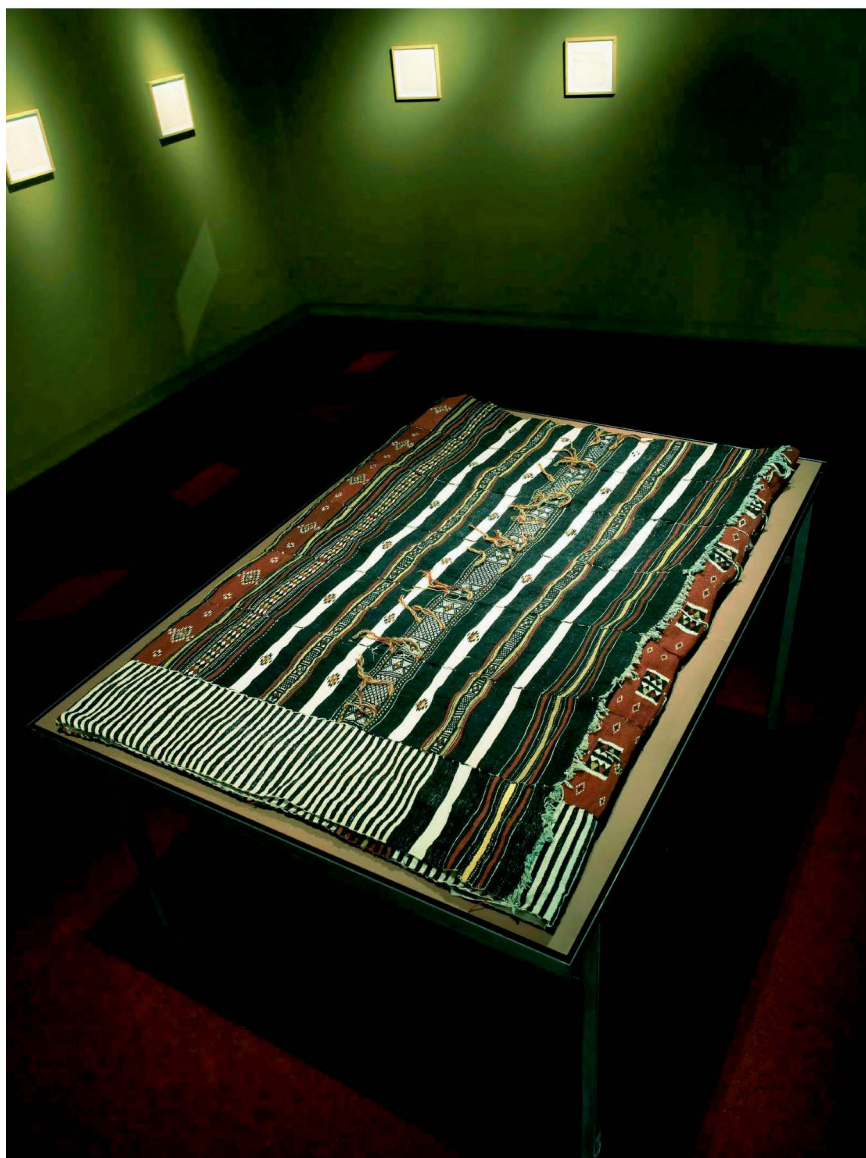


Abb. 6: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), Neue Galerie, hier ohne Glasabdeckung fotografiert. Anonym, Hochzeitsbehang, Peul, Arkila Kerka; 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts; Typologie ca. 1200; Wolle und Baumwolle; sieben Bahnen; je 23,5 cm; gesamt 465 x 165 cm.



Beispiel einer Werkkonstellation im Museum Fridericianum

Als Ausgangspunkt kann hier erneut auf das älteste, in der *documenta 12* gezeigte Werk »Herbstlandschaft am Fluss« verwiesen werden (Abb. 7), das Teil der losen Sammlung von Malereien, Zeichnungen, Kaligrafien und Stichen der *Saray-Alben* aus dem 14. bis 16. Jahrhundert ist.¹⁶³ Im Erdgeschoss des Museum Fridericianum¹⁶⁴ wurde die Miniaturmalerei in einem kleinen Raum rechts neben der zentral gelegenen Rotunde¹⁶⁵ mit verschiedenen weiteren, in wechselnden Konstellationen präsentierten Werken der Diez-Alben sowie in direkter Nachbarschaft zu Ai Weiweis Arbeit »Prototype for The Wave« (2004) und zu zwei Arbeiten aus Mira Schendels Werkserie »Droguinha« (ca. 1966) ausgestellt. Die Wände des Raums waren in einem gedeckten Rotton gestrichen und unten durch einen weißen Rand vom grauen, glatten Boden abgesetzt, der einen Übergang zu den weißen Innenflächen der Raumdurchgänge und etwa zu den hellen Vorhängen im Erdgeschoss und im sonstigen Gebäude herstellte.

Wie zu den *Saray-Alben* im Kontext der *documenta 12* erläutert wurde, sind sie insgesamt zwischen dem späten 13. und dem späten 18. Jahrhundert¹⁶⁶ in Europa, im Iran, in der Türkei und in China entstanden. Einzelne Bilder – geordnet etwa nach Thema, Medium oder Stil – wurden durch ihre Zusammenführung zu Alben ihrem ursprünglichen Kontext entrissen und bilden somit selbst bereits ein komplexes Konvolut verschiedener kultureller Erzählungen¹⁶⁷. Einige der präsentierten Malereien zeugen von einem starken Sinn für Farben und abstrahierte Oberflächen, die der persischen Malerei zugeordnet werden können, während sie durch starke Linien, wässrige Farben und Schattie-

163 Siehe hierzu auch Kap. IV.1.2.2.

164 Das Museum Fridericianum wurde 1779 als eines der ersten öffentlichen Museen auf dem europäischen Kontinent eröffnet. Das Gebäude im klassizistischen Baustil beherbergte zunächst die vom hessischen Landgrafen gesammelten Kunstgegenstände und die fürstliche Bibliothek. Unter dem Königreich Westphalen war es zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch ein Ständepalast mit Parlamentssaal, bevor sein Bestand nach und nach in andere Museen übergang und es bis zum Zweiten Weltkrieg als Landesbibliothek genutzt wurde. Nach seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg nahm sich Arnold Bode des stark beschädigten Baus an und richtete ihn notdürftig und funktional für die erste *documenta* im Jahr 1955 her. Im Anschluss wurde das Museum neu aufgebaut, die ehemals zwei Stockwerke durch ein drittes erweitert und fortan für jede *documenta* als Ausstellungsort genutzt. Erst seit 1988 wird das Gebäude für kontinuierlich wechselnde Ausstellungen der Gegenwartskunst zwischen den *documenta*-Folgen genutzt. Im Jahr 2001 wurde es von seinem Künstlerischen Leiter René Block in »Kunsthalle Fridericianum« umbenannt, womit die Funktion des Hauses als Ausstellungsort aktueller Kunst verdeutlicht wurde. Vgl. Kunsthalle Fridericianum, Kassel. URL: <https://archiv2.fridericianum.org/fridericianum1/fridericianum2/>.

165 Zur *documenta 12* wurde die zentral, in direkter Linie auf den Eingang des Gebäudes folgende Rotunde des Museum Fridericianum wieder mit einem Treppenhaus versehen, das bereits Teil der Innenarchitektur der ersten *documenta* 1955 war.

166 Von den im Jahr 1817 von der Königlichen Bibliothek Berlin (heute Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz) erworbenen vier Diez-Alben (Diez A Fol. 70-73) wurden in der Ausstellung verschiedene Blätter aus drei dieser Alben (Diez A Fol. 70-72) präsentiert.

167 Die im Kontext der *documenta 12* gezeigten Malereien beziehen sich zum Großteil auf Manuskripte von Geschichtswerken aus der Zeit des Mongolischen Reichs oder aus dem Nationalepos der persischsprachigen Welt, dem *Buch der Könige* (Shāhnāma). Hieraus wird etwa »Die Feuerprobe des Siyawush« (um 1400) illustriert. Vgl. KünstlerInnen_Artists, *documenta 12* Presse-DVD. 13.6.2007, o.V., o.S.

rungen ergänzt sind, die wiederum Ähnlichkeit mit chinesischen Malereien zeigen.¹⁶⁸ Sie verweisen auf den Austausch von künstlerischen Formen und Künstler*innen zwischen verschiedenen Ländern¹⁶⁹ und zeigen, wie etwa transkulturelle Formen entstehen können und zum Ausdruck kommen. Beispiel hierfür ist neben den Felsen in der Malerei »Herbstlandschaft am Fluss« insbesondere die Darstellung von Wasser, das hier in Form vieler kleiner Wellen und strudelartiger Muster in einem Fluss dargestellt ist.

Auch bei Ai steht das Motiv der Welle im Zentrum seiner Arbeit: Er zeigte eine Skulptur aus Porzellan auf einem Holzsockel¹⁷⁰. Sie war in einem Glaskubus ausgestellt, der – wie zur Verstärkung des äußerlichen Charakters des Werks – selbst wiederum auf einem Sockel präsentiert wurde (Abb. 8). Mit ihrem Titel verweist die Skulptur auf die charakteristische Urform einer Welle, die sich hier in Gestalt und Musterung chinesischen Traditionen zuordnen lässt (Abb. 9). Als Quasiausschnitt des Naturphänomens zeige die Skulptur jedoch nicht nur »traditionelles handwerkliches Können« im Umgang mit kostbarem Porzellan, sondern sie stelle auch »eine doppeldeutige Figur von Bruch und Kontinuität zwischen Antike und Moderne dar«.¹⁷¹ So lassen sich bei genauerem Hinsehen etwa Risse im dick aufgetragenen Porzellan erkennen, das traditionell für die Herstellung von feinem, dünnwandigem Tafelgeschirr verwendet wird. Auch die in blauen und weißen Tönen gehaltene Lasur hebt sich von vergleichbaren feingliedrigen Bemalungen traditionellen Geschirrs oder herkömmlicher Vasen ab. Über die Angabe zur Entstehungszeit der Arbeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts deutet sich damit weniger eine Nachahmung als ein kritischer Umgang des Künstlers¹⁷² mit spezifischen kulturellen Gütern und Traditionen Chinas in der Gegenwart an. Im Kontext der *documenta 12* wurde Ais vielfältiger künstlerischer Praxis¹⁷³ die Eigenschaft

168 Vgl. ebd.

169 Wie erläutert wird, stand Persien in Kontakt mit Europa, China und Indien, so dass Vorlagen chinesischer Malerei den Weg nach Persien fanden und persische Künstler*innen nach China reisten. Vgl. ebd.

170 Die Maße von »Prototype for The Wave« sind 32,5 x 23 x 12cm (Porzellan) und 30 x 25 x 7cm (Holzsockel).

171 KünstlerInnen_Artists, *documenta 12* Presse-DVD. 13.6.2007, o.V., o.S.

172 Ai Weiwei wurde 1957 in Beijing geboren. Er ist als Künstler, Architekt, Kurator, Filmregisseur und Fotograf aktiv. Er wuchs als Sohn des Dichters Ai Qing während dessen Verbannung in Nordchina auf und kehrte 1976 mit der Familie nach Beijing zurück. Von 1983 bis 1993 lebte er in New York und beschäftigte sich vor allem mit Konzeptkunst und Pop Art. Nach seiner Rückkehr nach Beijing entwickelte er Objekte, die sich mit antiken Kunstgegenständen und der Kulturrevolution auseinandersetzten. Seine Arbeit zielt bis heute »auf eine kritische Betrachtung von Kulturgeschichte sowie von chinesischen und globalen gesellschaftlichen Entwicklungen«. Vgl. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen: Ai Weiwei (Ausstellung, 18.5.-1.9.2019). URL: www.kunstsammlung.de/de/exhibitions-archive/ai-wei-wei.

173 Für die *documenta 12* schuf Ai Weiwei außerdem die Installation »Template« (2007), die aus Holztüren und Fenstern von zerstörten Häusern der Ming- und Qing-Dynastie bestand. Für »Fairytale« (2007) lud er 1001 Chines*innen ein, nach Europa zu reisen und sich für ca. einen Monat in Kassel aufzuhalten. In Anlehnung daran ließ er 1001 Stühle der Qing-Dynastie (1644-1911) restaurieren, die in der Ausstellung (Aue-Pavillon) als Orte des Verweilens und der Diskussion (*Palmenhaine*) gruppiert wurden.

zugeschrieben, die Logik der Zeit zu verändern, konventionelle Koordinaten neu zu bestimmen und »Narrative der chinesischen Tradition durcheinander [zu bringen]«. ¹⁷⁴

Über die beiden genannten Werke sowie ihre formalen und thematischen Analogien sowie über das Motiv der Welle beziehungsweise der Bewegung von Wasser und deren Bezüge zur chinesischen Kultur lässt sich eine Verbindung zu Mira Schendels Skulptur »Droguinha« (Abb. 10) herstellen. Wie »Prototype for the Wave« war auch diese Arbeit in einer Vitrine des Raums ausgestellt (Abb. 11). Obwohl die gedrehten, geflochtenen und geknoteten Reispapierblätter eine andere Materialität und Struktur aufweisen und laut Übersetzung des Titels »Kleine Nichtigkeiten« darstellen, evozieren sie auch Assoziationen an poröse Stofflichkeit und – verstärkt durch die Art, in der sie drapiert sind – an fließende Formen ¹⁷⁵. In ihrer künstlerischen Arbeit beschäftigte sich Schendel grundlegend mit der »Frage der Leere« ¹⁷⁶ und dem »Problem der Transparenz«, die beide einen »philosophischen Zugang zu Fragen des Seins« darstellen und sich in einem eigenwilligen und »raffinierten Umgang mit dem modernen Formvokabular« äußern. ¹⁷⁷ Im Kontext der *documenta 12* wurde in Zusammenhang mit Schendels künstlerischer Praxis auch auf ihr, von erzwungener Migration geprägtes Leben zwischen verschiedenen Ländern, Sprachen, Religionen und sozialen Umfeldern hingewiesen. ¹⁷⁸ Die »Sprache des dauerhaften Exils« manifestiere sich in ihrer Arbeit etwa insofern, als sie »die Flüchtigkeit der Zeit in ihrer differenzierten Wiederholung zu zeichnen« ¹⁷⁹ suchte.

Weisen die in diesem Raum präsentierten Werke an sich schon jeweils transkulturelle Bezüge auf, so wurden diese durch die Kombination mit Schendels Werk noch verstärkt: Einerseits stellen Ais und Schendels Arbeiten eine Schnittstelle im Umgang mit Formensprachen der klassischen Moderne her – wenngleich in unterschiedlicher Weise. Beide nähern sich in der Art ihrer formalen Gestaltung an eine abstrakte und aufs Wesentliche konzentrierte Ausdrucksform der europäischen Moderne an und weisen gleichzeitig darüber hinaus, indem sie auf Materialien und Motive zurückgreifen, die mit asiatischen Traditionen, Philosophien und Ästhetiken verknüpft sind. Wie die Kurator*innen zu der dichten Präsentation der Werke im Raum erläutern, war es ihr Ziel, ein Kräftefeld oder einen Übergang zwischen diesen beiden Arbeiten herzustellen. ¹⁸⁰ Andererseits liegen allen drei Werken beziehungsweise Serien Erfahrungen des

174 Vgl. KünstlerInnen_Artists, *documenta 12* Presse-DVD. 13.6.2007, o.V., o.S.

175 Ähnlich verhält es sich mit ihren im 1. Stock des Fridericianums neben Iole de Freitas Installation ausgestellten, vernieteten, transparenten Acrylbändern – »Untitled (Transformável)« (ca. 1970) –, die Schendel selbst als Fortsetzung ihrer Zeichnungen im Raum sah und nicht als eigenständige Objekte. Vgl. KünstlerInnen_Artists, *documenta 12* Presse-DVD. 13.6.2007, o.V., o.S.

176 Rolnik, Suely: ca. 1966, Mira Schendel. In: *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 74.

177 *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 347.

178 In der Schweiz geboren und in Italien aufgewachsen, floh Schendel als Kind jüdischer Abstammung mit ihrer Mutter über Wien nach Zagreb und wanderte 1949 nach Brasilien aus, wo sie in den 1960ern mit den Restriktionen der Militärdiktatur konfrontiert war. Sie starb 1988 im Alter von 69 Jahren in São Paulo. Vgl. KünstlerInnen_Artists, *documenta 12* Presse-DVD. 13.6.2007, o.V., o.S.

179 Rolnik: ca. 1966, Mira Schendel. 2007, S. 74.

180 Vgl. Buergelel; Noack: Some Afterthoughts on the Migration of Form. In: *Afterall*, Issue 18, Summer 2008, S. 6.

kulturellen Austauschs oder des Lebens im Exil zugrunde,¹⁸¹ die bei weitem über die Wahl der Materialien hinausgehen und sich ästhetisch wie inhaltlich in ähnlicher Weise niederschlagen. Sowohl innerhalb der Arbeiten als auch zwischen ihnen führten diese Erfahrungen zu transkulturellen Manifestationen in der Ausstellung.

An diesen Exponaten oder besser ihrer Zusammenschau lässt sich die *Migration der Form* beispielhaft nachvollziehen. Die obigen Ausführungen stellen jedoch lediglich eine mögliche Lesart dar, die einzelnen Werke miteinander in Verbindung zu bringen. Denn Migration bedeutet keine bruchlose Geschichtsschreibung. So konstatierten auch die Kurator*innen, dass es ein Irrtum wäre, sich eine nahtlose *Migration der Form* über sieben Jahrhunderte hinweg vorzustellen.¹⁸² Wie für sie in diesem Raum insbesondere an Ais Arbeit¹⁸³ deutlich wurde, zögen Künstler*innen Traditionen auch heran, um ganz bewusst mit ihnen zu brechen.

Abb. 7: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), *Fridericianum*. Anonym, »Herbstlandschaft am Fluss« aus den Berliner Saray-Alben (Diez-Alben); Iran, 14.-16. Jahrhundert; Miniatur auf Papier, 20,3 x 29,1 cm.



181 Während die Miniaturmalerei auf die Arbeit eines persischen Zeichners zurückgeht, der mit Diplomaten nach China reiste, steht nicht nur Schendels künstlerische Praxis in Bezug zu ihrem Leben im Exil, sondern auch diejenige von Ai Weiwei. Aufgrund der künstlerischen Praxis seines Vaters, und später auch seiner eigenen, wurde er aus seiner Heimat verbannt und lebt seit 2015 in Europa.

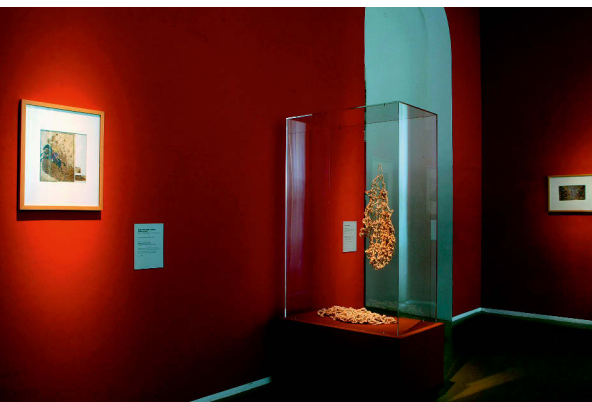
182 Vgl. Noack; Buerger 2008, S. 8.

183 »Ai Weiwei is taking up the traditional form in a gesture of interruption: he is highly critical of the costs of the current wave of Chinese modernisation, a wave that forces itself upon society with the might of a tsunami and is embraced by those few who profit from it with apparent ease. Aware of the hopelessness of any individual activity against the tide, he is nevertheless engaging in an artistic practice that tries to sustain traditional craftspeople and their vanishing skills.« Ebd.

Abb. 8 und Abb. 9: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), Fridericianum. Vitrine: Ai Weiwei »Prototype for The Wave« (2004); Porzellan, Holz; Welle: 32,5 x 23 x 12 cm; Sockel: 30 x 25 x 7 cm.



Abb. 10 und Abb. 11: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), Fridericianum. Vitrine: Mira Schendel »Droguinha« (1966), gedrehte und geflochtene Reispapierblätter; 66,6 x 26 x 15,7 cm; Wand: Werke aus den Berliner Saray-Alben (Diez-Alben).



1.4 Das Vermitteln komplexer Beziehungsgefüge von Kunst

1.4.1 Das Publikum über einen Erfahrungsraum bilden

Während die Kurator*innen von einem bewussten Umgang der Künstler*innen mit der Migration von Formen ausgingen,¹⁸⁴ sahen sie ihre Aufgabe darin, die verschiedenen miteinander verflochtenen Geschichten und ästhetischen Bezüge von Formen über die

184 »[D]ie meisten Formen und Formate [haben] [...] eine lange Geschichte hinter sich und wohl auch vor sich. Künstlerinnen und Künstler sind sich dieser Geschichte ebenso bewusst wie der zukünft-

Ausstellung an das Publikum zu vermitteln. Dass dabei nicht nur die Zusammenstellung und Hängung beziehungsweise Präsentation der Werke und Installationen eine entscheidende Rolle spielte, sondern auch die räumliche Gestaltung wie das Display der Ausstellung insgesamt, wird an den beiden zuvor erläuterten Werkkonstellationen deutlich. In Zusammenhang mit der Vermittlung von Kunst stellt sich jedoch vor allem die Frage nach dem Publikum der *documenta*: Für wen ist eine solche großformatige Ausstellung gedacht und welche Voraussetzungen wurden geschaffen, um die *Migration der Form* im Rahmen der *documenta 12* zu vermitteln?

Da die *documenta* mit ihrer Geschichte und dem Sitz der Institution in Kassel zwar mit einem stets mehr oder weniger gleichbleibenden lokalen Umfeld konfrontiert ist und durch ihre regelmäßige Wiederkehr über die Jahrzehnte längst Teil des globalen Kunstbetriebs geworden ist, scheint auch ihr Publikum längst erschlossen oder kalkulierbar zu sein.¹⁸⁵ Der grundlegende Anspruch der *Migration der Form*, sich von traditionellen Kategorisierungen der Kunst und Kunstpräsentation zu lösen, sah jedoch nicht vor, sich auf ein vorhandenes System der Öffentlichkeitsbildung zu verlassen und endete auch nicht mit der Darbietung von Werken in einzelnen Ausstellungsräumen. Im Kontext der *documenta 12* nahmen sich die Kurator*innen vielmehr der Frage nach der »Bildung von Öffentlichkeit« auf spezifische Weise an: Wie Noack deutlich macht, steht es gerade hinsichtlich der großformatigen Ausstellung außer Frage, »dass sich ein Publikum trotz (oder gerade wegen) des zu erwartenden Massenandrangs als emanzipiertes Publikum im Vorfeld und im Verlauf der Ausstellung erst bilden, das heißt konstituieren muss«.¹⁸⁶

Die Arbeit mit dem Publikum präzisiert Noack noch einmal an anderer Stelle: Entgegen einem vorgefertigten Publikumskonzept, das bereits feststehe, bevor das Haus seine Türen öffne, plädiert sie generell dafür, die tatsächlichen Erfahrungen von Besucher*innen zu berücksichtigen und sie am Herstellungsprozess der Ausstellung zu beteiligen – und zwar im Sinne einer Notwendigkeit kuratorischer Praxis, die den kreativen Prozess ebenso wie alle Kernaktivitäten des Ausstellungsmachens¹⁸⁷ betreffe. In

tigen Möglichkeiten, das Publikum dagegen ist es oft nicht.« Buerge; Noack: Vorwort. In: *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 12.

185 Das Publikum zeichnet sich in der Regel durch Besucher*innen aus dem In- und Ausland aus (darunter viele Student*innen und Schüler*innen), durch Fachleute und Pressevertreter*innen. Wie eine Evaluation der *documenta 12* zeigt, gab es gut ein Drittel Erstbesucher*innen (42 %) im Vergleich zu den Stammbesucher*innen (58 %). Besucher*innen aus anderen Ländern kamen vor allem aus den Niederlanden (23 %), aus Frankreich (9,4 %), sonstigen Ländern außerhalb Europas und den USA (9,2 %). Insgesamt kamen bei der *documenta 12* viele Besucher*innen aus Osteuropa, Australien, den USA sowie aus dem asiatischen Raum (Südkorea, Japan und vor allem China). Vgl. Hellstern, Gerd-Michael: *documenta Erhebung der Universität Kassel*. 2007, S. 1-27, 9 und 18. URL: https://www.documenta.de/files/Evaluation_d12_D.pdf.

186 Noack: *Die Ausstellung als Medium*. 2009, S. 334.

187 Noack erläutert dies wie folgt: »To perceive of audience in curatorial terms changes exhibition-making in a radical way. It influences not only the programming *after* the show, but enters the creative process itself, the choice of artworks and of display, the duration and timing of the show, and the exhibition space as one that is experienced, inhabited *and used* by people – in sum, all core subjects of curating are effected.« Noack, Ruth: A small number of useful contributions towards building an argument about the role of museums in a migratory society that takes into account

Bezug auf die *documenta 12* habe dies bedeutet, die Rolle des Publikums entsprechend zu berücksichtigen: »*documenta 12* [...] imagined its audience as agents of the exhibition proper, without which there would be no cultural value to the curatorial practice.«¹⁸⁸

Deutlich wird hier, dass es in ihrer Auffassung von Publikum nicht etwa um eine Maßnahme zur Beibehaltung bisheriger und zur Gewinnung neuer Nutzer*innen von Kultureinrichtungen¹⁸⁹ oder um die alleinige Herstellung eines besonderen Unterhaltungswerts mittels der Ausstellung geht, sondern vielmehr darum, durch die Beteiligung der Besucher*innen¹⁹⁰ eine kulturelle Sinnstiftung zu gewährleisten. Da solch eine Beteiligung jedoch häufig an stereotypisierte oder eindimensionale Identitätskategorien geknüpft wird, kann dies kaum in kollektiver oder globaler Weise ermöglicht werden, sondern ist in erster Linie mit individuellen und lokalen Verhältnissen verbunden. Entsprechend galt es, sich mit der Lebensrealität der Menschen in Kassel auseinanderzusetzen und hierfür ein spezifisches Vermittlungskonzept zu entwickeln, das die globale Beschaffenheit insbesondere im lokalen Gefüge der Stadt, ihrer Landschaft und ihrer Bevölkerung berücksichtigte.¹⁹¹ Die Kurator*innen erweiterten daher die bisher gängige Praxis vieler *documenta*-Folgen, die Welt nach Kassel einzuladen, oder die *documenta* in einzelne Teile der Welt auszudehnen.¹⁹² Anstatt also lediglich von einer Globalität außerhalb Kassels oder Deutschlands auszugehen, gingen die Kurator*innen zusätzlich von den ortsspezifischen Begebenheiten aus: »[W]e sought the world in Kassel, a city with high unemployment, a depressive urban landscape and a large, unacknowledged migrant community«¹⁹³.

Mit diesem lokalen Fokus auf die, unter anderem von Migration geprägte, kulturell vielfältige wie auch sozial heterogene Gesellschaft wendeten sich die Kurator*innen aber nicht nur von einer universellen, im Vorhinein festgelegten Vorstellung von Publikum nach einzelnen verallgemeinernden und identitätsbezogenen Besucherprofilen ab. Die Berücksichtigung der kulturellen und sozialen Bedingungen und Strukturen vor

artistic practices, collections, exhibition- and audience-making. In: Dies.: *Agency, Ambivalence, Analysis. Approaching the Museum with Migration in Mind*. 2013, S. 9-17, 14 [Herv. i.O.].

188 Noack: *A small number of useful contributions*. 2013, S. 14.

189 Dies mit Bezug zu einzelnen Kultureinrichtungen zu erörtern und zu optimieren, ist insbesondere das Ziel des sogenannten Audience Development, das sich als eine spezifische Form von Kulturmanagement versteht und sich damit der professionellen Funktion des Kulturbetriebs annimmt.

190 In diesem Zusammenhang kritisiert Noack etwa herkömmliche Besucher*innenprofile von Museen, die das Publikum lediglich an der tatsächlichen Betrachtung der präsentierten Werke (bzw. deren Unterlassung) messen und eine stärkere Einbindung der Besucher*innen über partizipatorische Strategien der Ausstellungsinszenierung propagieren. Insbesondere deshalb, weil diese hierbei oft auf »stereotypical and one-dimensional identities, for example as migrants« fixiert werden. Vgl. ebd., S. 14f [Herv. i.O.].

191 Dies führte etwa dazu, dass zur *documenta 12* mehr als doppelt so viele Besucher*innen (14 %) aus dem Raum Kassel kamen als noch zur vorigen Folge. Vgl. *documenta 12: Pressemitteilung vom 23.9.2007*. URL: <https://documenta12.de/presse/pressemitteilungen.html>; Hellstern: *documenta Erhebung der Universität Kassel*. 2007, S. 6.

192 Wie Noack erläutert, reagierten sie und Buerge auf die »expansive policy« ihres Vorgängers Okwui Enwezor, »[who] had acknowledged the fact of contemporary globalisation by organising platforms in Lagos, Berlin, Vienna and Saint Lucia«. Noack: *A small number of useful contributions*. 2013, S. 11.

193 Ebd. [Herv. i.O.].

Ort¹⁹⁴ brachte sie vielmehr dazu, den Herstellungsprozess der *documenta 12* in besonderer Weise auf ein Publikum auszurichten, das keine kunstspezifischen Fachkenntnisse mitbringt: »While generating *documenta 12* [...], we focused on the lay audience, whom we believed more capable of adjusting to an anti-Western curatorial poetics, simply because they had less to lose than the professional viewers, who were implicated in the art world system.«¹⁹⁵

In dieser Ausrichtung wird deutlich, wie sich die *Migration der Form* als transkulturelle Methode für die Präsentation der (Kunst-)Werke auch in ihrem Vermittlungsansatz fortsetzte. Denn die Andeutungen, die Noack hier in Bezug auf die Unterschiede zwischen dem Fach- und dem Lai*innenpublikum macht, verweisen nicht nur auf die implizite Macht des Kunstsystems und den institutionellen Machtapparat der *documenta* für die Wahrnehmung und Auffassung dessen, was als Kunst bezeichnet wird, sondern auch auf den privilegierten Blick derjenigen Besucher*innen, die ein spezifisches Wissen über Kunst, ihre Einordnung und ihre Rezeption mitbringen.¹⁹⁶ Davon Abstand zu nehmen beziehungsweise zur Reflexion der jeweils eigenen Position anzuregen und einen nicht am Westen ausgerichteten Standpunkt an- und einzunehmen, wie es dem Lai*innenpublikum hier attestiert wird, lässt ein weiteres Mal Noacks Kritik am Kanon der westlich geprägten Kunstgeschichte deutlich werden. Der darin zum Ausdruck kommende »antiwestliche« beziehungsweise postkoloniale Blick nähert sich hier einem transkulturellen Ansatz an. Dieser zeigt sich in der Idee, eine kulturell gleichberechtigte Vermittlung von Kunst zu ermöglichen, die das durch die westliche Welt kanonisierte Wissen für die Rezeption von Kunst nicht voraussetzt.¹⁹⁷ Damit stellt sich in kultureller wie sozialer Hinsicht etwa auch die Frage, wie sprachliche Dominanzen¹⁹⁸ in der Vermittlung von Kunst abgebaut werden können und welche Anreize die *documenta* überhaupt für diejenigen Teile der Gesellschaft herstellen kann, die für gewöhnlich als »kunstfern« bezeichnet werden oder denen schlichtweg nicht die Mittel für den Besuch der *documenta* zur Verfügung stehen. Im Rahmen der *documenta 12* lässt sich daher auch fragen, ob und inwiefern das – in Noacks Worten dem westlichen Kunstsystem angehörige – Fachpublikum in den Herstellungsprozess der *documenta 12* mit eingebunden wurde.¹⁹⁹ Kann eine, auf einen spezifischen Teil der Öffentlichkeit fokussierte Form der Vermittlung, die nicht auf (westliches) Herrschaftswissen setzt, per se einen Ausgleich herstellen oder produziert sie nicht einfach neue Ausschlüsse? Wie sich zeigt, ging es jedoch nicht um einen Ausschluss des Fachpublikums, sondern um eine grundlegende Blickverschiebung und kritische Reflexion kunsthistorischer Kategorien und

194 Hierfür riefen sie u.a. den lokalen *documenta 12 Beirat* ins Leben. Ausführliche Erläuterungen zur Funktion des *documenta 12 Beirat* siehe in Kap. IV.2.2 und IV.3.2.3.

195 Ebd., S. 11.

196 Zur Position und Kunstwahrnehmung von Lai*innen und Fachpublikum, wie sie seit den 1960er Jahren in soziologischen Studien im Museum erforscht wurden, sowie zu deren kritischer Reflexion im Kontext der zeitgenössischen Kunst siehe Kap. IV.1.4.2.

197 Siehe hierzu Kap. II.2.1.

198 Im Gegensatz zu den damals angebotenen Führungen sind die in den Publikationen der *documenta 12* veröffentlichten Texte lediglich in deutscher und englischer Sprache verfasst.

199 Wie die Evaluation der *documenta 12* zeigt, attestierten ihr nur 40 % des Fachpublikums einen »Erfolg«. Vgl. Hellstern: *documenta Erhebung der Universität Kassel*. 2007, S. 20.

Methoden in der Vermittlung von Kunst, an der alle Besucher*innen der *documenta 12* beteiligt werden sollten.

Unter welchen Bedingungen sich ein kulturell wie sozial heterogenes Publikum in Verbindung mit der Ausstellung bilden kann, sollte durch »die Herstellung eines Erfahrungsraumes« thematisiert werden, in dem »die Begriffe ›Kunstwerk‹ und ›Publikum‹ aneinander zu schärfen«²⁰⁰ waren. Buergels Überlegungen zur Herstellung eines solchen Raums standen dabei in enger Verbindung zu den Anfängen der *documenta*. Bereits in seiner Funktion als Künstlerischer Leiter der *documenta 12* reflektierte er im Rahmen eines Vortrags anlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums der *documenta* im Jahr 2005 die Entstehungsgeschichte der Institution und warf dabei einen kritischen Blick auf das Konzept und die Realisierung der ersten Ausstellung 1955.²⁰¹ Hier formuliert er indirekt seine Ideen und Ansprüche an die zwölfte Folge der *documenta* und fasst kuratorische Fragestellungen²⁰² ins Auge:

Als zentral erscheint ihm im Kontext der ersten *documenta* einerseits die Auffassung von Moderne, die aus seiner Sicht zwar einer »westlichen Formdiskussion« entsprach, sich aber auch an kulturenübergreifenden »Formenschicksalen« orientierte, »Genealogien des Gegenwärtigen« berücksichtigte und dabei die Beteiligung des Publikums – insbesondere durch Bodes Ausstellungsdesign – nicht außer Acht ließ. In diesem Sinne habe die erste *documenta* bereits den »Anschluss an ein bestimmtes Programm von Moderne« hergestellt,²⁰³ das »mit Migrationsschicksalen korrespondierte«.²⁰⁴

Andererseits hebt Buergel das »Wechselspiel zwischen den Kunstwerken, der Raumgestaltung und dem Publikum« der ersten *documenta*-Ausstellung hervor. Es

200 Noack: Die Ausstellung als Medium .2009, S.334 .

201 Buergel, Roger M.: *documenta 1. Der Ursprung*. In: Glasmeier, Michael; Stengel, Karin (Hg.): *archive in motion. documenta-Handbuch. 50 Jahre/Years documenta 1955-2005*. Göttingen 2005, S. 173-180. Der Text wurde 2007 auch im Reader der *documenta 12* abgedruckt.

202 In Bezug auf die Herstellung von Zusammenhängen zwischen der Kunst verschiedener Kulturen stellt Buergel die Frage, wie es möglich ist, dass »wir Dinge aus ganz unterschiedlichen Kontexten zusammenbringen, ohne ihren singulären Charakter und ihr individuelles Wesen preiszugeben«, bzw. aufzugeben. Dementsprechend begegnet er der »Vorstellung einer universalen Formensprache«, wie sie im Rahmen der *documenta 1955* etwa durch das Arrangement von Fotografien antiker und frühchristlicher Kunst sowie Kunst aus verschiedenen Weltregionen und Portraits sogenannter Meister in der Eingangshalle des Museum Fridericianum vermittelt wurde, mit Skepsis. In dem Bewusstsein, dass hier lediglich die eingeschränkte Sichtweise der europäischen Moderne vertreten wurde, wurden laut Buergel sowohl »Korrespondenzen ästhetischer Formen über Zeiten hinweg« veranschaulicht, als auch ein für die damalige Zeit außergewöhnliches Beispiel dafür geschaffen, wie unterschiedliche historische Kunstepochen »zueinander in Beziehung« gesetzt werden können. Buergel: *documenta heute*. 2007, S. 160.

203 Wurde die *documenta* im Sinne eines Ursprungsmythos bis heute »als ein konstitutives Ereignis der modernen und zeitgenössischen Kunst« wahrgenommen, zeigen jüngere Erkenntnisse auch, dass mit ihr »bestimmte Vorstellungen von Freiheit« verbunden waren, die einen maßgeblichen Einfluss darauf hatten, wie »die verschiedenen Konzepte ›des Westens‹ im Rahmen der *documenta*« – etwa während des Kalten Kriegs und danach – neue Entwicklungen einleiteten. Larsen, Lars Bang: *Freiheitsglocke. Das kulturelle und politische Programm des ›Westens‹ auf der documenta*. In: Gross et al. (Hg.): *documenta. Politik und Kunst. Ausst. Kat.*, 2021, S. 106-116.

204 Buergel: *documenta heute*. 2007, S. 159. Zur notwendigen Erweiterung dieser Sichtweise siehe Kap. I.1.2, S. 10, Fn. 57.

zeigt für ihn eine Parallele zur »Fragilität« und habe auf besondere Weise ein »fundamentales Gleichgewicht« beziehungsweise einen »Gleichklang zwischen Kunst, Raum und BesucherInnen« gebildet, und zwar in der Art und Weise wie der »singuläre, uneinholbare Charakter der einzelnen Kunstwerke« exponiert wurde und »sowohl mit der Nacktheit des notdürftig wie spektakulär hergerichteten Baukörpers [des vom Krieg zerstörten Museum Fridericianum] als auch mit der existenziellen Nacktheit der BesucherInnen von 1955 korrespondierte«. ²⁰⁵

Damit deutet Buergel jedoch die Ausstellung nicht als »Gesamtkunstwerk« oder »synergetische Verschmelzung künstlerischer Mittel«. Vielmehr attestiert er ihr, die Besucher*innen in ein gemeinsames »kompositorisches Tun« einbezogen zu haben. Dies habe im postnationalsozialistischen Deutschland eine spezifische Form der Öffentlichkeit begründet, die weder auf »religiöser oder politischer« noch auf »nationaler oder wie auch immer gearteter Identität« basierte, sondern auf der »bodenlosen Grundlage ästhetischer Erfahrung – der Erfahrung von Objekten, deren Identität sich nicht identifizieren lässt«. ²⁰⁶ Für diese damalige, gemeinsame Erfahrung des Publikums, so stellt Buergel fest, »gab es im eigentlichen Sinne nichts zu verstehen, hier gab es keine Vorverständnisse, und genau deshalb konnte und musste über alles gesprochen, sich über alles verständigt werden«. ²⁰⁷

Die Erkenntnisse, die Buergel aus seiner Analyse der ersten *documenta* zieht, wurden von den Kurator*innen in gewisser Weise für die *documenta 12* übersetzt. Dabei ging es jedoch nicht um eine Nachahmung von Bodes Ideen oder seiner Ausstellungsgestaltung, sondern um die Wahrnehmung verschiedener Ähnlichkeiten im Umgang mit der gesellschaftlichen Realität der Gegenwart und ihrem Anschluss an globale Entwicklungen der Kunst beziehungsweise an die transkulturellen Verhältnisse von Kunst und Künstler*innen zunächst in Europa. ²⁰⁸ Buergel schlug für die *documenta 12* konsequenterweise ein anderes, aktualisiertes Verständnis von Moderne vor, auch wusste er die historische Situation ihres Ursprungs ²⁰⁹ von derjenigen zu Beginn des 21. Jahrhunderts klar zu unterscheiden. Dennoch bildete Bodes Auseinandersetzung mit den spezifischen kulturellen und sozialen Verhältnissen vor Ort in Kassel einen Anlass für

205 Buergel: Der Ursprung. 2007, S. 30f.

206 Ebd., S. 31.

207 Ebd. Buergel scheint damit die gemeinsamen Lebensbedingungen in den vom Zweiten Weltkrieg zerstörten Städten und Ländern anzusprechen, die eine grundlegend neue Verständigung für sämtliche Lebensbereiche erforderlich machten.

208 Zur ersten *documenta* ist auf der Homepage der *documenta 12* zu lesen: »Es waren insgesamt 570 Werke von 148 Künstlerinnen und Künstlern aus sechs Ländern zu sehen, die Klassische Moderne wurde bewusst in allen ihren europäischen Verflechtungen dargestellt. Bode inszenierte die Werke eindrucksvoll in der Ruine des Museums Fridericianum [...], deren provisorische Räume er mit für die damalige Wahrnehmung außerordentlich modernen Materialien (wie etwa Heraklitplatten und PVC-Vorhänge) gestaltete.« *documenta 12: »d1 1955«*. URL: <https://www.documenta12.de/index.php?id=d1>.

209 Wenngleich die erste *documenta* eine deutliche kulturpolitische Initiative der Wiedergutmachung in der Nachkriegszeit und ihrer Wiederaufbaurestauration darstellte, so war sie laut Buergel gleichzeitig in die historische Situation selbst eingebettet: »Im Selbstentwurf der jungen Bundesrepublik als Teil des freien Westens war die *documenta* eine Waffe im Kalten Krieg und wurde auch von ihren Verantwortlichen in dieser Weise positioniert.« Buergel: Der Ursprung. 2007, S. 31.

die Kurator*innen, sich mit den Ausstellungsorten in Kassel und der Geschichte ihrer Gebäude zu befassen: Im Vordergrund stand dabei insbesondere Bodes Interesse am Umgang mit dem zerbombten und ausgebrannten Gebäude des Museum Fridericianum als einem prägenden Ort der europäischen Kulturgeschichte, der einer grundlegend neuen Form der Öffentlichkeitsbildung bedurfte. So setzten auch sie sich zum Ziel, »die den verschiedenen Museumsbauten innewohnenden Implikationen von Öffentlichkeit freizulegen« und sie nach ihrer Auffassung von Kunst und Publikum zu gestalten.²¹⁰ Das Schloss Wilhelmshöhe²¹¹ und das Kulturzentrum Schlachthof²¹² markierten hier eine geografische Achse zwischen den Ausstellungsorten der *documenta* 12 in Kassel und stellten auch eine inhaltliche Klammer dar, in dem sie aus dem Zentrum der Stadt hinausreichten und damit auch von den herkömmlich genutzten Orten der *documenta* abwichen. Die Aufmerksamkeit der Kurator*innen galt dabei zunächst den architektonischen Voraussetzungen und gesellschaftlichen Implikationen der drei zentral gelegenen Ausstellungsorte, womit sie sich unweigerlich auch mit einzelnen kuratorischen Herausforderungen für die Displaygestaltung konfrontiert sahen.²¹³

Für Buergel repräsentiert das frühklassizistische Gebäude des Museum Fridericianum die Architektur des Palais im 18. Jahrhundert. In seiner ehemaligen Funktion sei es als Archiv zur Begutachtung von Preziosen an einzelnen Tischen gedacht gewesen. Obwohl das Gebäude einen einheitlichen Raum biete, stelle es insofern eine kuratorische Herausforderung dar, als es kaum Wände zur Hängung von Werken gibt. Die Neue Galerie zeigt seines Erachtens die »[b]ürgerliche Doppelmoral« des 19. Jahrhunderts. Ausgestattet mit einzelnen »Repräsentationsräumen« und der engen »Kabinettstruktur« bestehe der Ausstellungsort aus mehreren kleinen Einheiten, die dem »bürgerlichen Connaisseur« gewidmet seien. Für größere Besucher*innengruppen, wie sie die *documenta* vorsieht, scheine der Ausstellungsort jedoch kaum durchlässig.²¹⁴ Die *documenta*-Halle als ein moderner Bau der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts setzt für Buergel die Doppelmoral in gewisser Weise mit der »gigantische[n], aber komplett leere[n] Lobby« und der großen Halle im Untergeschoss fort, mit deren Struktur er ein »Freizeitversprechen« assoziiert. Sie vermittele nicht nur eine gewisse Unentschiedenheit hinsichtlich des Verhältnisses von Kunst und Diskurs, sondern auch einen »Habermas'sche[n] Diskursraum«.²¹⁵ Für Noack setzt das Gebäude mit seiner »modernisti-

210 Vgl. Buergel; Noack: Die Lehre des Engels. In: Kunstforum Int., Bd. 187, 2007, S. 130.

211 Die Kurator*innen bezeichnen den Ausstellungsort und »seine exzellente Sammlung«, die für *documenta*-Besucher*innen bis dahin weitgehend unbekannt war – als eine »Juwelenkammer«, in der Preziosen dementsprechend wie in einer Schatzkammer nur mit wenig Licht (etwa in Vitrinen) präsentiert wurden. Hier wurden z.B. Arbeiten von Danica Dakić und Dias & Riedweg gezeigt. Vgl. ebd.

212 Mit der Nutzung des Kulturzentrum Schlachthof (siehe Kap. IV.2.2) als Ausstellungsort sollte auch die Einrichtung, die nicht nur »wichtige Bildungsarbeit leistet«, sondern auch »ständig von der Schließung bedroht« ist, gefördert werden. Hier wurden die Arbeiten von Artur Żmijewski und Hito Steyerl gezeigt. Ebd.

213 Vgl. ebd.

214 Vgl. ebd. Siehe hierzu auch Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 337.

215 Vgl. ebd. Damit weist Buergel implizit auf Habermas' Diskurstheorie hin. Darin stellt dieser das Konzept der »kommunikativen Vernunft« vor, welches zwar einerseits einen macht- und herrschaftsfreien Diskursraum imaginiert, jedoch andererseits den aufklärerischen Gedanken der Ver-

sche[n] Glasfassade« geradezu eine Öffentlichkeit voraus und »signifiziert Transparenz, als gäbe es mit dieser Art Architektur keine Schwellenproblematik mehr«. ²¹⁶

In diesem Sinne spiegle die Geschichte der Gebäude und ihre Architektur nicht nur spezielle Wahrnehmungs- und Gesprächsräume wider, sondern auch spezifische »Sehgewohnheiten [...], die nicht einfach durch ein Ausstellungsdisplay umgangen werden« könnten. ²¹⁷ Für die Gestaltung der Gebäude wurden daher »singuläre Lösungen« entwickelt, die nicht einem einheitlichen »architektonische[n] Raster« folgten. ²¹⁸ Mit der Frage danach, wie sich eine zeitgemäße »Atmosphäre« herstellen ließe, »die einem Massenpublikum ebenso Rechnung trägt wie dem Recht des Individuums auf Kontemplation« und »die Wahrnehmung von Werken ebenso ermöglicht wie das Gespräch über sie«, versuchten die Kurator*innen vielmehr einen Erfahrungsraum herzustellen, der »das Reden und das Sehen« gleichermaßen zuließ, ermöglichte und förderte. ²¹⁹

Mit einfachen Mitteln, wie Anstrichen, Teppichen und Vorhängen, wurden räumliche Inszenierungen geschaffen, deren Farbgestaltung, »die latenten atmosphärischen Stereotypen der zeitgenössischen Kunstbetrachtung« auflockern sollte. ²²⁰ Die räumliche Inszenierung der einzelnen Ausstellungsorte stach etwa durch die ausgeprägte Farbgebung der Wände und Böden hervor, die an den einzelnen Ausstellungsorten (und bisweilen auch in einzelnen Räumen) unterschiedlich gestaltet war. ²²¹ Durch diese Raumgestaltung sollten »die ästhetische Erfahrung und die für sie notwendigen Räume« ²²² ins Zentrum der Ausstellung gerückt werden – ähnlich wie aus Buergels Sicht bei der ersten *documenta* ²²³. Mehr als um die Ausstellungsorte an sich ging es laut Noack folglich darum, das Publikum zu ermuntern, sich selbst auf spezifische Weise ins Verhältnis zu den Werken beziehungsweise zur Ausstellung insgesamt zu setzen und eine bewusste Auseinandersetzung mit der Vielschichtigkeit und den Brüchen verschiedener Phänomene zu ermöglichen. ²²⁴ Diese Vorstellung steht somit im Gegensatz zur Konstruktion des White Cube und der mit ihm einhergehenden Idee einer neutralen Atmosphäre. ²²⁵

nunft beibehält. Zum Habermas'schen Verständnis von Vernunft siehe z.B. Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Frankfurt a.M. 1981.

216 Vgl. Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 337. In der englischen Fassung ihres Textes macht sie deutlich, dass die Schwellen, wenngleich unsichtbar, dennoch vorhanden sind und benennt diese auch: »[W]e know, of course, that the decisive barriers (class, social background, education etc.) are invisible.« Noack, Ruth: Exhibition as Medium. Education at documenta 12. In: Mörsch, Carmen (Hg.): documenta 12 education II. Between Critical Practice and Visitor Services. Results of a Research Project. Zürich u.a. 2009, S. 311-316, 315.

217 Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 337.

218 Buergel, Roger M.; Noack, Ruth: documenta 12: Pressemappe vom 24.4.2007, S. 2.

219 Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 337.

220 documenta 12: Pressemappe zur Pressekonferenz am 13.6.2007, o.V., S. 5.

221 Die Wände waren überwiegend in gedeckten oder hellen Grün- und Rottönen sowie in Blau- und Grautönen gehalten. Die Böden wurden an vielen Orten von gedeckten Rot- oder Grüntönen dominiert.

222 Vgl. ebd.

223 Siehe hierzu Buergel: Der Ursprung. 2007, S. 31.

224 Vgl. Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 334.

225 Siehe hierzu auch Kap. IV.1.3.1.

Der beispielhafte Ort, an dem sich die Vorstellung der aktiven Beteiligung der Besucher*innen für die Kurator*innen am ehesten verwirklichen sollte, ist der für die *documenta 12* konzipierte Neubau des Pavillons in der Karlsaue. Im Stile eines zweckmäßig errichteten, temporären Ausstellungsgebäudes, wendeten sie sich mit diesem Gebäude insbesondere von der Idee einer weiteren dauerhaften Institutionalisierung von (Bau-)Kunst ab.²²⁶ Nach dem Vorbild des *Crystal Palace* entworfen,²²⁷ nahm das Gebäude aber auch Bezug zur Geschichte der ersten Weltausstellung in London 1851, wobei nun »an die Stelle exotischer Gewächse und avancierter Industrieprodukte im frühen 21. Jahrhundert symbolische Werte – Kunst – getreten« waren.²²⁸ In Anlehnung an das Glasgebäude sollte der Aue-Pavillon das Prinzip von Offenheit und Transparenz verkörpern und eine Verbindung von Innen- und Außenraum durch eine gleichberechtigte Basis von Kunstwerk, Publikum und Architektur herstellen.²²⁹ Auch sollte er den Kurator*innen zufolge die Möglichkeit bieten, auf die spezifischen Produktionsbedingungen einiger Künstler*innen zu reagieren,²³⁰ für die seine flexible Struktur passender zu sein schien »als das Museum mit seinen festen Mauern, den sauberen Wänden und den unhaltbaren Versprechungen«.²³¹ So stellte der Aue-Pavillon in ihren Augen letztlich einen Raum dar, »der weder etwas vorgibt noch Architektur spielt, sondern als Ingenieursleistung eine unwestliche Prekarität nach Kassel bringt«²³². Ein immanenter Teil des Ausstellungsdisplays stellten hier die als *Palmenhaine* bezeichneten Stuhlgruppen in der Ausstellung dar,²³³ die dazu einluden, sich auszuruhen oder zu verweilen und mit anderen ins Gespräch zu kommen.²³⁴ Ähnlich wie in der ersten *documenta* sollte das Vermittlungskonzept der *documenta 12* über eine spezifische Atmosphäre der

226 Vgl. Buergel; Noack: Die Lehre des Engels. In: *Kunstforum Int.*, Bd. 187, 2007, S. 129. Wie Buergel diesbezüglich erläutert, hat der Raum als solcher keine spezifische Bedeutung: »Es geht ausschließlich darum, temporär möglichst viel Raum mit möglichst wenig Geld zu schaffen.«

227 Hierfür wurde das Pariser Architekturbüro Lacaton & Vassal beauftragt. Informationen zu ihrem Bauprojekt siehe: Lacaton & Vassal/Documenta 12, Kassel. URL: <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=63>.

228 Vgl. Buergel, Roger, M.; Noack, Ruth: Räume für Kunst – Ausstellungsarchitektur der *documenta 12*. In: *documenta 12*: Pressemappe zur Pressekonferenz am 13.6.2007, S. 17-18, 18. URL: https://documenta12.de/fileadmin/pdf/PM/13.8_Pressemappe_de_gesamt.pdf.

229 Vgl. Buergel, Roger M.: Documenta 12. (Interview von Marco Scotini) In: *Flash Art*, May/June 2007, S. 94.

230 Buergel nennt hier z.B. Lukas Duwenhögger, Béla Kolárova oder Romuald Hazoumé. Vgl. Buergel; Noack: Die Lehre des Engels. In: *Kunstforum Int.*, Bd. 187, 2007, S. 129.

231 Vgl. ebd.

232 Ebd.

233 Die Stuhlgruppen waren Teil der Ausstellung. Sie wurden nur von einer Markierungslinie auf dem Boden der Ausstellungsfläche eingegrenzt und waren ohne Einschränkung für alle Besucher*innen zugänglich und benutzbar.

234 Von einigen Programmen und Projekten der *documenta 12 Kunstvermittlung* wurden die *Palmenhaine* bewusst eingesetzt. Siehe hierzu z.B. Henschel, Alexander: *Palmenhaine*. Vermittlung als Konstitution von Öffentlichkeit. In: Mörsch et al.: *Kunstvermittlung 2*. 2009, S. 47-58.

Ausstellungsgestaltung eine aktive Beziehung zwischen Kunstwerk und Publikum²³⁵ ermöglichen und fördern.

1.4.2 Ästhetische Erfahrung zwischen Selbst- und Weltbezug

Eine der Herausforderungen, mit denen sich alle Kurator*innen bei der Herstellung einer *documenta*-Folge auseinanderzusetzen haben, ist an die grundlegende Bedingung geknüpft, die gesamte Form der je aktuellen Folge vollständig neu erfinden zu müssen. Neben der Vorgabe des Ortes durch die Institution und einiger möglicher Ausstellungshäuser in Kassel, geht es dabei auch um ein grundlegendes Vermittlungskonzept für Kunst, das im Hinblick auf sein Publikum einer raumübergreifenden Idee bedarf. Wie die Auseinandersetzung von Buergel und Noack mit den verschiedenen Öffentlichkeitskonzepten der Ausstellungsgebäude zeigt,²³⁶ ging es ihnen in erster Linie um die grundlegende Ermöglichung einer ästhetischen Erfahrung. Diese setzte – in Anlehnung an die Ausgangssituation der *documenta* 1955 – kein spezifisches Wissen über Kunst voraus, sondern sollte einen Dialog über Kunst und deren Bedeutungen in Gang bringen.

Wie sich dieser Vermittlungsansatz in der Herstellung der Ausstellung niederschlug, zeigt sich bereits in der generellen Auffassung der Kurator*innen von der *documenta*: In ihren Augen hat die große Ausstellung keine Form. Es komme also darauf an, »Präzision mit Großzügigkeit zu kombinieren«²³⁷. Wenngleich sie diesen Anspruch nicht näher erläutern,²³⁸ wird in ihrer Herangehensweise an die *documenta* deutlich, dass das Austarieren dieser nahezu gegensätzlich erscheinenden Pole in verschiedenen Prozessen ihres Handelns immer wieder von Bedeutung war und etwa von einem sorgfältigen Umgang mit Kunst und Öffentlichkeit bis hin zu einer grundlegenden Offenheit und Toleranz für verschiedene Entwicklungsstadien und Sinnstiftungsprozesse reichte:

»Macht man *documenta*, das heißt eine Ausstellung ohne Form, so begibt man sich in ein Kraftfeld. Die Faszination, die sie ausübt, aber auch die medialen Erwartungen an

235 So waren die *Palmenhaine* Teil der »Circles of Enlightenment« – for our concept of an enlightened pedagogy and also space for a kind of seminal situation, where the architecture is not closed off from the actual viewing experiences but is integrated.« Buergel, Roger M.; Noack, Ruth: »What Is to Be Done?« (Interview von Jennifer Allen) In: *Artforum*, Vol. 45, N° 9, May 2007, S. 173-174, 177, 392 und 392. Damit schlossen sie indirekt auch an die Idee der Aufklärung unter den veränderten Vorzeichen der Gegenwart an. Für den Bezug des kuratorischen Konzepts zur Moderne und zur Aufklärung siehe Kap. IV.1.2.1.

236 Siehe hierzu Kap. IV.1.4.1.

237 Buergel; Noack: Vorwort. In: *documenta* 12. Katalog. 2007, S. 11.

238 Ein Hinweis, was darunter zu verstehen ist und welche Strategie sich daraus ableiten lässt, findet man im Interview der Kurator*innen mit Heinz-Norbert Jocks. Hier erläutert Buergel: »Die Frage, wie man vertraute Dinge fremd und Fremdes vertraut macht, betrifft immer das Ganze einer Ausstellung. Insofern brodeln es stets an allen Ecken. Die einzige Methode, die hilft, ist Improvisation. Man schaut genau, was passiert, wenn man eine Sache hier- oder dorthin schafft, und muss sehr genau am Modell arbeiten und bereit sein, zu improvisieren, um auf das Unerwartete reagieren zu können.« Buergel; Noack: *Die Lehre des Engels*. In: *Kunstforum Int.*, Bd. 187, 2007, S. 122.

diese Ausstellung sind enorm hoch, nicht zuletzt deshalb, weil Menschen mit radikaler Formlosigkeit schlecht umgehen können. Sie fühlen sich herausgefordert und wollen etwas identifizieren. Dagegen ist nichts zu sagen, wenn man die Balance zwischen Identifizierung und endgültiger Fixierung zu halten weiß – eine Kunst, die einen die Kunst lehrt.«²³⁹

Die besondere Situation, der sich alle Künstlerischen Leiter*innen beziehungsweise Kurator*innen einer *documenta* zu stellen haben, zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass der mehrjährige Produktionsprozess permanent im Visier der Öffentlichkeit steht.²⁴⁰ In dieser Zeit haben sich besonders die leitenden Akteur*innen mit den Interessen verschiedener berichtender Medien auseinanderzusetzen, welche die Entwicklungsprozesse der jeweiligen *documenta*-Folge kritisch begleiten und insbesondere die Künstlerische Leitung immer wieder dazu auffordern,²⁴¹ über sie Auskunft zu erteilen. Aus Sicht der Presse kommt es oftmals zu einem Ungleichgewicht zwischen dem Angebot und der Nachfrage von Informationen über den Entstehungsprozess einer *documenta*. Da sich laufende Arbeits- oder künstlerische Schaffensprozesse (etwa bei Auftragsarbeiten für die Ausstellung) jedoch selten in Form verwertbarer Ergebnisprotokolle darstellen lassen, geht es aus kuratorischer Sicht »weniger um Geheimhaltung als darum, den Findungsprozess zu schützen«²⁴². Der Forderung nach Herausgabe eindeutiger Informationen kommen die Kurator*innen daher in der Regel kaum nach, auch wenn sie ein gewisses Verständnis für die Wissbegierde der Menschen aufbringen. Bedeutsam erscheint dabei jedoch, dass Buergel und Noack ihr spezifisches Verständnis von Kunst als Grund für ihr Verhalten gegenüber der Öffentlichkeit anführen: Soll Kunst ihr Potenzial voll entfalten können, kann sie nicht auf *eine* Bedeutung (oder die Namen einiger Künstler*innen) reduziert und festgelegt werden. Das Ansinnen der Kurator*innen, die Balance zwischen Identifizierung und endgültiger Fixierung zu halten, lässt sich im Kontext der *Migration der Form* daher generell auf ihren Umgang mit Kunst und den komplexen Geschichten verschiedener Kulturen beziehen. Auch hier geht es nicht darum, einen Gegenstand oder eine Person nach den Kategorien des westlichen Kunstkanons einzuordnen²⁴³ und sie hinsichtlich eines spezifischen oder vermeintlich eindeutigen Kontexts zu determinieren.

Die Vorstellung, eine Balance zwischen Identifizierung und Fixierung herzustellen und im positiven Sinne eine Ungewissheit oder undefinierbare Grauzone von verschiedenen Relationen und Zugehörigkeiten in Betracht zu ziehen, birgt auch einen trans-

239 Buergel; Noack: Vorwort. In: *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 11.

240 In der Regel beginnt dieser Prozess mit der Wahl der Künstlerischen Leitung und erstreckt sich über einen Zeitraum von ca. drei bis vier Jahren bis zur Eröffnung.

241 Wie Buergel erläutert, bezieht sich das Interesse der Medien meist auf die Auswahl der Künstler*innen und lautet in etwa so: »Geben Sie uns Namen oder werden Sie genauso geheimnisvoll agieren wie Ihre Vorgängerinnen und Vorgänger?« Buergel: *documenta heute*. 2007, S. 158 [Herv. i.O.].

242 Buergel, Roger M.: Die westliche Wahrnehmung ist provinziell. (Interview von Stefan Grisseemann und Nina Schedlmayer) In: *Profil online*, 14.4.2007, o.S. URL: <https://www.profil.at/home/die-wahrnehmung-170325>. Dies präzisiert Buergel hier wie folgt: »Ähnlich wie ein Sanitärer brauche ich jetzt keine Zuschauer – die behindern mich eher, weil sie die Wege versperren.«

243 Siehe hierzu Kap. IV.1.2.

kulturellen Aspekt. Er schließt hier etwa an Glissants Begriff der Opazität an,²⁴⁴ der im Sinne des Grundrechts für eine unhintergehbare Undurchschaubarkeit des »Anderen« beziehungsweise eines Gegenübers plädiert und der im Rahmen seiner »Poetik der Relation«²⁴⁵ insbesondere auf einer unvoreingenommenen Begegnung mit kulturellen Differenzen basiert. Für die Balance zwischen der Identifizierung und Fixierung von Kunst scheint das ambivalente Denken der Opazität insofern relevant, als nach Ulrich Loock das Kunstwerk eigenständig und doch mit allem anderen verbunden, ebenso Teil der Welt wie deren Bild ist.²⁴⁶ Es kann folglich nicht nur autonom betrachtet werden. Ein Kunstwerk ist immer auch relational eingebunden und kann sowohl faktisch als auch symbolisch entschlüsselt oder verstanden werden.

Das Verständnis von Kunst, das sich die Kurator*innen im Sinne einer Lehre für ihre Ausstellungspraxis zu eigen machten, stellt folglich sowohl eine Grundvoraussetzung für die Rezeption als auch für die Produktion der *documenta 12*-Ausstellung dar. Es ist daher nicht nur auf ihre eigene Wahrnehmung oder Vorstellung des Ausstellungsmachens zu beziehen, sondern gilt auch für die Vermittlung von Kunst – und somit gleichermaßen für alle an der Ausstellung beteiligten Akteur*innen, wie auch die Besucher*innen: »Interessant wird eine Ausstellung [...] erst dann, wenn man sich von den Krücken des Vorverständnisses befreit und auf eine Ebene gelangt, auf der die Kunst ihre eigenen Netze zu spinnen beginnt. Das ist die eigentlich ästhetische Ebene.«²⁴⁷

Entscheidend für die Entfaltung von Kunst ist auch hier, dass sie nicht im Vorhinein auf eine Lesart fixiert oder reduziert wird. In Bezug auf die Wahrnehmungs- und Bedeutungsvielfalt von Kunst und ihr Potenzial, gerade innerhalb einer Zusammenstellung von mehreren Werken unterschiedliche Beziehungen und Vernetzungen²⁴⁸ – etwa räumliche, zeitliche, kulturelle oder ästhetische – her- oder darzustellen, soll die Komplexität von Kunst und damit auch die ihrer Kontexte erhalten bleiben. Mit dem Verweis auf die philosophische Dimension des Begriffs Ästhetik adressieren die Kurator*innen zudem sinnliche Aspekte der Wahrnehmung beziehungsweise regen eine sinnlich-ästhetische Erfahrung im Umgang mit Kunst an,²⁴⁹ die dementsprechend nicht primär auf die Vermittlung von intellektuellem Wissen und Informationen ausgerichtet ist, sondern das subjektive Erleben der Betrachter*innen stimulieren soll. In der ästhetischen Erfahrung, die grundsätzlich zwischen Kunst- und Alltag situiert ist,²⁵⁰ tritt damit insbesondere ihre Selbstbezüglichkeit in den Vordergrund. Im Unterschied

244 Siehe hierzu Kap. II.1.10.

245 Siehe hierzu Kap. II.2.2.

246 Vgl. Loock: Opacity. In: Frieze, Issue 7, 2012, o.S.

247 Buerge; Noack: Vorwort. In: *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 12.

248 Im Sinne von Netzen, sind diese Beziehungen in der Regel nicht hierarchisch und gleichzeitig dezentral aufgebaut und können sich innerhalb ihres Gefüges als Austausch zwischen (Kunst-)Werken und/oder Akteur*innen darstellen.

249 Vgl. Lemma »Ästhetik«. In: Regenbogen; Meyer: Ästhetik. In: Wörterbuch der philosophischen Begriffe. 2005, S. 70–73, 70f.

250 Vgl. Brandstätter, Ursula: Ästhetische Erfahrung. In: Bockhorst, Hildegard; Reinwand-Weiss, Vanessa-Isabelle; Zacharias, Wolfgang (Hg.): Handbuch Kulturelle Bildung. München 2012, S. 174–180, 174.

zur sinnlichen Wahrnehmung im Alltag wird diese jedoch in der Regel als »frei von einer primären Bindung an äußere Aufgaben, Funktionen und Ziele«²⁵¹ verstanden.

Für die Rezeption von Kunst stellt sich allerdings die grundlegende Frage, von welchem Vorverständnis – das die Kurator*innen hier gleichermaßen als Stütze wie als Behinderung charakterisieren – eine Befreiung stattfinden soll. Ihre Formulierung lädt zu Missverständnissen ein, da sie unter anderem impliziert, Kunst lasse sich frei von jeglichem Vorwissen betrachten. Ein Blick in die Kunstgeschichte und die ästhetische Theorie zeigt allerdings, dass hiermit nicht etwa die visuelle Theorie des sogenannten unschuldigen Auges gemeint sein kann, die der Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Künstler John Ruskin noch Mitte des 19. Jahrhunderts propagierte: Entstanden im Kontext seiner Malstudien bezeichnete er mit dem Begriff des »Innocent Eye« eine Art und Weise der Wahrnehmung von Bildern, die sich gänzlich auf formale Eigenschaften ohne jegliches Bewusstsein für deren Bedeutung richtet²⁵² – eine Wahrnehmung also, die sich scheinbar unberührt von jeglichem Wissen der Betrachter*innen und demjenigen über die Welt²⁵³ ereignet. Dass solch eine gänzliche Loslösung des wahrnehmenden Menschen von seiner Umwelt jedoch kaum möglich und auch wenig sinnvoll für die Rezeption von Kunst ist, wurde spätestens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vonseiten der Kunstgeschichte und Philosophie festgestellt. Neben Ernst Gombrich, der die Unschuld des Auges nicht nur für einen Mythos hielt, sondern auch davon ausging, dass das Sehen niemals nur ein Registrieren von etwas sein könne,²⁵⁴ und auch das Lesen eines Bildes – wie die Wahrnehmung jeder anderen Botschaft – mit einem Vorwissen einhergehe,²⁵⁵ beurteilte Nelson Goodman das »Innocent Eye« als blind²⁵⁶ und damit für die visuelle Wahrnehmung als wirkungslos.

Auch in der Psychologie, auf deren experimentellen Zweig sich Gombrich für seine kunsthistorischen Studien bezog, wird nachgewiesen, dass Wahrnehmungsprozesse in Wechselwirkung mit kognitiven Prozessen stehen. Nach dem Informationsver-

251 Brandstätter: Ästhetische Erfahrung. 2012, S. 175. Brandstätter weist an dieser Stelle darauf hin, dass die Beziehung zu Objekten in der ästhetischen Erfahrung keiner einseitigen Zweckorientierung unterliegt, sondern in der Erfahrung begründet ist. Damit schließt sie jedoch nicht aus, dass ästhetische Erfahrungen doch auch Funktionen erfüllen können, z.B. solcher der Unterhaltung oder Bestätigung.

252 Ruskin erläutert dies wie folgt: »The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the innocence of the eye; that is to say, of a sort of childish perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify, as a blind man would see them if suddenly gifted with sight.« Ruskin, John: The Elements of Drawing. In Three Elements to Beginners. London 1857, S. 22 [Herv. i.O.].

253 Ausgenommen von der Wahrnehmung war hier z.B. auch grundlegendes Wissen über Farben der Lebenswelt.

254 Vgl. Gombrich, Ernst: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Princeton 1972, S. 298.

255 Gombrich führt dies wie folgt aus: »Reading an image, like the reception of any other message, is dependent on prior knowledge of possibilities; we can only recognize what we know.« Gombrich, Ernst: The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. Oxford 1982, S. 255.

256 Vgl. Goodman, Nelson: Languages of Art – An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis 1976, S. 8.

arbeitungsansatz, der sich in den 1970er Jahren in der Kognitionspsychologie etablierte, werden dem Organismus über Sinnesreize Informationen geliefert, die nach einer gewissen Zeit der Verarbeitung beziehungsweise Interaktion zwischen bereits vorhandenen und neuen Informationen in einzelnen Stadien zu einer vollständigen Wahrnehmung führen.²⁵⁷ Die Wahrnehmung basiert demnach nicht einfach auf einer Kopie des augenblicklichen Reizes, der im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht. Jeder Mensch wird vielmehr durch gegenwärtige und vergangene Reize beeinflusst, die einen Bezugsrahmen darstellen, innerhalb dessen die jeweils eigene Wahrnehmung gebildet wird.²⁵⁸ Die kognitive Einordnung und Verarbeitung des Wahrgenommenen ist somit bereits in der naturwissenschaftlichen Psychologie ein notwendiger Bestandteil eines jeden Wahrnehmungsakts.

Aus kunsthistorischer Perspektive wurden Gombrichs Thesen über das Sehen, die letztlich die Suche nach einer wissenschaftlichen Begründung der Stilgeschichte darstellen und längst Teil des Kanons geworden sind, aber gerade wegen der Anwendung naturwissenschaftlicher Methoden auf ein Phänomen der Kunstgeschichte kritisiert. Indem Gombrich in erster Linie biologische Erkenntnisse der Psychologie in seine Überlegungen zum Sehen von Maler*in und Betrachter*in einbezog, verfolgte er das problematische Ziel dieser Disziplin weiter, subjektive Erkenntnisse zu objektivierbaren Mustern²⁵⁹ zu verallgemeinern.

Weniger an universalistischen und deterministischen Grundprinzipien der kunsthistorischen Disziplin orientiert, kann hier Otto Pächts im Jahr 1977 publizierte Reflexion über das eigene Sehen als Kunsthistoriker hervorgehoben werden.²⁶⁰ Auch sie beruht auf der Feststellung, dass ein »unschuldiges Auge« weder bei Künstler*innen noch bei Betrachter*innen möglich ist und stellt den Versuch dar, die sogenannte »historische Fremdheit des Gegenstandes durch gleichsam hermeneutisch einführendes Sehen zu überbrücken«²⁶¹. Wenngleich Pächt mit dem Fokus auf eine kunstgeschichtliche Pra-

257 Interessant ist dabei zum einen die Erkenntnis, dass nach dem Eintreffen von Informationen ein »Frühstadium der Wahrnehmung« existiert, das in der visuellen Wahrnehmung als »ikonische Speicherung« bezeichnet wird und in dem für kurze Zeit eine große Anzahl von Reizen zur Verfügung steht. Zum anderen zeigt die Informationsverarbeitung, dass der Empfang von Reizen dort nicht endet, sondern jeder Mensch im Laufe der Zeit ein bewusstes Bild einzelner Reize bzw. seiner jeweiligen gesamten Wahrnehmungswelt aufbaut. Ausgehend von diesem wahrgenommenen Bild oder dem kurzzeitigen ikonischen Speicher werden sodann Informationen an das Gedächtnis übermittelt, wodurch eine »Interaktion zwischen den eintreffenden und gespeicherten Informationen« entsteht. Vgl. Krech, David; Benesch, Hellmuth (Hg.): Grundlagen der Psychologie. Weinheim 1992, Band 2: Wahrnehmungspsychologie, S. 5-148, 44f.

258 Vgl. ebd., S. 48.

259 Wie Susanne von Falkenhausen mit Bezug auf die Wahrnehmungspsychologie erläutert, »gelten [diese Muster] nicht als individuell verschieden und somit subjektiv, sondern als allen Menschen eigen. Die Seite der Wahrnehmung, die beim Subjekt und seinem Vorwissen verortet wird, kann so wiederum in der Annahme einer Universalität dieser Muster (Schemata) objektiviert werden.« Falkenhausen, Susanne von: Jenseits des Spiegels. Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies. Paderborn 2015, S. 40.

260 Siehe Pächt, Otto: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften. München 1995.

261 Falkenhausen: Jenseits des Spiegels. 2015, S. 21.

xis in erster Linie die in diesem Fach ausgebildeten Betrachter*innen von historischen Werken²⁶² in sein Denken einbezog und somit weder Lai*innen noch zeitgenössische Werke berücksichtigte, können seine Methoden als ein produktiver Beitrag zur Kunstrezeption, wie sie im Kontext der *documenta 12* artikuliert wurde, verstanden werden. Sein Ansatz zielte darauf ab, das aus der kunsthistorischen Forschung resultierende »Problem der Fremdheit«, das beim Betrachten von Kunst durch die zeitliche Differenz von Werk und Betrachter*in zu entstehen vermag,²⁶³ anders zu lösen. Anstatt also für die Vergegenwärtigung von Kunstwerken »einer zurückliegenden Epoche« allein auf die Interpretation zu bauen, relativierte Pächts dieses Vorgehen durch die Einbindung von Kunstwerk und Betrachter*in »in ein Beziehungsgeflecht« sowie durch die Auseinandersetzung mit Sehgewohnheiten.²⁶⁴ Im Zentrum seines Interesses stand somit nicht der Anspruch der Objektivierung, sondern das Bestreben, »subjektive Deutungen [...] durch Vergleiche mit früheren, späteren und zeitgenössischen Werken, durch Rückschlüsse etc. einer möglichst umfänglichen Kontrolle« zu unterziehen.²⁶⁵ Pächts verbindet mit dem Interpretieren folglich »die Arbeit des verstehenden Sehens«²⁶⁶, die auch Beschreibungen einschließt. Hierfür lenkt er den Blick zunächst auf die formalen Eigenschaften und Strukturen eines Kunstwerks, die es zulassen, »an eine Deutung von Darstellungsweisen oder Repräsentationssystemen unterschiedlicher Epochen und Stile heran[zu]gehen«.²⁶⁷

Dieses Vorgehen zeigt einerseits Ähnlichkeiten mit dem von den Kurator*innen der *documenta 12* postulierten transkulturellen Ansatz im Umgang mit Formen,²⁶⁸ der es den Betrachter*innen ermöglichen sollte, die potenzielle Vielfalt der Beziehungen und Zugehörigkeiten von Kunstwerken anhand formaler Eigenschaften – ohne eine vorweggenommene, fachspezifische Einordnung in eine historische Entwicklung – wahrnehmen zu können. Andererseits zeigt Pächts daran anschließende Auffassung von der

262 Pächts beschäftigte sich vor allem mit der europäischen Kunst des 15. Jahrhunderts und der mittelalterlichen Buchmalerei.

263 Demnach beziehe sich »[d]as Fremde [...] auf das Dargestellte im Sinne von Konventionen, Symbolen, Gesten, Gegenständen und Bräuchen, die BetrachterInnen der Entstehungszeit bekannt waren und die in der Kunstgeschichte von der Realienkunde und der Ikonographie entschlüsselt werden«. Ebd., S. 50.

264 Ebd., S. 49f.

265 Vgl. ebd., S. 51. Aufgrund seiner kunsthistorischen Methoden sei Pächts zwar an einer Einordnung des Einzelkunstwerks in eine Entwicklung und damit auch an einer Isolierung und Reduktion von Vieldeutigkeit interessiert gewesen, jedoch sei er dabei nicht dem Anspruch der Objektivierung eines Werks »auf der Folie eines metahistorischen Deutungsmodells« gefolgt.

266 Pächts: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. 1995, S. 265.

267 Vgl. Falkenhausen: *Jenseits des Spiegels*. 2015, S. 52. Wie Falkenhausen hier erläutert, werden »[d]ie Formen [...] in dieser Phase der Analyse weder auf ihre Bezüge zur Wirklichkeit noch auf ihre Übereinstimmung mit einem deutbaren Gegenstand hin gesehen, sondern in relativer Autonomie als Formereignis untersucht, um dann über ein vergleichendes Sehen historisiert zu werden«.

268 Indem Pächts Verfahren des analytischen Sehens Strukturmerkmale der Kunst fokussierte, schließt es auch an die Tradition der Wiener Schule der Kunstgeschichte an, zu der auch Alois Riegl gehörte und auf dessen Stilverständnis sich Buergel im Kontext seiner Arbeit an der *documenta 12* bezog. Siehe Kap. IV.1.2.2.

Wahrnehmung eines Kunstwerks als »ein Prozeß wachsender Differenzierung«²⁶⁹ Ähnlichkeiten mit den einzelnen Stadien des Informationsverarbeitungsansatzes in der Wahrnehmungspsychologie, die bei ihm jedoch in einen philosophisch-ästhetischen Kontext eingebettet sind: So sei die Wahrnehmung bei »erster Näherung« weit davon entfernt, Gemeinsamkeiten »mit ähnlichen Phänomenen, die man irgendwie schon kennt«, herzustellen. Erst im »sich differenzierenden Sehen« hebe sich »allmählich [...] die Vorstellung des Besonderen von der des Allgemeineren« ab.²⁷⁰ Sehen impliziert im Rahmen der kunsthistorischen Analyse folglich einen permanenten dialogischen Prozess zwischen einzelnen Beobachtungen und einem Abgleich mit dem Allgemeinen, in welchem die Differenz zwischen dem betrachtenden Subjekt und der formalen sowie letztlich historischen Beschaffenheit des Gegenstands eine notwendige Konstante ist.²⁷¹ Dieser Prozess kann nicht nur mit der Interaktion zwischen neuen und bereits gespeicherten Informationen im Kontext psychologischer Wahrnehmungsvorgänge in Verbindung gebracht werden, sondern auch mit dem dabei zustande kommenden Frühstadium der Wahrnehmung. Ähnlich wie hier zu Beginn eine Vielzahl von Informationen zur Verfügung steht, die anschließend verarbeitet, gefiltert und damit nur teilweise von einem zum nächsten Stadium im Gedächtnis transferiert werden, entsteht bei der Betrachtung einzelner Werke in Anlehnung an Pächts Erkenntnisse »ein visueller Wissenshintergrund, der bei erneutem Sehen der Einzelwerke zu neuen Ergebnissen führt«²⁷².

Der Prozess des differenzierten Sehens, der mit einem primären Erleben des Werks beginnt, kann auch mit Welschs praxisorientiertem Verständnis von Transkulturalität für die Rezeption von Kunst in Verbindung gebracht werden. Ausgangspunkt für die Begegnung mit Kunst ist hier ebenfalls der eigene Erfahrungshorizont der Betrachter*innen: In Verbindung mit der Offenheit für die kulturelle Bedeutungsvielfalt von Kunst ermöglicht er eine erste Auseinandersetzung mit einem Werk, die sich – ohne Belang für dessen zeitliche oder räumliche Distanz zum Betrachtenden²⁷³ – ereignen und Begeisterung erzeugen kann. Bei Pächt wie auch bei Welsch schließt an diese erste Phase nicht nur eine detaillierte Betrachtung oder ausführliche Auseinandersetzung mit dem Werk an, sie birgt zudem die Chance für einen zeitlich und räumlich übergreifenden und nicht auf (kunst-)historische Kategorien beschränkten Verstehensprozess,

269 Pächt: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. 1995, S. 229.

270 Ebd. Pächt bringt dies in seinen weiteren Ausführungen wie folgt auf den Punkt: »Das Erfassen des Allgemeineren ist kein Abstrahieren von vielen einzelnen Fällen, es ist das, was man primär erlebt, wenn man dem Einzelwerk gegenübersteht.« Ebd., S. 229f.

271 Falkenhausen erläutert hierzu, dass Pächt für eine Auseinandersetzung mit »der Fremdheit historisch zurückliegender Sehweisen« versucht habe, die Prägungen des betrachtenden Subjekts in die Analyse zu integrieren. Hierfür habe er »stilistische Vorlieben aus der Gegenwart [...] als Faktoren für dessen Wahrnehmung und Auswahl historischer Bildstrukturen in sein heuristisches Modell« mit einbezogen. So habe er »zwischen Kunstwerken hin und her [gesehen], um sowohl synchron wie diachron historische Formstrukturen zu erschließen«. Falkenhausen: *Jenseits des Spiegels*. 2015, S. 67f.

272 Ebd., S. 54.

273 Vgl. Welsch: *Rethinking Identity in the Age of Globalization*. 2002, S. 89. Siehe hierzu auch Kap. II.2.5.

der in einer zweiten Phase zu einem weiteren – neuen oder differenzierten – Verständnis führen kann.

Ähnlich Welschs Kritik an der Einschränkung der transkulturellen Wirkungskraft von Kunst durch die Grundprinzipien der westlichen Moderne und deren Ziel der kulturellen Determinierung von Kunstwerken, rückt Pächt »ein denkendes Sehen« in den Vordergrund, für das »die Relativierung ästhetischer Wertmaßstäbe« von zentraler Bedeutung ist²⁷⁴. So erlaube »[e]rst die Überwindung eines normierenden Blicks auf die Kunst vergangener Epochen [...], die Wechselwirkungen zwischen Kunstwerk und Sehen zu nutzen und aus dem kunsthistorischen Sehen ein heuristisches Werkzeug zu machen«.²⁷⁵ Dies erfordere von den Betrachter*innen »ein anfängliches Zurückstellen eigener Wünsche«, ²⁷⁶ wie etwa die »Suche nach ikonographischer Bedeutung, zugunsten eines deskriptiv auf die materiell-formale Struktur des Kunstwerks gerichteten Blicks«, durch den »die herrschende normative Ästhetik, die das Sehen des Kunsthistorikers beeinflusst, entkräftet werden« soll.²⁷⁷ Mit dem Ziel, eine Offenheit für unbekannte Erscheinungsformen in und von Kunstwerken zu erreichen,²⁷⁸ hinterfragt Pächt mit seinen Methoden nicht nur das fortwährende kunsthistorische Bestreben, Kunstwerke zu bestimmen und gemäß ihrer »Entstehungszeit und Autorschaft« festzuschreiben, sondern legt letztlich auch nahe, das »historische Klassifizieren, das zur Ermittlung einer Museumsetikette führt« zugunsten des Interesses am »Gehalt eines Kunstwerks« zu vernachlässigen.²⁷⁹

Obwohl Pächts Methoden unter anderem deshalb kaum Eingang in die Fachdebatten der Kunstgeschichte Ende des 20. Jahrhunderts gefunden haben mögen, weil sie – im Gegensatz zur Konstruktion allgemeingültiger oder abstrakter Prinzipien für eine Systematik der Kunstgeschichte – eine kritische und praxisorientierte Reflexion des eigenen kunsthistorischen Sehens und Forschens erfordern, lässt sich mit ihnen jenes Vorverständnis genauer definieren, von dem die Kurator*innen der *documenta* 12 für die Rezeption von Kunst Abstand nahmen. Mit Blick auf Pächts Kritik an der Forschungspraxis der Disziplin zeigt sich dieses Verständnis am ehesten mit der Vernachlässigung

274 Falkenhausen: *Jenseits des Spiegels*. 2015, S. 54. Voraussetzung für diesen Prozess des Sehens sei erstens die Anerkennung der Fremdheit des zu Sehenden, für die ästhetische Normen keine Rolle spielten bzw. visuelle »Vorurteile«, die z.B. durch einen spezifischen Zeitgeschmack bestehen, überwunden werden sollten. Diese Überwindung benötige zweitens eine Auseinandersetzung mit dem »Fremden« bzw. das Erlernen der visuellen Sprache, die das Werk hervorgebracht habe. Vgl. ebd.

275 Ebd., S. 55.

276 Als Kunsthistoriker sieht Pächt in dem Versuch, zunächst das eigene Wissen über das Thema eines Kunstwerks auszublenden und eine Deutung zu vermeiden, »eine etwas künstliche Zurückhaltung«. Unsere Augen sähen, »vom Wissen um das Thema verleitet, [...] was sie erwarten zu sehen«, und so sei es notwendig, »manchmal mit gegenstandsblindem Schauen zu experimentieren«. Pächt: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. 1995, S. 197.

277 Falkenhausen: *Jenseits des Spiegels*. 2015, S. 228.

278 Vgl. ebd.

279 Pächt: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. 1995, S. 230. Pächt definiert den Begriff des Gehalts nicht weiter. Aus heutiger Sicht ließe sich darunter z.B. die Botschaft eines Kunstwerks verstehen, die durchaus vielfältig sein kann.

desjenigen Wissens vereinbar, das aus dem althergebrachten kunsthistorischen Bestreben der Interpretation und Klassifikation von Kunstwerken hervorgeht. Es kommt als ein erlerntes theoretisches, akademisches Wissen zum Einsatz, das über dasjenige der Lebens- und Alltagswelt hinausgeht oder dieser gar fern ist. Da dieses Fachwissen im Bereich der Kunstrezeption aufs engste mit dem Kanon der Kunstgeschichte verknüpft ist, sind darin insbesondere ästhetische Normen und (Wert-)Vorstellungen der westlichen Kunstwelt eingebunden. Diese werden nicht nur zur Beurteilung von Kunst – beziehungsweise was als solche innerhalb der Disziplin angesehen wird – herangezogen, sondern sie prägen auch Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweisen.

Auch in der Publikumsforschung zeigt sich, dass für die Rezeption von Kunst bis heute in erster Linie der Rückgriff auf kunsthistorische Wissensinhalte als legitime Methode gewertet wird. Zurückführen lässt sich dies insbesondere auf die Konstruktion des Kunstfelds als ein Subfeld des intellektuellen Felds,²⁸⁰ wie dies etwa in Pierre Bourdieu und Alain Darbels Ende der 1960er Jahre durchgeführten soziologischen Studien in europäischen Kunstmuseen²⁸¹ zum Ausdruck kommt. Da Bourdieus praxistheoretische Überlegungen und seine Theorie der Kunstwahrnehmung sich bis in die Gegenwart auf die Erforschung der Rezeption von Kunst in Ausstellungen auswirken, kann eine Auseinandersetzung damit auch Aufschluss über jene traditionellen Normen und Wertvorstellungen geben, wie sie im Rahmen der *documenta 12* durch die gezielte Ansprache und Einbindung des Lai*innenpublikums in Frage gestellt wurden.

Während Bourdieu und Darbel in ihren Studien anfangs noch davon ausgingen, dass »Museumsbesuche [...] nahezu ausschließlich eine Sache der gebildeten Klassen« sind,²⁸² erkennt Bourdieu in den 1990er Jahren²⁸³ die Rezeption eines nicht kunsthistorisch vorgebildeten Publikums als gleichwertig in seiner Theorie an. Bestehen bleibt in Bourdieus Verständnis jedoch die Diskrepanz zwischen zwei verschiedenen Rezeptionsweisen – zwischen dem »intellektuellen Dekodieren«²⁸⁴ eines Werks nach bewusst angewendeten Interpretationsregeln durch professionelle oder wissenschaftliche Rezipient*innen und dem »unmittelbare[n] Verstehen«²⁸⁵ durch Lai*innen, deren ästhetische Kompetenz in erster Linie von einem individuellen Umgang mit Kunst geprägt

280 Vgl. Zahner, Nina Tessa: Das Laienpublikum als Herausforderung für die Feldanalyse. In: Danko, Dagmar; Moeschler, Olivier; Schumacher, Florian (Hg.): Kunst und Öffentlichkeit. Wiesbaden 2015, S. 187–210, 187.

281 Pierre Bourdieu, Alain Darbel: Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher. Konstanz 2006.

282 Bourdieu; Darbel: Die Liebe zur Kunst. 2006, S. 33.

283 Siehe hierzu z.B. Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a.M. 1999.

284 Bourdieu: Die Regeln der Kunst. 1999, S. 491. Nach Zahner basiert diese Rezeptionsweise auf der Vorstellung, dass Werke mit spezifischen Inhalten ausgestattet sind, die sich nur durch eine kunsthistorisch professionelle Interpretation korrekt rekonstruieren bzw. im Sinne einer Lektüre herauslesen lassen. Vgl. Zahner, Nina Tessa: Die heterogene Praxis des Ausstellungsbesuchs im zeitgenössischen Kunstfeld. Eine Herausforderung für die Kulturtheorie Pierre Bourdieus? In: Süßer, Daniel; Schäfer, Hilmar; Prinz, Sophia (Hg.): Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften. Zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens. Konstanz 2011, S. 253–273, 258.

285 Bourdieu: Die Regeln der Kunst. 1999, S. 455.

sei.²⁸⁶ Ausschlaggebend für die Wahrnehmung von Kunst sind nach Bourdieu dementsprechend spezifische Wissensbestände,²⁸⁷ die zur Herausbildung einer »ästhetische[n] Disposition [führen], welche die ihr gesellschaftlich zugewiesenen Objekte als Kunstwerke konstituiert und der ästhetischen Kompetenz mit ihren Kategorien, Begriffen, Taxonomien damit zugleich ihren Zuständigkeitsbereich zuweist«²⁸⁸. Die ästhetische Disposition zeichne sich demnach allein dadurch aus, dass sie »in jedem potentiellen Kunstkonsumenten durch eine spezifische Schulung zu reproduzieren ist«.²⁸⁹ Deutlich wird hier einerseits, dass die für die Kunstbetrachtung favorisierte Disposition lediglich auf akademischem Wissen im Gegensatz zu Alltagswissen gründet. Mit Bourdieus »Vorstellung einer »adäquaten« Rezeption künstlerischer Arbeiten« folgt sie andererseits der vorrangigen kunsthistorischen Bestimmung des Stils, wie sie mit »dem Primat der Form vor dem Inhalt« verbunden ist.²⁹⁰

Da die hier formulierte Voraussetzung für die Wahrnehmung von Kunst jedoch offensichtlich mit der Vorstellung der Autonomie von Kunst, wie sie zum Ende des 19. Jahrhunderts herrschte, korreliert und damit grundlegenden Veränderungsprozessen in der Kunst und ihrer Vermittlung seit den 1960er Jahren bis in die Gegenwart kaum Rechnung trägt,²⁹¹ hat Bourdieus Theorie der Kunstwahrnehmung in verschiedener Hinsicht eine kritische Reflexion erfahren: Bemängelt wird einerseits die normative Setzung im Konzept der ästhetischen Disposition, die Lai*innen die Kompetenz abspricht, Kunst als solche erkennen, rezipieren und so auch Gefallen am Ausstellungsbesuch finden zu können. Damit einher geht andererseits die Ignoranz für die Vieldeutigkeit von (Kunst-)Werken.²⁹² So kann zwar prinzipiell festgestellt werden, dass

286 Vgl. Zahner: Die heterogene Praxis des Ausstellungsbesuchs im zeitgenössischen Kunstfeld. 2011, S. 259. Wie Zahner hier erläutert, stellt Bourdieu damit »der Rezeptionsform des Experten – die auf begrifflich-theoretische Wissensbestände zurückgreift und als knowing that sprachlich artikuliert werden können – das »unmittelbare Verstehen« des Laien oder Zeitgenossen zur Seite«. Im letzteren Falle würden Wissensbestände herangezogen, welche »nur bruchstückhaft die Ebene des diskursiven Bewusstseins [erreichten], da sie vor allem als vor-begrifflich-praktisches Wissen, als knowing how« vorlägen. Vgl. ebd. [Herv. i.O.].

287 Im Gegensatz zur Auffassung über die Unschuld des Auges erschafft hier »das Auge des Ästheten das Werk als solches« erst. Bourdieu: Die Regeln der Kunst. 1999, S. 455.

288 Ebd., S. 468.

289 Ebd.

290 Zahner: Die heterogene Praxis des Ausstellungsbesuchs im zeitgenössischen Kunstfeld. 2011, S. 262.

291 Zahner hebt hier die mit der Pop Art einhergehende Einbindung von Bildinhalten der Alltagskultur in die Kunst hervor, durch die in den 1960er Jahren »eine neue Ästhetik Bedeutung im Feld [gewann], die die Idee des autonomen Kunstwerkes ablehnte und die Aufmerksamkeit vom Prozess der Produktion auf den Prozess der Rezeption von Kunst und die polyseme Natur künstlerischer Arbeiten richtete«. Auf diese Weise seien die Rezipient*innen mit ihren »jeweils unterschiedlichen Kenntnissen als individuelle Beurteilungsinstanz[en] in die Kunst« miteinbezogen worden und hätten die »vormals vorherrschende interpretative Vermittlung der Werke« durch die Beschreibung ihrer »individuellen ästhetischen Erfahrung« ersetzt. Als Grundlage der Rezeption hätten demnach »keine Wahrnehmungsvorgaben mehr« gedient, sondern der »Geschmack des [...] kompetent urteilende[n] Individuum[s]«. Ebd., S. 264.

292 Vgl. ebd., S. 265.

»die Verfügung über spezielle Kenntnisse die Art des Umgangs mit den Arbeiten beeinflusst. Wann aber welche Art des Umgangs mit den Arbeiten deren Genuss ermöglicht, muss auf empirischem Wege über die Rekonstruktion der Praxis der Akteure geklärt werden«²⁹³. So gilt es nicht nur die Dichotomie der form- und inhaltsorientierten Rezeption, wie sie in Bourdieus Theorie über die Position von Lai*innen gegenüber kunstfachspezifisch ausgebildeten Expert*innen zum Tragen kommt, in Frage zu stellen. Hinsichtlich der Vielfalt und Mehrdeutigkeit von Kunst und deren Rezeption im Rahmen einer Ausstellung muss es auch darum gehen, »nicht vorschnell eine bestimmte Rezeptionsform als die *einzig legitime*«²⁹⁴ anzunehmen beziehungsweise gleichzeitig verschiedene Lesarten von (Kunst-)Werken zuzulassen.

Sollen Rezeptionspraktiken innerhalb eines Ausstellungsbesuchs im zeitgenössischen Kunstfeld also ohne die Prämisse normativer Prägungen berücksichtigt werden, müssen diese auf die Rekonstruktion von verschiedenen durch die Akteur*innen eingebrachten Ästhetiken abzielen. Mit der Frage, wie eine kulturelle Sinnstiftung in der Interaktion zwischen Betrachter*in und Werk durch Wissen und Denken generiert wird, geht es somit nicht mehr nur um dabei zur Anwendung gebrachte Kunstbegriffe oder fachspezifische Interpretationen, sondern gleichermaßen um die Bedeutung des Ausstellungsbesuchs für die Lebensgestaltung der Akteur*innen.²⁹⁵

Ästhetische Erfahrung im Kontext der *documenta 12* zu ermöglichen, bedeutete also weder die Vermittlung einer rein formalistischen Betrachtungsweise von Kunst, bei der jede sich in der Erfahrung einstellende Assoziation etwa zugunsten der intellektuell gesteuerten Aneignung eines Werks unterdrückt oder im Sinne der modernistischen Autonomie des Kunstwerks gegenüber seiner äußeren (sozialen) Welt ausgeschlossen wurde.²⁹⁶ Noch schien es um ein rein vom betrachtenden Subjekt abhängiges Verständnis von Kunst zu gehen, das eine vollständige Abgrenzung des Kunstwerks von den ihm im Vorhinein zugesprochen Bedeutungen darstellt. Vielmehr verstanden die Kurator*innen »ästhetische Erfahrung« als etwas, das »dort beginnt, wo Bedeutung im herkömmlichen Sinne endet«: Insofern stellte sie ein Mittel dar, das alle Betrachter*innen aus ihrem jeweils »unmittelbaren Lebenszusammenhang entrück[en]« und damit etwas Neues eröffnen sollte.²⁹⁷ Das Potenzial von Kunst sahen sie demnach in der Möglichkeit, Grenzen der Bedeutung zu überwinden und neue Sichtweisen²⁹⁸ zu eröffnen, die jenseits einer »kognitive[n] Unterscheidung zwischen Bedeutung und Nicht-Bedeutung« liegen.²⁹⁹

293 Ebd., S. 266 [Herv. i.O.].

294 Ebd., S. 270 [Herv. i.O.].

295 Vgl. ebd.

296 Dies entspricht der antiaufklärerischen Idee in der Ankündigung der *documenta 12*, dass das »Vergnügen und die Herausforderung des Ausstellungsbesuchs jenseits rationalen Verstehens liegt«. *documenta Kassel*, 16/06-23/09 2007 (Broschiertes Leporello der *documenta 12*), 11/06, o.V., o.S.

297 Buerge; Noack: Basisinformationen zur Ausstellung. 13.6.2007, S. 3.

298 Die Notwendigkeit neuer Sichtweisen ergibt sich laut Noack dadurch, dass »sie [die Kunst] uns aber möglicherweise die Welt auch in einer Art und Weise sehen lässt, wie wir sie normalerweise nicht sehen können, aber sehen müssen, wollen wir uns als Menschheit retten«. Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 338.

299 Vgl. ebd.

Auf welche Art und Weise sich eine solche Erfahrung ereignen kann, wird mit Bezug auf die ästhetische Theorie Juliane Rebentischs deutlich, wie sie von der *documenta 12 Kunstvermittlung* zugrunde gelegt wurde.³⁰⁰ Ästhetische Erfahrung zeichnet sich hier in einer Art Übersetzungsprozess aus, der immer individuell ist.³⁰¹ Ausgangspunkt ist dabei die Betrachtung einer künstlerischen Arbeit, die dazu anregt, sie als materiellen Gegenstand wahrzunehmen, aber auch symbolisch zu lesen und mit Bedeutung zu versehen: »Ästhetische Erfahrung passiert, wenn ich durch ein Kunstwerk auf meine eigene Bedeutungsproduktion zurückgeworfen werde, das Werk aber in meiner Lesart *nicht aufgeht*, sondern mich immer von neuem konfrontiert – sie ist also ein potenziell unabschließbarer Prozess.«³⁰²

Diese Definition korreliert mit dem von den Kurator*innen postulierten Verständnis der Vernetzung³⁰³ von Kunst.³⁰⁴ Dabei wird ästhetische Erfahrung nicht als ein linearer und auf ein Ergebnis hin ausgerichteter Prozess verstanden, sondern als einer, der sich in der Regel durch verschiedene, sich überlagernde und überkreuzende Wahrnehmungen und Gedanken – mit rezeptiven wie auch reflexiven oder produktiven Anteilen – auszeichnet. Er lässt sich somit eher als ein notwendiges Spannungsverhältnis begreifen.

Wie im Leporello der *documenta 12* zu lesen ist, sei das Wechselspiel zwischen Unbestimmbarkeit und Bestimmbarkeit in der Kunsterfahrung von starken Ambivalenzen durchzogen, welche den Wahrnehmungsprozess als »mühsam, irritierend, aber auch lustvoll und befriedigend«³⁰⁵ empfinden ließen. Daran schließt auch die grundlegende, in Bezug auf die Ausstellung gestellte Frage der Kurator*innen an, »wie man vertraute Dinge fremd und Fremdes vertraut macht«³⁰⁶. Indirekt knüpfen sie damit an das postmoderne Verständnis von Kunst und die sich aus ihm ableitende Differenz-erfahrung an,³⁰⁷ über die ebenfalls traditionelle Wahrnehmungs- und Denkweisen ver-

300 Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M. 2003. Laut der Kunstvermittler*innen hebt Rebentisch, die herkömmliche Opposition zwischen der modernistischen Autonomie des Kunstwerks und der Entgrenzung des Kunstwerks auf und plädiert stattdessen für die »Autonomie der ästhetischen Sphäre« im Sinne »einer spezifischen Qualität der Erfahrung«. Vgl. Ballath et al.: *Glossar*. 2009, S. 357.

301 Siehe hierzu auch Kap. IV.3.4.

302 Ballath et al.: *Glossar*. 2009, S. 357 [Herv. i.O.].

303 Vgl. Buergel; Noack: Vorwort. In: *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 12.

304 Dementsprechend liegt das von den Kurator*innen vorgeschlagene Potenzial bei der Vermittlung von Kunst auch weniger in der Darstellung einer großen Erzählung als im Aufzeigen dynamischer Strukturen und vielfältiger, miteinander verflochtener Geschichten und »Mikroerzählungen« (siehe Kap. IV.1.3.2).

305 *documenta Kassel*, 16/06-23/09 2007 (Broschiertes Leporello der *documenta 12*), 11/06, o.V., o.S.

306 Buergel; Noack: *Die Lehre des Engels*. In: *Kunstforum Int.*, Bd. 187, 2007, S. 122.

307 Nach Brandstätter wird dabei über einen wie auch immer gearteten »Moment der ›Verfremdung‹« in der Kunst das Gewohnte in Frage gestellt bzw. »das Vertraute [...] fremd gemacht, Irritationen sollen zu einer Umstrukturierung der Wahrnehmung und des Denkens führen«. Vgl. Brandstätter: *Ästhetische Erfahrung*. 2012, S. 177.

fremdet oder aufgebrochen werden sollen.³⁰⁸ Ihr Vermittlungskonzept orientierte sich folglich auf spezifische Weise an Kunst und führte zu einer bewussten Inszenierung der Ausstellung, die jedoch nicht nur zum Ziel hatte, Toleranz für das Unvertraute und Fremde zu erzeugen, sondern auch die Absicht verfolgte, die Kontrolle über die Bedeutungsproduktion hinsichtlich der Herstellung der Ausstellung an die Besucher*innen abzugeben:

»Operating with a politicised concept of aesthetic experience [...] Roger M. Buergel and I had argued that the irritation people experience when confronted with the indeterminacy of the aesthetic object could be put to use in propelling them towards gaining tolerance in the fact of the unfamiliar and taking control of the meaning-making process that calls itself an exhibition.«³⁰⁹

Mit der Inszenierung einer Situation der Unbestimmbarkeit oder auch der Differenz zwischen Betrachter*in und Werk beziehungsweise verschiedenen möglichen Bedeutungshorizonten, die eine veränderte oder neue Sichtweise auf die Kunst und ihre vielfältigen kulturellen Zusammenhänge und Zuschreibungen anstrebte, lud das Vermittlungskonzept gleichermaßen zur Kontemplation wie zur Interaktion³¹⁰ in der Ausstellung ein und forderte so einen individuellen wie kollektiven Einsatz der Besucher*innen.

Mit der Absicht, Toleranz und Selbstbeteiligung zu fördern, weist das Vermittlungskonzept der *documenta 12* Ähnlichkeiten zum postkolonialen Verständnis von Kultur im Kontext kulturanthropologischer Ansätze auf. Auch hier geht es darum, allzu vereinfachende Selbst- und Fremddefinitionen zwischen Kulturen aufzulösen und Differenzen zu verhandeln oder Abweichungen und Irritationen als ein Potenzial zu begreifen. Maßgeblich ist hierbei etwa Bhabhas Auffassung, kulturelle Differenzen nicht zu vereinnahmen und als andersartig festzuschreiben, sondern die mit Migration und kultureller Hybridität einhergehenden Zwischenräume und Brüche von Kulturen zur Geltung zu bringen. In seinem Konzept des Third Space wird Differenz daher auch als eine Form der kulturellen Interaktion verstanden, die sich im postkolonialen Sinne insbesondere auf die Legitimierung und gleichrangige Aktivierung verschiedener Sprecher*innenpositionen bezieht.³¹¹ Wenngleich sich Interaktion bei Bhabha in erster Linie auf den symbolischen *dritten Raum* bezieht, so erhält sie ebenso wie diejenige zwischen Subjekten beziehungsweise zwischen Subjekten und Objekten eine besondere Bedeutung in

308 Um die irritierende Wirkweise ästhetischer Phänomene zu fassen, spricht auch Welsch von »Blitz, Störung, Sprengung, Fremdheit« im Kontext seiner philosophischen Ästhetik. Vgl. Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1998, S. 118.

309 Noack: A small number of useful contributions. 2013, S. 11.

310 Das grundlegende Ziel der *documenta 12*, einen publikumsfreundlichen Weg für den Umgang mit der Komplexität von Kunst in der Ausstellung zu finden, erwähnt Noack auch in ihrem Vortrag im Rahmen der Veranstaltungsreihe und Diskursplattform *documenta studien* im Jahr 2019 in Kassel. Siehe: Noack, Ruth: Liegt Vermittlung irgendwo zwischen ästhetischer Erfahrung und sozialer Interaktion? (Vortrag, *documenta studien*, Kassel, 12.6.2019). URL: <https://documenta-studien.de/video>.

311 Siehe hierzu Kap. II.2.3.

der Ausstellung.³¹² In Anlehnung an die soziologische Bedeutung von Migration stellt das Konzept der *documenta 12 Kunstvermittlung* darüber hinaus einen Bezug zu den seit Jahrtausenden stattfindenden Wanderungen von Menschen her, womit nicht nur eine »Bewegung« oder »die Veränderung einer Position in Bezug auf die Umgebung« fokussiert wird. Im übertragenen Sinne wird damit auch die Frage nach der »Perspektive des Betrachters«³¹³ gestellt, die immer nur in Abhängigkeit von einer Subjektposition bestimmt werden kann.³¹⁴ Die Vermittlung von Kunst deutet damit auf die Aktivierung eines Bewegungsprozesses hin, der sich durch »das Hereinnehmen der anderen Perspektive in den Reflexionsvorgang« und »eine Abgleichung mit der eigenen Perspektive« auszeichnet.³¹⁵

Hier wäre jedoch zu fragen, ob ein solches, an Differenzen orientiertes Verständnis nicht Gefahr läuft, »einseitig zu werden und Dimensionen der ästhetischen Erfahrung auszuklammern, denen es gerade nicht um Differenz, sondern vielmehr um Bestätigung und Affirmation geht«³¹⁶. Denn gerade im Abgleichen unterschiedlicher Perspektiven mit der eigenen kann neben Differentem ebenso Bekanntes wiederentdeckt werden. Und daraus müssen nicht zwangsläufig neue Sichtweisen erwachsen.

Die anvisierte Ebene der Wahrnehmung, auf der die ästhetische Erfahrung gemäß dem Kunstvermittlungsansatz der *documenta 12* in der Ausstellung zur Entfaltung kommen sollte, kann zusammenfassend als eine Betrachtungsweise definiert werden, welche die Grenzen der über die kunsthistorische Disziplin eingeübten Normen und Wertvorstellungen bewusst durchbricht oder vernachlässigt. Als solche sollte sie einerseits die Möglichkeit eröffnen, Kunst in vielfältige – räumlich und zeitlich übergreifende und/oder durchquerende – Zusammenhänge zu setzen und damit auch deren komplexen kulturellen Verflechtungen weltweit erkennen zu können. Andererseits beruhte diese Betrachtungsweise darauf, dass sich ein Kunstwerk nicht nur durch eine einzige zutreffende Bedeutung auszeichnet, wie es die Einordnung in den Kanon der Kunstgeschichte vorsieht. Damit wurde in besonderer Weise auch die Wahrnehmung, das Wissen und die Expertise des nicht kunstfachspezifisch vorgebildeten Lai*innenpublikums anerkannt.³¹⁷ Neben Wissen aus verschiedenen, unter anderem kunstfernen Fachrichtungen wurden für die Rezeption von Kunst ebenso Alltagswissen und Lebenserfahrungen als relevant erachtet. Die Grundlage für einen an Differenz(en) orientierten Wahrnehmungsprozess bildete in dieser Perspektive folglich kein kunsthistorisches Vorwissen. Einbezogen werden sollten vielmehr verschiedene Formen des Wissens, wie etwa sämtliche bisher gesammelte Erfahrungen im Umgang oder in der Begegnung mit

312 Siehe hierzu auch Kap. IV.3.2.

313 Mit Bezug auf Ansgar Nünning's Definition der »Strömung des Perspektivismus« heben die Kunstvermittler*innen hier hervor, dass mit der Perspektive der Betrachter*innen nicht nur »die Möglichkeit einer subjektunabhängigen und allgemeingültigen Wahrheit verneint«, sondern auch »der lange dem Begriff zugrunde liegende Subjekt-Objekt-Dualismus zugunsten des wahrnehmenden Subjekts, das seine Wirklichkeit selbst erschafft, aufgehoben« wird. Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 2004, S. 520-522, zit.n. Ballath et al.: Glossar. 2009, S. 365.

314 Vgl. Ballath et al.: Glossar. 2009, S. 365.

315 Ebd.

316 Brandstätter: Ästhetische Erfahrung. 2012, S. 177.

317 Siehe hierzu Kap. IV.3.2.2.

Kunst, die gleichermaßen geprägt sind von individuellen Erwartungen, bildungspezifischem Wissen sowie unterschiedlichen (Geschmacks-)Urteilen der Rezipient*innen.

Beispiel für eine Situation der ästhetischen Erfahrung in der Ausstellung

Anhand der vorigen Ausführungen lässt sich das kuratorische Verständnis für die Vermittlung von Kunst und Wissen im Konzept der *documenta 12* nachvollziehen und in den Kunstdiskurs einordnen. Konkrete Vermittlungsstrategien oder praktische Empfehlungen für die Rezeption von Kunst in der Ausstellung wurden damit allerdings kaum geäußert. Wie der kuratorische Vermittlungsansatz für die ästhetische Erfahrung in einer spezifischen Ausstellungssituation realisiert werden konnte, verdeutlichte Buergel jedoch im Rückblick auf die *documenta 12* im Jahr 2009³¹⁸ am Beispiel einer Werkkonstellation im unteren Stockwerk der *documenta*-Halle:

Gemäß der *Migration der Form* gilt sein Augenmerk hier der Erforschung formalästhetischer Korrespondenzen zwischen Peter Friedls Installation »The Zoo Story« (2007), einer ausgestopften Giraffe (Abb. 12), und einem knapp neun Meter langen und drei Meter breiten »Gartenteppich« (ca. 18. Jahrhundert) aus dem Nordwestiran (Abb. 13). Zusammen mit weiteren Werken waren sie über eine gewisse Distanz zueinander im Raum platziert (Abb. 14).³¹⁹ Buergel führt beide Arbeiten ohne ausführliche Erläuterungen zu ihren originären Kontexten ein. Er beschreibt sie stattdessen über ihre äußerliche Erscheinung und benennt die kuratorischen Beweggründe für ihre Platzierung:

Er weist darauf hin, dass die Giraffe dilettantisch zusammengeflocht wurde. Die Proportionen, insbesondere die Form und die Stellung der Beine sähen unnatürlich aus, ihr Gesicht wirke mit dem hervortretenden Gebiss entstellt, das Fell und die Ohren seien nur fragmentarisch erhalten. Der Schwanz sei offensichtlich angenäht und lasse durch seine Form und Beschaffenheit zudem ein gänzlich anderes Tier vermuten. Neben einem kurzen Hinweis auf die tragische Geschichte des Tieres, das der Zweiten Intifada zwischen Israel und Palästina zum Opfer fiel,³²⁰ stellt er fest, dass gerade ihre

318 Buergel: Into the grey zone (between museum and exhibition). 19.9.2009.

319 Die Giraffe war an einem der beiden kurzen Seiten des rechteckigen, lang gezogenen Ausstellungsraums platziert, von wo aus zwei Türen in weitere Räume führten. Sie stand quer zur Länge des Raums, ihr Kopf war auf eine der Türen gerichtet, an deren Wand die Wandtücher von Abdoulaye Konaté (2005) mit dem Titel »Gris-Gris pour Israël et la Palestine« und die Arbeit »Caput Mortuum« (2007) von Jürgen Stollhans nebeneinander aufgehängt waren. Entlang der Außenwand des Raums am Treppenaufgang vorbei gelangte man zum Gartenteppich, der an der blau eingefärbten Längswand auf einer schräg befestigten Vorrichtung so präsentiert wurde, dass er ungefähr auf Brusthöhe der Betrachter*innen in den Raum hineinragte. Diesem Exponat folgte die Installation »Bread« (2006) von Anatoli Osmolovski mit an der Wand befestigten flachen Holzobjekten, während sich die aus mehreren Einzelteilen bestehende Installation von Cosima von Bonin »Relax – It's only a ghost« (2006) mit unterschiedlichen stehenden, hängenden und auf Sockeln platzierten Objekten innerhalb weißer Begrenzungslinien auf der grünen Auslegware über die Mitte des Raumes erstreckte.

320 Wie Buergel hier erläutert, war die Giraffe ursprünglich ein Geschenk Südafrikas an Israel und wurde an den einzigen Zoo Palästinas in der Stadt Qalqiliya im Westjordanland übergeben. Im Zuge der Auseinandersetzung zwischen militanten palästinensischen Gruppierungen und der israelischen Polizei (die zweite Intifada) rannte sie in Panik mit dem Kopf gegen eine Eisenstange und starb daraufhin im August 2002. Heute ist die Giraffe in einem eigens neben dem Zoo errichteten

äußere Mangelhaftigkeit eine gewisse Anziehungskraft ausübe. Irritierend erscheine zudem ihre Präsentation in einer Kunstaussstellung, gehöre sie doch – wie der Titel impliziert – eher in den Zoo oder als lebloses Geschöpf in ein naturkundliches Museum. Auch der von der Giraffe aus sichtbare, aber fast zwanzig Meter weit entfernte Teppich sei doch eher in einem Museum für Angewandte Kunst zu vermuten. Er zeige nicht nur eine Gartenlandschaft aus der vermeintlich neutralen Vogelperspektive,³²¹ sondern repräsentiere durch seine Befestigung an der Wand geradezu ein modernistisches Bild, das ihn zu einem Fenster zur Welt werden lasse, genauer gesagt zu einem Fenster zur Karlsaue, in der im Jahr 1955 die Bundesgartenschau und als deren Nebenschauplatz die erste *documenta* stattfand.³²²

Eine Korrespondenz zwischen den beiden Exponaten sieht Buergel insbesondere in ihrer gemeinsamen Zugehörigkeit – einer höchst inoffiziellen Art und Weise der Klassifikation von Objekten, wie er selbst feststellt.³²³ Er führt die Zugehörigkeit der beiden Exponate jedoch nicht auf ihre kulturelle Herkunft, ihre gemeinsame Ornamentik, ihren Fellcharakter oder ihre mögliche Verbindung zum Paradies zurück. Die beiden Objekte stellen für ihn vielmehr einen Anlass dar, sich auf eine subjektive Erfahrungsreise zu begeben. Sie bedeutet in seinem Verständnis und mit Verweis auf Kaja Silverman nichts anderes, als eine Konstellation visueller Erinnerungen, die sich darum bemühten, eine Form der Wahrnehmung zu erreichen.³²⁴ Diese beschreibt er wie folgt: »[O]n the back of the giraffe's and the carpet's formal properties, memory is allowed to travel, to experience a passage, moving back and forth – at least if a human subject makes itself available to precisely this exchange.«³²⁵

Wie hier deutlich wird, zeichnet sich der Wahrnehmungsprozess durch eine individuelle Bewegung aus, die sich zwar in erster Linie kognitiv vollzieht, aber auch mit der Reise von Menschen, einer Veränderung der eigenen Position beziehungsweise Perspektive – also auch mit Migration – vergleichen lässt. Zudem wird die Selbstbezüglichkeit der ästhetischen Wahrnehmung dabei um eine äußerlich erfahrbare Wirklichkeit erweitert, so dass Ich-Erfahrung und Welt-Erfahrung hier zusammenlaufen.³²⁶

Aus Buergels Sicht ist es genauso möglich, die Giraffe zu lieben, weil sie so unperfekt und herzergreifend ist und den Charme eines vielgeliebten Steiff-Tiers aussendet,

Museum ausgestellt. Weiterführende Informationen und Reflexionen hierzu siehe Buergel, Roger M.: 2007, Peter Friedl. In: *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 246.

321 Weiterführende Informationen und Reflexionen zum Gartenteppich siehe Spuhler, Friedrich: ca. 1800, Gartenteppich. In: *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 32.

322 Vgl. Buergel: *Into the grey zone (between museum and exhibition)*. 19.9.2009.

323 Vgl. ebd. Wie er in diesem Zusammenhang betont, stellt der Vorgang oder die Verketzung von Zugehörigkeiten »[t]he event of affiliation, or of chains of affiliations« eine grundlegende Eigenschaft des Displays der *documenta 12* dar.

324 Vgl. ebd. Buergel bezieht sich hier auf Silvermans Buch »*World Spectators*«, Stanford/CA 2000.

325 Buergel: *Into the grey zone (between museum and exhibition)*. 19.9.2009.

326 Das Ineinandergreifen von Selbst- und Weltbezug wird laut Brandstätter vor allem im Umgang mit Kunstwerken deutlich: So gehört es zu den Besonderheiten von Kunstwerken, »dass sie einerseits als Zeichen verstanden werden können, die auf Wirklichkeiten außerhalb ihrer selbst verweisen, dass sie aber andererseits auch Wirklichkeiten für sich darstellen«. Insofern stelle z.B. ein Bild etwas dar und könne gleichzeitig auch als ein Objekt mit einer bestimmten Materialität erlebbar werden. Vgl. Brandstätter: *Ästhetische Erfahrung*. 2012, S. 177.

als auch sie zu verachten, weil sie vorgibt, ein Kunstwerk zu sein. Damit die Giraffe jedoch etwas in uns auslöst oder mit uns spricht, sei es notwendig, sich auf sie einzulassen und unser Erinnerungsvermögen zu aktivieren. In diesem Sinne ist die Giraffe im Kontext der Ausstellung und dem der anderen Werke für ihn geradezu ein Paradebeispiel dafür, wie wir gelernt haben Beziehungen herzustellen.³²⁷ Und so sind es weniger Objekte, die im Sinne der ästhetischen Erfahrung etwas verändern, als unsere Beziehung zu ihnen: »Subjectivity is the site of any true transformation.«³²⁸

An diesem Punkt wird noch einmal deutlich, dass es bei der *Migration der Form* und der Idee, transkulturelle Verflechtungen über Kunst nachzuverfolgen und in der Ausstellung zu zeigen oder herzustellen, nicht nur um die Erfahrung von Differenz(en) ging. Buergels Erläuterungen lassen sich vielmehr mit Martin Seels »Ästhetik der Korrespondenz«³²⁹ in Verbindung bringen, nach der Korrespondenzen insbesondere durch Übereinstimmungen zwischen ästhetischen Objekten und der eigenen Lebenswelt hergestellt werden.³³⁰ Dementsprechend lässt sich ästhetische Erfahrung im Kontext der *documenta 12* als eine subjektive Betrachtungsweise verstehen, die durch eine zunächst offene, Kontext unabhängige Situation des Betrachtens hergestellt werden sollte. Durch die zurückhaltende Gabe von Informationen und erläuternden Texten zu den Werken in deren direkter Nachbarschaft forderten die Kurator*innen eine Loslösung von jener Rezeptionsweise heraus, die traditionell dem primären Ziel einer kunsthistorischen Einordnung und Interpretation von Werken unter Bezugnahme auf *einen* spezifischen raumzeitlichen Kontext oder auf eindimensionale Identitätsmerkmale von Künstler*innen folgt. Die mögliche Ungewissheit, Differenz oder gar Leerstelle³³¹, die hierbei in der Bedeutungsproduktion etwa zwischen der originären Konzeption des Werkes und seiner Realisation entstehen konnte, kann dabei als verunsichernde oder irritierende, aber gleichzeitig auch produktive Orientierungsphase verstanden werden, in der eine kritische Reflexion des etablierten Kanons möglich wird. Eine solche Orientierungsphase kann Toleranz für Unvertrautes ermöglichen und insbesondere eine gleichwertige und gleichberechtigte Sicht auf vermeintlich »fremde Kulturen« jenseits alter oder neuer Hegemonien eröffnen.

327 Vgl. Buergel: Into the grey zone (between museum and exhibition). 19.9.2009.

328 Ebd.

329 Seel, Martin: Ethisch-ästhetische Studien. Frankfurt a.M. 1996, S. 130f.

330 Wie Brandstätter erläutert, unterscheidet Seel drei Arten der Ästhetik, die sich auf »jegliche menschliche Tätigkeit des wahrnehmenden oder herstellenden Umgangs mit Werken der Kunst« beziehen: »Die Ästhetik der Korrespondenz (in deren Zentrum die ästhetische Gestaltung der Lebenswelt steht), die Ästhetik der Kontemplation (die in »sinnabstinenter Aufmerksamkeit« aus der Alltagswirklichkeit herausführt) und die Ästhetik der Imagination (die sich im reflexiv bewussten Umgang mit Kunstwerken erfüllt).« Seel: Ethisch-ästhetische Studien. 1996, S. 126-144, zit.n. Brandstätter: Ästhetische Erfahrung. 2012, S. 178.

331 Wie Hilde Van Gelder in Bezug auf Peter Friedls Werk »The Zoo Story« feststellt, »gibt [es] immer eine Lücke zwischen der beabsichtigten und der tatsächlich erzeugten Bedeutung eines Kunstwerks, aber das faszinierende ist gerade diese Leerstelle. Erst in diesem flüchtigen, fragilen Raum, wo das Kunstwerk seine eigene Bedeutung hervorbringt, können neue politische Einsichten, neue Philosophien und neue Formen des Zusammenlebens imaginiert werden.« Van Gelder, Hilde: Die Kunst der radikalen Neutralität. In: Snauwaert: Über Peter Friedl. 2013, S. 193-219, 195.

Im Zentrum der Rezeption stand damit ein Prozess, der von einer unmittelbaren Kunsterfahrung ausging und nicht auf ein westlich kanonisiertes (Fach-)Wissen über Kunst reduziert werden sollte. Im Sinne der *Migration der Form* wurde damit ein transkulturelles Verständnis von Kunst angestrebt.³³² Das kuratorische Vermittlungskonzept lässt sich dabei nicht auf die singuläre Ermöglichung individueller Erfahrung zwischen Selbst und Welt in Auseinandersetzung mit einzelnen Ausstellungsstücken reduzieren. Kritisch anzumerken ist jedoch, dass Verflechtungen in ihrer transkulturellen Dimension und Vielfalt in der Ausstellung selbst kaum deutlich gemacht wurden. Neben Erläuterungen zu den Werken und Künstler*innen im Katalog der *documenta 12* wurde die Herstellung möglicher oder tatsächlicher Verknüpfungen von Werken und deren Geschichte(n) vor allem im Rahmen einzelner *Projekte* und *Aktivitäten* der *documenta 12 Kunstvermittlung* thematisiert und präzisiert. Im Sinne einer Fortführung des kuratorischen Vermittlungskonzepts boten diese Reflexions- und Interaktionsmöglichkeiten zwischen unterschiedlichen Beteiligten – etwa durch den Austausch von Besucher*innen, durch die Partizipation an dialogischen Formaten oder durch die Kollaboration mit lokal und global agierenden Akteur*innen. Diese gingen über den Ausstellungsraum hinaus und waren darauf ausgerichtet, eine heterogene Öffentlichkeit über spezifische Diskurse und praxisbezogene Formate mit einzubeziehen.³³³

332 Zur kuratorischen Kunstvermittlungsidee am Beispiel einer spezifischen Ausstellungssituation der *documenta 12* siehe auch: Lutz: Curating as Transcultural Practice. In: Dornhof et al.: Situating Global Art. 2018, S. 213-230.

333 Siehe hierzu Kap. IV.3.

Abb. 12: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), documenta-Halle. Mitte: Peter Friedl »The Zoo Story« (2007); präparierte Giraffe aus dem Zoo von Qalqiliya; 351 x 66 x 278 cm; Im Hintergrund: Anatoli Osmolovski »Bread« (2006); geschnitztes Holz, 20 Teile; 30 x 15 x 6 cm bis 150 x 110 x 10 cm.



Abb. 13: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), documenta-Halle. Mitte: Anonym, Gartenteppich, Nordwestiran (ca. 1800). Flor und Schuss: Wolle; Kette: Baumwolle; 880 x 289 cm.



Abb. 14: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), documenta-Halle. Mitte: Peter Friedl »The Zoo Story« (2007); Im Hintergrund: Cosima von Bonin »Relax – It's only a ghost« (2006) und Gartenteppich, Nordwestiran (ca. 1800).



