



Barbara Lutz

TRANSKULTURELLE AUSSTELLUNGSPRAXIS

Kuratieren in globalen Zusammenhängen.
Eine praxeologische Analyse der *documenta 12*

[transcript] → Edition Museum

Barbara Lutz
Transkulturelle Ausstellungspraxis

Edition Museum | Band 63

Barbara Lutz (Dr. phil.) ist Kulturwissenschaftlerin und arbeitet im Jahr 2022 als Kunstvermittlerin auf der *documenta fifteen*. Sie war Mitglied im Promotionskolleg »Produktionsräume Ästhetischer Praxis« des Fachbereichs Kulturwissenschaften und ästhetische Kommunikation an der Stiftung Universität Hildesheim und hat am Institut für Theorie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (HGB) promoviert. In ihrer Arbeit setzt sie sich auf Basis einer diskriminierungskritischen Bildungsarbeit mit Konzepten und Methoden der Transkulturalität im Bereich der Ausstellungspraxis und der Vermittlung von Kunst in globalen Zusammenhängen auseinander.

Barbara Lutz

Transkulturelle Ausstellungspraxis

Kuratieren in globalen Zusammenhängen.

Eine praxeologische Analyse der *documenta 12*

[transcript]

Die vorliegende Arbeit wurde im Jahr 2020 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (HGB) in leicht veränderter Fassung als Dissertation mit dem Titel »Transkulturelle Ausstellungspraxis. Eine kulturwissenschaftliche Analyse der *documenta 12* (2007)« angenommen.



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Barbara Lutz**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagentwurf: Barbara Lutz

Umschlagabbildung: Ausstellungsansicht *documenta 12* (2007), Fridericianum Sheela Gowda »And...« (2007). Foto: Ryszard Kasiewicz / © *documenta* archiv (Bild horizontal gespiegelt)

Erstlektorat: Sudabeh Mohafez

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6304-4

PDF-ISBN 978-3-8394-6304-8

<https://doi.org/10.14361/9783839463048>

Buchreihen-ISSN: 2702-3990

Buchreihen-eISSN: 2702-9026

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Einleitung	11

I Zur Erforschung globaler Ansätze in der Ausstellungspraxis

1 Globale Perspektiven der <i>documenta</i>	23
1.1 Die <i>documenta 12</i>	23
1.2 Globale Ansätze in der Ausstellungspraxis vor und nach der <i>documenta 12</i>	28
2 Zur Analyse von Ausstellungen	37
2.1 Ausstellungsanalyse als praxeologische Analyse	37
2.2 Zur praxeologischen Analyse der <i>documenta 12</i>	43

II Das kulturwissenschaftliche Paradigma der Transkulturalität

1 Zum Begriff Transkulturr und seinen Bedeutungen	55
1.1 Eine gemeinsame Eigenschaft in verschiedenen Kulturen	58
1.2 Übergangsprozesse von einer Kultur in eine andere	58
1.3 Vom Verständnis hybrider Kulturen und der Auflösung rassistischer Herrschaftsordnungen	60
1.4 Die aktive Mit- und Neugestaltung kultureller Gemeinschaften	62
1.5 Neue Realitäten und Phänomene durch schöpferische Wandlungsprozesse	63
1.6 Situationen des Kontakts und der Emanzipation in asymmetrischen Verhältnissen	65
1.7 Transkulturalität als Folge von Migration und Globalisierungsprozessen	67
1.8 Kulturelle Austauschprozesse auf individueller und gesellschaftlicher Ebene	69
1.9 Ansätze gegen ein homogenes und nationales Verständnis von kultureller Identität	70
1.10 Interaktion auf Basis unterschiedlicher Lebensformen anstelle von Fremdverstehen	72
1.11 Transkulturalität als (Übergangs-)Prozess	74
1.12 Kulturelle Neuformierungen in lokalen und globalen Zusammenhängen	75

1.13	Die Produktion kultureller Differenzen in relationalen Verhältnissen	76
1.14	Beziehungsverhältnisse in Zirkulationsprozessen	77
2	Räumliche Implikationen von Transkulturalität	81
2.1	Raum als Gestaltungsfaktor sozialer Beziehungen	81
2.2	Kulturelle Dynamiken des Raums	83
2.3	Zum Verständnis von kultureller Differenz in dynamischen Verhältnissen	85
2.4	Aushandlungsprozesse von Differenzen über postkoloniale Perspektiven hinaus	87
2.5	Kulturelle Differenzen in Interaktionssituationen	89
2.6	Ethische Aspekte einer transkulturellen Praxis aus kunsthistorischer Perspektive	92

III Zur Theorie und Praxis von Transkulturalität in Kunst und Ausstellungen

1	Etappen der Ausstellungsgeschichte mit transkultureller Perspektive	99
2	Diskurse der Kunst- und Ausstellungspraxis zwischen multi- und transkulturellen Perspektiven	121
3	Diskurse der Ausstellungspraxis mit transkultureller Perspektive zu Beginn des 21. Jahrhunderts	129
4	Wissenschaftliche Literatur zu transkulturellen Ansätzen in der <i>Documenta11</i> und der <i>documenta 12</i>	141

IV Transkulturelle Aspekte in der Ausstellungspraxis der *documenta 12*

1	Praktiken im Umgang mit Artefakten: Die <i>Migration der Form</i>	153
1.1	Das globale Phänomen der Migration als Motiv für das Versammeln von Kunst	153
1.2	Das Ordnen von Formen quer durch zeitliche und räumliche Dimensionen	159
1.3	Das Ausstellen transkultureller Formen und Bezüge	173
1.4	Das Vermitteln komplexer Beziehungsgefüge von Kunst	190
2	Die Produktion von Diskursen: Die drei <i>Leitmotive</i>	221
2.1	Das Ermitteln und Artikulieren kunstspezifischer Motive	221
2.2	Das Initiieren von Diskursen über lokales Wissen in verschiedenen kulturellen Zusammenhängen	227
2.3	Jenseits der Metanarrative. Transkulturelle Themen, Perspektiven und Verhältnisse in der textuellen und visuellen Präsentation der Diskurse	235

2.4	Widersprüche als produktive Impulse für neue Formen des Verstehens. Die verbale Vermittlung der Diskurse mit Bezug auf die Ausstellung.....	283

3	Formen der Subjektivierung: Handlungsräume zwischen Interaktion und Kollaboration.....	297
3.1	Das Versammeln von Personen über praxisbezogene Formate	297
3.2	Die Gestaltung praxisbezogener Formate der Vermittlung	299
3.3	Die <i>documenta 12 Halle</i> als Kommunikations- und Präsentationsraum für Bildungsprozesse	325
3.4	Kunstvermittlung als Prozess kultureller Übersetzung	333

	Schluss: Transkulturalität als Paradigma für die Ausstellungs- und Vermittlungspraxis in globalen Zusammenhängen	347

	Ausblick	357

Anhang

	Literaturverzeichnis	365
	(Historische) Webseiten der <i>documenta</i>	397
	Dokumente und Webseiten von Institutionen, Ausstellungen und Projekten	399
	Abbildungsverzeichnis	403
	Dank	405

*»It is not our differences that divide us.
It is our inability to recognize, accept, and celebrate those differences.«*

Audre Lorde, 1986

Einleitung

Die Art und Weise, wie etwas mit welcher Absicht und welchem Effekt in einer Ausstellung zu sehen gegeben wird, ist eng mit gesellschaftlichen Konventionen, Normen und Idealen verknüpft sowie mit spezifischen Deutungsmustern und -instanzen. Ausstellungen sind nicht nur Visualisierungen oder Spiegel gesellschaftlich-kultureller Verhältnisse, sie eröffnen auch einen Blick auf die Welt, stellen Sinnzusammenhänge her und dienen der kulturellen und gesellschaftlichen Selbstvergewisserung. Sie spielen daher eine entscheidende Rolle im Prozess der Generierung, Verhandlung und Vermittlung von Formen des Wissens, Denkens und Erzählens und können so Einfluss auf das Handeln von Menschen haben.

Für die Herstellung gesellschaftlich-kultureller Bedeutungen im Rahmen einer Ausstellung kommt dem Kuratieren eine besondere Relevanz zu. Kuratieren kann mit Beatrice von Bismarck als »Praxisform« verstanden werden, »derer sich nicht nur ausgewiesene KuratorInnen bedienen können«, sie ist auch grundsätzlich mit dem Ziel verbunden, »für künstlerische und kulturelle Materialien und Verfahren eine Öffentlichkeit zu schaffen«, wobei »die Ausstellung zum zentralen Vermittlungsmedium« wird.¹ Neben organisatorischen, strukturellen und sozialen Aufgaben zeichnet sich die Tätigkeit durch spezifische Praktiken aus, wie »bedeutungsstiftende[] Verfahren des konzeptionellen Auswählens, Zusammenstellens und Ordne[n]s, über die bislang Unverbundenes miteinander verbunden wird«². Diese Praktiken manifestieren sich damit sowohl in der Anfertigung eines Ausstellungskonzepts als auch in der Auswahl von Künstler*innen und Kunstwerken. Sie prägen zudem die Zusammenstellung beziehungsweise (An-)Ordnung von Werken innerhalb spezifischer räumlicher Zusammenhänge sowie die Gesamtpräsentation der Ausstellung und haben daher auch Teil an den mit ihr verbundenen Vermittlungsformen für die Öffentlichkeit. Generell zeichnet sich kuratorische Praxis laut von Bismarck dadurch aus, »dass sie Zusammenhänge herstellt«³ und in der Auseinandersetzung mit »Artefakte[n] unterschiedlichster Herkunft« die

1 Bismarck, Beatrice von: Curating. In: Butin, Hubertus (Hg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln 2014, S. 58–61, 59.

2 Ebd., S. 60.

3 Mit Blick auf das Zusammenspiel von Präsentationsformaten, Subjektivierungsformen und Tätigkeiten beschreibt von Bismarck darüber hinaus das Kuratorische als einen Praxis- und Sinnzusam-

Möglichkeit eröffnet, immer wieder neue, andere oder vielfältige Bezüge – über ihre ursprünglichen Kontexte hinaus – zu konstruieren.⁴ Im Sinne einer »Tätigkeit des Verknüpfens«⁵ erweist sich die kuratorische Praxis nicht nur als eine Beschäftigung etwa mit der materiellen Beschaffenheit, den ästhetischen Merkmalen oder der historischen Existenz von Artefakten⁶, sie bringt das hierüber gewonnene Wissen auch durch ein spezifisches Verständnis von Kultur zur Anwendung oder stellt dies zur Debatte. Mit ihrer Anwendung stellt sich daher auch immer die Frage nach einer kulturellen Ethik – etwa in der kontextuellen Verortung von Artefakten, der Art und Weise ihrer Präsentation sowie dem damit einhergehenden Denken und Handeln in Bezug auf gesellschaftliche (Welt-)Verhältnisse.

Auf die Frage, welches kulturelle Verständnis für das Kuratieren von Ausstellungen im Hinblick auf »weltweite Verflechtungs-, Austausch- und Abhängigkeitsprozesse«⁷, wie sie mit der Globalisierung einhergehen, angewendet werden kann, muss sich diese Praxis heute mehr denn je den sich wandelnden gesellschaftlichen Verhältnissen stellen, so etwa der verstärkten globalen Migration.⁸ Mit Blick auf gesellschaftliche Umbrüche, wie sie aufgrund weltumspannender Ströme von Finanzkapital, Waren, Technologien, Menschen und Ideen einhergehen,⁹ erscheint eine allein westliche Perspektive auf Kunst und Kunstgeschichte, wie sie in der Ausstellungspraxis in weiten Teilen Europas und Nordamerikas Anwendung findet, nicht angebracht beziehungsweise höchst problematisch. Obwohl die Globalisierung schon seit vielen Jahrhunderten auf unterschiedlichste Weise die Lebenswirklichkeit von Menschen weltweit prägt, sind es in

menhang mit eigenen Strukturen, Bedingungen, Regeln und Verfahren. Siehe Bismarck, Beatrice von: *Das Kuratorische*. Leipzig 2021.

- 4 Vgl. Bismarck, Beatrice von: Zur Rolle freier Kurator/innen im zeitgenössischen Kunstfeld. In: Eigenheer, Marianne; Richter, Dorothee; Drabble, Barnaby (Hg.): *Curating Critique*. ICE-Reader 1, Frankfurt a.M. 2007, S. 70–78, 71.
- 5 Vgl. Bismarck: *Curating*. 2014, S. 60.
- 6 Neben der grundlegenden, in der Archäologie verwendeten Bedeutung eines Artefakts als ein vom Menschen geschaffener Gegenstand, bezieht sich seine Bedeutung in den Kulturwissenschaften auch auf ebenso geschaffene Ausdrucksformen (z. B. Symbole oder Sinnsysteme menschlichen Handelns). Im Sinne eines Kunstwerks wird aus philosophisch-ästhetischer Perspektive darüber hinaus die eigene Seinsweise der Kunst und damit vor allem die ästhetische Wirkungskraft eines Werks betont. Zu Letzterem siehe: Lemma »Artefakt«. In: Regenbogen, Arnim; Meyer, Uwe (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Hamburg 2005, S. 66f.
- 7 Vgl. Knoll, Eva-Maria; Gingrich, Andre; Kreff, Fernand: Globalisierung. In: Kreff, Fernand; Knoll, Eva-Maria; Gingrich, Andre (Hg.): *Lexikon der Globalisierung*. Bielefeld 2011, S. 126–129, S. 126.
- 8 Wie der Migrationsforscher Jochen Oltmer feststellt, ist Migration, z. B. Arbeits- oder Siedlungswanderungen, Flucht, Vertreibung oder Deportation, seit vielen Jahrhunderten ein zentrales Element der Anpassung des Menschen an Umweltbedingungen sowie an gesellschaftliche, wirtschaftliche und politische Herausforderungen. Sie wird somit auch in Zukunft ein globales Thema bleiben. Vgl. Oltmer, Jochen: Einleitung. In: Kurzdossier »Globale Migration in der Zukunft«. Bundeszentrale für politische Bildung (bpb), 9.9.2013, o.S. URL: www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurzdossiers/168590/einleitung, am 24.1.2022. Das Zugriffsdatum gilt auch für alle folgenden URLs, sofern nicht anders angegeben.
- 9 Vgl. Knoll et al.: *Globalisierung*. 2011, S. 126.

erster Linie die seit den 1990er Jahren zunehmenden Globalisierungsprozesse,¹⁰ die im Feld der Kunst eine Überwindung des am Westen orientierten, eurozentristischen Blicks auf die Welt und eine Revision der Auffassung von Kultur als einheitlicher, statischer Nationalkultur einfordern. Für die Vermittlung von Kunst in Ausstellungen stellt sich insbesondere die Frage, welche der vom Kanon westlicher Kunstgeschichtsschreibung hervorgebrachten Strategien der dominanten Darstellung von Homogenität und Kontinuität – und mit ihm die nationale, epochale und stilistische Klassifizierung von Objekten sowie die eindimensionale kulturelle Zuschreibung von Subjekten – zugunsten eines Verständnisses von Kultur transformiert werden können, das sich an aktuellen globalen Verhältnissen von Kulturen orientiert. Also an einem Verständnis, das kulturelle Brüche ebenso mitdenkt wie die immanente Heterogenität und Vielstimmigkeit sowie die Gleichzeitigkeit von Kulturen in Geschichte und Gegenwart.

Von verschiedenen Kulturstudien und -theoretiker*innen wird im Zuge der Verbreitung des Globalisierungsbegriffs seit Beginn der 1990er Jahre explizit und implizit ein transkulturelles Denken vorgeschlagen.¹¹ Für ein solches Denken ist die Auseinandersetzung mit dem Wandel und der Neuformierung von Kulturen durch Grenzüberschreitungen, -verschiebungen und -auflösungen im Zuge von Migrationsbewegungen grundlegend. Damit steht es gegen die Auffassung von homogenen, eindeutig voneinander abgrenzbaren Ethnien¹² – eine Vorstellung die ohnehin die Lebensrealitäten von Menschen weitestgehend vernachlässigt. Tatsächlich ist davon auszugehen, dass elementare Gemeinsamkeiten von Menschen sowie miteinander verwobene und sich durchdringende Formen gesellschaftlichen Zusammenlebens weltweit seit langer Zeit bestehen.¹³ Folglich kann auch die Bedeutung kultureller Identität¹⁴ nicht mehr an vereinheitlichende oder herkunfts-basierte Kategorien gebunden werden. Vielmehr versteht sie sich in individueller wie kollektiver Hinsicht als in sich different und heterogen beziehungsweise baut sie auf dem Verständnis auf, dass sich die Identität eines Individuums erst durch dessen Beziehung zu unterschiedlichen Wissenskomplexen und

10 Als Ursache für die zunehmende Globalisierung seit den 1990er Jahren werden zwei revolutionäre Prozesse genannt: Zum einen sind dies die Umwälzungen der Informationstechnologie, die von westlichen Wirtschaftszentren ausgingen und zum Zusammenbruch des Kommunismus in Osteuropa und zur wirtschaftlichen Öffnung Ost- und Südasiens führten. Zum anderen entwickelte der Kapitalismus weltweit neue Dynamiken und Qualitäten, wodurch sich sämtliche Lebensbereiche in Richtung einer weltweiten Vernetzung und eines grenzüberschreitenden Austauschs umgestalteten. Vgl. ebd.

11 Genannt werden können hier z.B. die Theorien von Édouard Glissant, Mary Louise Pratt, Wolfgang Welsch, Paul Gilroy, Homi K. Bhabha, Arjun Appadurai, Ulf Hannerz und James Clifford. Ausführliche Erläuterungen hierzu siehe in Kap. II.

12 Zur Verwendung des Begriffs im vorliegenden Text siehe Kap. II.1., S. 26, Fn. 185.

13 Siehe hierzu z.B. Welsch, Wolfgang: Immer nur der Mensch? Entwürfe zu einer anderen Anthropologie. Berlin 2011. Siehe hierzu auch Kap. II.1.7.

14 Aufgrund seiner Verwendung zur Wesensbestimmung wird der Begriff der kulturellen Identität in den Kulturwissenschaften zwar kritisch betrachtet, er wird in unterschiedlicher Aspektierung jedoch weiter eingesetzt. Während z.B. Samuel P. Huntington den Kampf der Kulturen (»The Clash of Civilizations«, 1996) noch auf unversöhnliche Grenzen zwischen »einheitlichen kulturellen Identitäten« von Staaten zurückführte, wird kulturelle Identität mit Beginn des 21. Jahrhunderts nicht mehr als eine angeborene Disposition verstanden.

sozialen Praktiken entwickelt.¹⁵ Unter Berücksichtigung bereits bestehender und permanent neu hinzukommender gesellschaftlicher Verflechtungen können weder Kultur noch Identität auf eine unveränderbare oder eindimensionale Konstante zurückgeführt werden.¹⁶ Kultur lässt sich vielmehr als ein dynamischer Prozess verstehen, der vielfältige kulturelle Zugehörigkeiten und Verbindungen hervorbringt.

Wo und wann die Theorie der Transkulturalität ihren Anfang nahm, wird je nach Disziplin und kulturräumlicher Eingrenzung unterschiedlich betrachtet.¹⁷ Heute zählt Transkulturalität zu einem der relevantesten Paradigmen der Kulturwissenschaften und wird in der Forschung zu verschiedenen künstlerischen Disziplinen in Bezug gesetzt.¹⁸ Wie einzelne interdisziplinäre Forschungsprogramme und -profile mit Beginn des 21. Jahrhunderts etwa im deutschsprachigen Raum zeigen, wird Transkulturalität im Feld der Kunstwissenschaft in erster Linie mit kunstgeschichtlichen Fragestellungen in Verbindung gebracht.¹⁹ Aus diesen Programmen und anderen Initiativen generiert sich wiederum eine Vielzahl von Diskursen im Feld der Kunstgeschichte, in denen sich ein Interesse an globalen Fragen zeigt. Diese sind in der Regel international angelegt und richten ihren Fokus beispielsweise auf Bereiche wie Kulturerbe und Denkmalpflege²⁰, Design²¹ oder auf spezifische Weltregionen²². Mit Beginn der zweiten Dekade

-
- 15 Siehe hierzu z.B. Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist 2006.
 - 16 Siehe hierzu z.B. Sen, Amartya: *Die Identitätsfalle. Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt*. München 2007; Jullien, François: *Es gibt keine kulturelle Identität. Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur*. Berlin 2017.
 - 17 Siehe hierzu Kap. II.1.2.
 - 18 Siehe z.B. Kimmich, Dorothee; Schahadat, Schamma (Hg.): *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Bielefeld 2012; Model House Research Group (Hg.): *Transcultural Modernisms*. Akademie der Bildenden Künste Wien. Berlin u.a. 2013; Ernst, Jutta; Freitag, Florian (Hg.): *Transkulturelle Dynamiken. Aktanten – Prozesse – Theorien*. Bielefeld 2014; Langenohl, Andreas; Poole, Ralph; Weinberg, Manfred (Hg.): *Transkulturalität. Klassische Texte*. Bielefeld 2015.
 - 19 Siehe hier z.B. »Selbstzeugnisse in transkultureller Perspektive«, Freie Universität Berlin (2004-2012); »Asien und Europa im globalen Kontext: Die Dynamik der Transkulturalität«, Universität Heidelberg (2007-2019); »Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst. Komparatistische Perspektiven auf historische Kontexte und aktuelle Konstellationen«, Freie Universität Berlin (2011-2017); »Kulturbegegnungen und transkulturelle Prozesse: Wissen – Medien – Kommunikation«, Universität Bayreuth (Profilfeld seit ca. 2013); »Macht und Herrschaft. Vormoderne Konfigurationen in transkultureller Perspektive«, Universität Bonn (seit 2016).
 - 20 Siehe z.B. die Tagung »Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell« im Jahr 2011, die am Lehrstuhl »Globale Kunstgeschichte« der Universität Heidelberg durch das Exzellenzcluster »Asien und Europa im globalen Kontext« veranstaltet wurde, auf dessen Initiative 2011 auch der interdisziplinäre Masterstudiengang Transcultural Studies an der Universität Heidelberg eingerichtet wurde. Oder der internationale Kongress »Preserving transcultural heritage: your way or my way?«, School of Arts and Humanities of the University of Lisbon, Portugal, im Jahr 2017.
 - 21 Siehe z.B. die Jahrestagung der Gesellschaft für Designgeschichte (GfDg) »Das Eigene und das Fremde. Transkulturelles Design« an der Bauhaus-Universität Weimar im Jahr 2011, die die ästhetischen Auswirkungen von Transkulturalität und konkrete Formen des Kulturtransfers im Design diskutierte.
 - 22 Siehe z.B. die Tagung »Brazil in Dialogue« der Forschergruppe »Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst. Komparatistische Perspektiven auf historische Kontexte und aktuelle Konstellatio-

des 21. Jahrhunderts lassen sich einige, mehrheitlich englischsprachige Konferenzen und Workshops innerhalb und außerhalb Deutschlands verzeichnen, die sich explizit mit dem Paradigma der Transkulturalität in Bezug auf das Kuratieren von Ausstellungen beschäftigen.²³ Die hier vertretene Vielfalt an mal eher empirisch, mal eher historisch orientierten kultur- und geisteswissenschaftlichen Forschungsperspektiven, Praxisfeldern und institutionellen Rahmenbedingungen zeigt jedoch, dass es weder eine eindeutige Übereinstimmung bezüglich der Bedeutung von Transkulturalität noch eine klare Differenzierung ihrer Anwendungs- und Wirkungsbereiche mit Blick auf die verschiedenen Tätigkeiten von Kurator*innen in der gegenwärtigen Ausstellungspraxis gibt. Das inhaltliche Spektrum ist dabei meist weit aufgespannt und reicht von verschiedenen zeitlichen und räumlichen oder historischen und geografischen Kontextualisierungen eines transkulturellen Denkansatzes über spezifische institutionelle Zusammenhänge in Museen und Sammlungen, weiter zu zeitlich begrenzten oder permanenten Ausstellungen bis hin zu großformatigen Ausstellungsreihen, wie etwa der *documenta* oder anderen Biennalen weltweit.

Im Kontext der Biennalen nimmt die seit 1955 in Kassel ansässige *documenta* eine besondere Stellung ein. Obwohl die Ausstellungsreihe nur alle fünf Jahre²⁴ stattfindet und lediglich hundert Tage andauert, ist sie heute nicht nur ein fester Bestandteil der regelmäßig wiederkehrenden Großausstellungen weltweit, sondern sie gilt auch als die »größte und bedeutendste Ausstellung für zeitgenössische Kunst« sowie als »Seismograph der internationalen Kunstszene«²⁵. Dies mag in Deutschland nicht nur damit zusammenhängen, dass sie durch ihre Gründung in der Nachkriegszeit des Zweiten Weltkriegs eine besondere Rolle bei der Überwindung von Kriegstraumata einnahm und damit eine wegweisende gesellschaftlich-kulturelle Funktion in ihrer Ursprungsgeschichte aufweist,²⁶ sondern auch darin, dass sie für jede Ausstellungsfolge über eine international zusammengesetzte Findungskommission eine neue Künstlerische Leitung²⁷ wählt. Sie tritt jeweils mit einem neuen Konzept und Team an, regt auf diese

nen« des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin im Jahr 2015, die in erster Linie die verschiedenen Ansätze der einzelnen Forschungsprojekte zur brasilianischen Kunst vorstellte.

- 23 Siehe z.B.: »India! Art on the move. Migration & Contemporary Art« (ARKEN Museum of Modern Art, Copenhagen 2012); »Situating Global Art« (InterArt – Internationales Graduiertenkolleg der Freien Universität Berlin, Berlin 2015); »Transkulturelle Kunstgeschichten im Museum« (Freie Universität Berlin und Museum für Islamische Kunst (SMB), Berlin 2015); »TRANScuratorial Academy: Entangled Histories« (KfW Stiftung und Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin 2017); »De-Essentializing Difference – Acknowledging Transculturality. Art (History) Education and the Public Sphere in a Globalized World« (Research Network for Transcultural Practices in the Arts and Humanities (RNTP) on the occasion of *documenta* 14, Kunsthochschule Kassel 2017). Für die Programme dieser Konferenzen siehe die entsprechenden Quellenangaben im Literaturverzeichnis.
- 24 Nach anfänglichen Wechseln im Vier- und Fünfjahresrhythmus findet die *documenta* seit 1972 regelmäßig alle fünf Jahre statt.
- 25 *documenta: News* vom 15.12.2017. URL: <https://www.documenta.de/de/news#>.
- 26 Nach jüngeren Erkenntnissen über die Rolle einiger Organisatoren der ersten *documenta* im Nationalsozialismus, bedarf diese gesellschaftlich-kulturelle Funktion einer kritischen Betrachtung. Siehe hierzu auch Kap. I.1.2, S. 10, Fn. 57.
- 27 Die Künstlerische Leitung einer *documenta* wird seit ihrer fünften Folge (1972) auf Vorschlag einer unabhängigen, internationalen Findungskommission vom Aufsichtsrat der *documenta* und

Weise auch jedes Mal neue Debatten in der Kunstwelt²⁸ an und setzt damit Maßstäbe sowohl für die weltweite Kunstszene als auch für die Ausstellungspraxis in globalen Zusammenhängen. Bedeutung erhält die *documenta* aber auch dadurch, dass jede Folge eine breite mediale Resonanz und Berichterstattung erfährt. Diese schlägt sich nicht nur in der regionalen und nationalen Presse sowie der Kunstkritik nieder, sondern auch in internationalen Print- und Onlinemedien.

Hinsichtlich beider Aspekte kommt der im Jahr 2007 eröffneten²⁹ und von Roger M. Buerger als Künstlerischem Leiter³⁰ verantworteten *documenta 12* eine besondere Relevanz und mediale Brisanz zu. Zunächst war Buerger in enger Zusammenarbeit mit der Kuratorin Ruth Noack angetreten, weshalb der Leitung der *documenta 12* bisweilen eine als unzulässig erachtete »Doppelspitze«³¹ attestiert wurde. Darüber hinaus entwickelten und realisierten die beiden gemeinsam das Konzept der Ausstellung – die *Migration der Form*. Mit ihm schlugen sie ein, an aktuellen gesellschaftlichen Verhältnissen orientiertes kulturelles Verständnis im Umgang mit Kunst- und Ausstellungskategorien vor. Dieses manifestierte sich auf besondere Weise auch in der Vermittlung von Kunst über unterschiedliche Formate und Programme mit lokaler und globaler Beteiligung sowie in der Zusammenarbeit mit verschiedenen Akteur*innen, so auch dem Publikum. Bereits kurz nach Eröffnung der Ausstellung kam es bezüglich des Konzepts insbesondere aus den Reihen des Fachpublikums zu massiver Kritik.

Wenngleich die Kritik an der *documenta 12* – wie bei jeder *documenta*-Folge – von sehr unterschiedlicher Qualität war, zeigten sich in ihr überschneidende Argumentationen. Diese richteten sich vehement gegen das Kulturverständnis der Kurator*innen und ihren Umgang mit Kunst, wobei verschiedene Prozesse der Bedeutungsproduktion von der Auswahl bis zur Realisierung der Ausstellung thematisiert wurden. Tenor vieler Kritiken war dabei, die *documenta 12* pflege einen universalistischen, alle Differenzen ausmerzenden Umgang mit Kunst. Werke und Künstler*innen würden hier nicht nur ihrer (kunst-)historischen Kontexte beraubt. Durch die Art der Präsentation werde vielmehr eine Vergleichbarkeit zwischen Werken hergestellt, die einen eurozentristischen

Museum Fridericianum gGmbH gewählt. Die Bezeichnung entspricht üblicherweise der Position einer alleinverantwortlichen Person als Kurator*in, die jedoch in der Regel ein Team von weiteren Kurator*innen und Mitarbeiter*innen für die Produktion einer *documenta* auswählt.

- 28 Für den Begriff Kunstwelt bzw. Art World(s) beziehe ich mich sowohl auf Arthur C. Dantos philosophisch geprägte Auffassung von Teilnehmer*innen, die einen Diskurs über die Existenz und die Bedingungen von Kunst führen, als auch auf Howard S. Beckers kunstsoziologische Auffassung von kooperativen Netzwerken. Innerhalb dieser Netzwerke werden Kunstwerke von verschiedenen Akteur*innen hervorgebracht und an ein Publikum vermittelt. Siehe Danto, Arthur C.: *The Artworld*. In: *Journal of Philosophy*. Vol. 61/1964, S. 571–584; Becker, Howard S.: *Art Worlds*. Berkeley u.a. 1982.
- 29 Die zwölfte Folge der *documenta* fand vom 16.6.–23.9.2007 statt.
- 30 Nach der Wahl Buergers zum Künstlerischen Leiter der *documenta 12* am 3.12.2003 nahm er seine Arbeit zusammen mit der Kuratorin Ruth Noack im Jahr 2004 auf. Für das Team der Mitarbeiter*innen der *documenta 12* siehe: *documenta Kassel 16/06-23/09 2007*, *documenta 12. Katalog*, hg. v. *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel. Köln 2007, S. 396–402.
- 31 Kappert, Ines: Die Doppelspitze. Das Ehepaar Roger M. Buerger und Ruth [sic!] Noack hat gemeinsam die Kunst für die *documenta* ausgewählt. Wer sind die beiden eigentlich? In: *Die Tageszeitung (taz)*, 16.6.2007, o.S. URL: www.taz.de/!5199261/.

Blick begünstige und so einen kolonialen Gestus im Umgang mit der Kunst verschiedener Kulturen der Welt zeige.

Eine solche Kritik ignoriert jedoch nicht nur die mit der Ausstellung eng in Verbindung stehenden Diskurse der drei sogenannten *Leitmotive*, sondern auch die verschiedenen aufs engste mit der Ausstellung verknüpften lokalen und globalen Formate, wie etwa das Projekt der *documenta 12 Magazines*, die *Aktivitäten des documenta 12 Beirat* und der *documenta 12 Kunstvermittlung*. Dies mag einerseits damit zusammenhängen, dass die Ausstellung (auch gemäß ihren Statuten) seit jeher der Kern einer jeden *documenta* ist und hier die Auswahl von Kunst und Künstler*innen sowie deren Präsentation im Zentrum der Rezeptionsgeschichte steht. Allerdings wird dabei vernachlässigt, dass die *documenta* seit mindestens zwei Dekaden weit mehr ist als eine Präsentation von ausgewählten Kunstobjekten innerhalb und außerhalb musealer Räume und sich durch die globale Öffnung ihrer Ausstellungspraxis auch mit den damit verbundenen Implikationen für die Vermittlung von Kunst auseinandersetzt. Andererseits mag es auch damit zusammenhängen, dass die Primärliteratur der *documenta 12* kaum Erläuterungen zur Bedeutung der *Migration der Form* anbietet,³² und die Kurator*innen ihre grundlegende Idee, das Phänomen der Migration für die Vermittlung von Kunst und die Herstellung der Ausstellung produktiv zu machen, lediglich in einigen Interviews kurz vor und während der Eröffnung der *documenta 12* veröffentlichten.³³ Ungeachtet dieser problematischen Öffentlichkeitsarbeit, die den Zugang zum grundlegenden Konzept der *documenta 12* erschwerte und ihn auf gewisse Publikumskreise reduzierte, ist festzuhalten, dass die *documenta 12* mit ihrem Konzept eine Perspektive vorschlug, bei der sowohl Objekte als auch Subjekte und deren Geschichte(n) über die Grenzen homogener Kulturvorstellungen hinweg in Beziehung gesetzt wurden. Ein solcher Ansatz kann als transkulturell bezeichnet werden. Zu fragen ist jedoch, ob und inwiefern dieser Ansatz in der *documenta 12* verwirklicht wurde.

Auf diesem Hintergrund wird untersucht, welche Merkmale des Transkulturellen in der Produktion und Realisation der *documenta 12* zu finden sind. Hierfür wird der verengte Blick auf die Ausstellung als eine reine Präsentation von Werken und deren Rezeption innerhalb vordefinierter, musealer Räume aufgegeben. Unter einer Ausstellung wird im Folgenden ein Handlungsraum verstanden, in welchem neben dem Versammeln, Ordnen und Präsentieren von Werken gleichermaßen die Produktion von Diskursen wie auch die Vermittlung von Kunst in verschiedenen Formaten verstanden wird.

Auf dieser Basis wird eine umfassende Analyse vorgenommen, die der Herstellung verschiedener Erscheinungsformen und Formate der *documenta 12* Rechnung trägt.

32 Lediglich im Vorwort des Katalogs der *documenta 12* weisen die Kurator*innen z.B. auf ihr Interesse an »Formenschicksalen« hin. Buerge, Roger M.; Noack, Ruth: Vorwort. In: *documenta 12. Katalog*. 2007, S. 11-13, 12.

33 Dies geschah zu einem Teil in den Audioführungen zur Ausstellung, zu einem anderen in einigen wenigen, im Anschluss an die *documenta 12* publizierten Texten. Siehe z.B.: Frankfurter Rundschau (FR), 15.4.2007; Art Review, Issue 10, April 2007; Artforum, Vol. 45, No. 9, May 2007; O32c, Issue 13, Summer 2007; Kunstforum Int., Bd. 187, 2007.

Hierfür wird eine praxistheoretische Methode angewendet, welche die spezifische Ausstellungspraxis der *documenta 12* hinsichtlich ihrer dabei zum Einsatz gekommenen bedeutungsstiftenden Praktiken des Kuratierens untersucht und dabei der Frage folgt, inwiefern sich diese als anschlussfähig an das kulturwissenschaftliche Paradigma der Transkulturalität erweisen. Damit soll auch der globale Anspruch der *documenta 12* im Kontext der Ausstellungsreihe verdeutlicht werden.

Die Arbeit gliedert sich dabei in vier Teile: Im ersten Teil wird gezeigt, inwiefern das spezifische kulturelle Verständnis der *documenta 12* Ausdruck eines global-kulturellen Selbstverständnisses der *documenta* ist, das nicht nur eng mit ihrer Ursprungsgeschichte verknüpft ist, sondern auch auf einzelnen, ihr vorausgehenden Folgen der Ausstellungsreihe aufbaut beziehungsweise Teil einer Entwicklung ist. Im zweiten Teil wird das Spektrum des kulturwissenschaftlichen Paradigmas der Transkulturalität beleuchtet, das als Theorie in verschiedenen Disziplinen zirkuliert, bislang aber kaum hinsichtlich seiner historischen Dimension und seiner umfassenden Bedeutung erörtert wurde. Auch hat es weder eine ausreichende Beachtung in der Praxis allgemein noch in der Ausstellungspraxis im Besonderen erfahren. Im Fokus stehen daher sowohl der Ursprung, die Geschichte und die Bedeutung des Begriffs Transkulturel als auch seine Verknüpfung mit kunst- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen und Theorien. Im dritten Teil werden ausgewählte Beispiele bisheriger Ausstellungen im globalisierten Feld der Kunst betrachtet, die in ihrer Konzeption und/oder Umsetzung transkulturelle Ansätze aufweisen. In Zusammenhang mit diesen sowie weiteren Ausstellungen wird auch der Fachdiskurs zum Umgang mit Transkulturalität in Kunst und Ausstellungen analysiert. Im vierten Teil wird die Ausstellungspraxis der *documenta 12* umfassend untersucht. Dabei steht die Frage im Zentrum, welche Aspekte des Kuratierens an Bedeutung gewinnen, wenn spezifische Praktiken in transkultureller Perspektive betrachtet werden. Bisherige Methoden der Ausstellungsanalyse werden dabei über die von der praxeologischen Kulturanalyse vorgeschlagenen Praxisdimensionen von Artefakten, Diskursen und Subjektivierungsweisen erweitert. Innerhalb dieser Dimensionen werden die bedeutungsstiftenden Praktiken des Versammelns, Ordnen, Präsentierens und Vermitteln der *documenta 12* untersucht und zu Aspekten des Transkulturalitätsparadigmas ins Verhältnis gesetzt. Gefragt wird schließlich, inwiefern eine solche Lesart generell für eine zeitgemäße Ausstellungspraxis, die transkulturelle Lebensrealitäten berücksichtigt, fruchtbar gemacht werden kann.

Ziel der Arbeit ist es, nicht nur die globalen Bedingungen des Kuratierens im Rückblick auf eine Folge der international renommierten Ausstellungsreihe *documenta* zu befragen, sondern auch ein erweitertes, über das Ausstellungskonzept der *documenta 12* hinausgehendes Verständnis einer transkulturellen Ausstellungspraxis zu eröffnen. Fragen nach einer adäquaten kuratorischen Praxis, die den gesellschaftlichen Anforderungen des 21. Jahrhunderts entspricht, finden sich jedoch nicht nur im Kontext internationaler Großausstellungen wieder. Seit einigen Jahren halten sie – beispielsweise mit dem Fokus auf Diversität³⁴ – zunehmend auch Einzug in die Arbeit von Muse-

34 Wie etwa der Deutsche Museumsbund in seinem Leitfaden zur Verankerung der Themen Migration und Diversität im Museum erläutert, bezeichnet der Begriff Diversität die »Vielgestaltigkeit und Differenz von Lebenskonzepten« und widmet sich im Sinne eines Konzepts der »Wertschät-

en und anderen Institutionen, die sich dem Präsentieren und Vermitteln von Kunst in globalen Zusammenhängen – etwa aufgrund der kulturellen Vielfalt ihrer Sammlungsbestände oder der Restitution von Kulturgütern – verschrieben haben. Die *documenta 12*, so meine grundlegende These, hat den Weg für grundlegende Veränderungsprozesse in der Ausstellungspraxis geebnet, ohne den Begriff der Transkulturalität je explizit verwendet zu haben.

zung jeder Unterschiedlichkeit bspw. in Bezug auf kulturelle und ethnische Hintergründe, Sexualität, Glauben und Lebensstile«. Museen, Migration und kulturelle Vielfalt – Handreichungen für die Museumsarbeit, hg. v. Deutscher Museumsbund e.V. Berlin 2015, S. 32. URL: <https://www.museumbund.de/wp-content/uploads/2017/03/leitfaden-kulturellvielfalt.pdf>.

I Zur Erforschung globaler Ansätze in der Ausstellungspraxis

1 Globale Perspektiven der *documenta*

1.1 Die *documenta* 12

Mit der Frage, wodurch sich eine zeitgemäße transkulturelle Ausstellungspraxis unter den sich wandelnden gesellschaftlichen Bedingungen der Globalisierung auszeichnet, wird die zwölfte Folge der Ausstellungsreihe *documenta* einer fundierten Analyse unterzogen. Ausgangspunkt dabei ist das von dem Ausstellungsmacher und Autor Roger M. Buergel und der Kunsthistorikerin Ruth Noack¹ in ihrer Funktion als leitende Kurator*innen² entwickelte Konzept der *documenta* 12, das neben der Ausstellung und ihrem grundlegenden Prinzip, die *Migration der Form*, ein Diskursformat vorsah. Dies baute auf drei *Leitmotiven*³ auf, die als grundlegende Fragen an das Publikum gerichtet wurden: »Ist die Moderne unsere Antike?«, »Was ist das bloße Leben?« und »Was tun?«. Anhand derer wurden jedoch nicht nur aktuelle Fragen von Kunst und Gesellschaft diskutiert. Sie sollten vielmehr einen breiten Diskurs über den Universalitätsanspruch der westlichen Kunstgeschichtsschreibung in Gang setzen und das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft sowie die Teilhabe an Bildungsprozessen zur Debatte stellen. Der Diskurs war daher nicht nur Teil der Ausstellung, er stellte auch ein wesentliches Element weiterer Formate der *documenta* 12 dar, die einen sowohl lokalen als auch globalen Bezug herstellten: die *documenta* 12 *Magazines*, der *documenta* 12 *Beirat* und die *documenta* 12 *Kunstvermittlung*. Sie schlossen ihrerseits auf unterschiedliche Weise an die Ausstellung an und stellten ein sozial wie kulturell vielfältiges Angebot zur Partizipation verschiedener Akteur*innen vor Ort in Kassel und weltweit dar.

-
- 1 Zu den Biografien von Roger M. Buergel und Ruth Noack siehe: *documenta* 12: Pressemappe zur Pressekonferenz am 21.2.2006. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/pdf/pressemappe_21-02-2006.pdf.
 - 2 Wenn im Folgenden von den Kurator*innen der *documenta* 12 die Rede ist, sind in der Regel Buergel und Noack gemeint. Kuratorisch mitgewirkt haben jedoch auch viele weitere Personen, die namentlich genannt werden, sofern im Folgenden von ihnen die Rede ist.
 - 3 Ihre Kontextualisierung erhalten die drei *Leitmotive* über den eigens für die *documenta* 12 publizierten Reader: *documenta Magazine* N° 1-3 (Reader), hg. v. *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel. Köln 2007.

Die Entscheidung der Kurator*innen, über die *Migration der Form* der Entwicklung und Parallelität von Formenschicksalen mehr Beachtung zu schenken als gängigen, etwa thematisch oder historisch orientierten Kriterien des Ausstellungsmachens und damit etwa auch künstlerische Positionen in den Fokus zu rücken, denen bislang nur wenig bis gar keine Beachtung geschenkt worden war, wurde insbesondere vom Fachpublikum kontrovers diskutiert. So wurde der *documenta 12* und ihren Macher*innen vorgeworfen, das Herausstellen formaler und motivischer Analogien der Kunst entspreche einem »Trivialisierungsprogramm reiner Effizienz«⁴. Dies manifestiere sich beispielsweise in der Präsentation von Werken ohne objektive Fakten und Informationen.⁵ Ebenso zeige die Ausstellung einen Mangel an politischem Bewusstsein: Da sie »selbst die durchaus vorhandenen politischen Arbeiten auf Objekte ästhetischer Kontemplation« reduziere, würde die *documenta 12* schließlich zu einer »Depolitisierungsmaschine«.⁶ Ein wesentlicher Aspekt der Kritik am Konzept der *Migration der Form* bildete demnach auch der kunstwissenschaftliche Umgang mit dem Formbegriff. Viele Kritiker*innen deuteten seine Verwendung im Kontext der *documenta 12* als Reduzierung von Kunst auf ein rein formales Verständnis, das nicht nur als Beweis für das Fehlen jeglicher Inhalte und historischer Kontextualisierungen herhalten müsse,⁷ sondern auch als eine Verstärkung des eurozentristischen Blicks auf die Moderne zu beurteilen sei.⁸

-
- 4 Egenhofer, Sebastian: Betrachter- und Formenschicksale in Kassel – Berichte von der *documenta 12*. In: Texte zur Kunst, Heft 67, 2007, S. 209–211, 200.
 - 5 Vgl. Kravagna, Christian: Betrachter- und Formenschicksale in Kassel – Berichte von der *documenta 12*. 2007, S. 203–206, 205.
 - 6 Marchart, Oliver: Betrachter- und Formenschicksale in Kassel – Berichte von der *documenta 12*. 2007, S. 209–211, 209. Siehe hierzu auch Ders.: Hegemonie im Kunstfeld. Die *documenta*-Ausstellungen dx, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung. Köln 2008.
 - 7 So bemängelt etwa Holger Liebs, dass der Formbegriff im Gegensatz zum narrativen Drang der sogenannten nichtwestlichen Kunstproduktion stehe und mit ihm auch der Kunstkanon der westlichen Welt missachtet werde, wenn etwa Stile, Formen, Dokumente und Techniken verschiedener Epochen und Weltteile willkürlich über die Ausstellung verteilt präsentiert würden. (Vgl. Liebs, Holger: Boudoir und Baumarkt. In: Süddeutsche Zeitung (SZ), Nr. 137, 16./17.6.2007, S. 15) Insgesamt, so Julia Voss und Niklas Maak, würde die Kunst durch die *Migration der Form* nicht nur von der Geschichte abgetrennt, sondern es würden auch »alle Unterschiede zugunsten des Allgemeinen« eingestampft. (Vgl. Voss, Julia; Maak, Niklas: So geht das alles nicht weiter. In: Frankfurter Allgemeine am Sonntag (FAZ), Nr. 44, 4.11.2007, S. 25) Aus kunsthistorischer Perspektive wird beanstandet, dass die *Migration der Form* dem »vergleichende[n] Botanisieren nach Art der ikonologischen Methode« gleichkäme und daher nur eine Bildtheorie sei, womit die *documenta 12* das Ende praktizierender Kunsttheorie besiegele und sich damit zwangsläufig von Theoretiker*innen der 1960er und 70er Jahre, wie etwa Lacan, Foucault und Derrida verabschiede. (Wyss, Beat: Hier spricht der Markt. In: Süddeutsche Zeitung (SZ), Nr. 150, 3.7.2007, S. 13).
 - 8 Für Okwui Enwezor vernachlässigt etwa das zentrale Interesse an Objekten und Formen die differnten, individuellen Praktiken und sozialen Kontexte, in denen die Kunstwerke produziert wurden. (Vgl. Enwezor, Okwui: History Lessons. In: Artforum, Vol. 46, No. 1, September 2007, S. 382–385, 384) Hans Belting spitzt dieses Argument noch zu, wenn er den Kurator*innen einen »kolonialen[n] Blick« vorhält und kritisiert, dass Formen, losgelöst von ihren Inhalten, hier als Garanten einer Moderne in Anspruch genommen würden, die ihren Ursprung in der westlichen Welt hätten, ohne dass dabei jedoch berücksichtigt würde, dass Formen auch jenseits des westlich geprägten Kunst-

Die Kritik lässt sich systematisch von der Auswahl von Kunst und Künstler*innen⁹ über die Präsentation der Werke,¹⁰ das Selbstverständnis der kuratorischen Position¹¹ bis hin zur Vermittlung von Kunst in der Ausstellung¹² nachverfolgen und weist einige

begriffs entstanden seien. (Vgl. Belting, Hans: Auf Chinesischen Stühlen? (Interview von Amine Haase) In: *Kunstforum International*, Bd. 187, 2007, S. 96-101, 98).

- 9 Diese bezieht sich etwa auf die geografische und ethnische Herkunft von Kunst und Künstler*innen nach westlichen Wertmaßstäben. Laut Christian Kravagna lässt sich bei den Kurator*innen eine »eurozentristische Voreinstellung des Blicks« erkennen. Diese manifestiere sich etwa darin, dass »alle vormodernen Kunstwerke und alle kulturellen Artefakte aus Asien und Afrika [...] – wie in jedem Völkerkundemuseum – nicht aus Europa« stammten und sich im Gegensatz dazu »die zahlreichen Rückblicke auf die Geschichte der Avantgarde ausschließlich auf Europa und Amerika« richteten. (Kravagna: *Betrachter- und Formenschicksale in Kassel*. In: *Texte zur Kunst*, Heft 67, 2007, S. 206) Oliver Marchart knüpft in gewisser Weise an diese Auffassung an, wenn er in der Perspektive der Kurator*innen auf die Kunst eine »Rückkehr zum kolonialen Gestus der Entdecker« sieht, der sich auch in der Formulierung einzelner Katalogtexte spiegele. (Marchart: *Betrachter- und Formenschicksale in Kassel*. In: *Texte zur Kunst*, Heft 67, 2007, S. 209f).
- 10 Durch die Orientierung der Kurator*innen an formalen Analogien zwischen den Werken wird laut Kravagna die »problematische Tradition des eurozentristischen Kulturvergleichs« verstärkt. (Vgl. Kravagna: *Betrachter- und Formenschicksale in Kassel*. In: *Texte zur Kunst*, Heft 67, 2007, S. 205) Marchart beanstandet in diesem Zusammenhang, dass die Werke ihren ursprünglichen Kontexten entrissen, häufig ohne Informationen dargeboten würden und darüber hinaus ein genereller Mangel an der konkreten Auseinandersetzung mit Kunst existiere. (Vgl. Marchart: *Betrachter- und Formenschicksale in Kassel*. In: *Texte zur Kunst*, Heft 67, 2007, S. 209 und 211) Die Vernachlässigung von Informationen über die Werke zeigt sich laut Brigitta Huhnke nicht nur in der schlampigen Präsentation, sondern auch in ihrer mangelnden Erläuterung im Katalog, bei der die Namen der Künstler*innen ebenso unvollständig ausgewiesen seien, wie das Land ihrer Herkunft oder die Titel der Werke. Desgleichen blieben auch Hinweise auf postkoloniale oder poststrukturelle Theorien häufig ungeklärt. Sie fordert daher, Werke von Kontinenten wie etwa Asien oder Afrika mit einem Minimum an Informationen zu versehen. So erst bestehe überhaupt die Möglichkeit, »das Andere und das Fremde« erkennen und sich darauf einlassen zu können. (Vgl. Huhnke, Brigitta: *Einblicke und Einlassungen auf die Verbindung von Formlosigkeit und die weltweite Migration der Formen des Fremden auf der documenta 12*. In: *NachDenkSeiten*, 22.6.2007, S. 1-9, 3. URL: <http://www.nachdenkseiten.de/?p=2427&pdf=2427>).
- 11 Die Kritik erinnert bisweilen an die Kritik an der *documenta 5*, die ihrem Leiter Harald Szeemann vorwarf, sich über die Autor*innenschaft der Künstler*innen zu stellen und die Ausstellung als sein alleiniges Werk zu betrachten. (Zur Kritik an der *documenta 5* siehe z.B. Bismarck, Beatrice von: *Haltloses Ausstellen: Politiken des künstlerischen Kuratierens*. In: Michalka, Matthias (Hg.): *The Artist as... Nürnberg u.a.* 2006, S. 33-47; Grammel, Søren: *Ausstellungsautorschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse*. Frankfurt a.M. 2005).
- 12 Die Kritik reicht von dem Vorwurf, dass Versuche »transcultural formal correspondences« über die Gruppierung von Werken in der Ausstellung identifizierbar zu machen, nicht nur den Ausstellungsstücken ein bestimmtes kuratorisches Programm auferlege, sondern auch die Betrachter*innen zwingt, irgendeinen Sinn darin zu finden (Vgl. Heiser, Jörg: *Documenta – Mixed Messages*. In: *Frieze*, September 2007, S. 136-139, 137), über die Feststellung, dass die ästhetische Erfahrung im »Netz des »radikal artifiziiellen Kontexts« der *Migration der Form* gefangen bleibe und keine Entfaltung einer eigenen Interpretation bei den Betrachter*innen hervorruft. (Egenhofer: *Betrachter- und Formenschicksale in Kassel*. In: *Texte zur Kunst*, Heft 67, 2007, S. 200). Schließlich wird auch eine Vermittlung beanstandet, die willkürliche bzw. konstruierte Zusammenhänge herstelle. Diese würden laut Kravagna als »kulturelle und künstlerische Produktionen diverser

Parallelen zur Kritik an der Ausstellung *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989) auf.¹³ Sie über-
sieht allerdings, dass das Konzept der *Migration der Form* nicht nur einen zeitgemäßen
Bezug zum globalen Phänomen der Migration herstellte, sondern auch, dass dieser An-
satz neue Möglichkeiten und Notwendigkeiten für die Betrachtung, Präsentation und
Vermittlung von Kunst im Kontext der großformatigen, global ausgerichteten *documen-
ta*-Ausstellung eröffnete und verdeutlichte.

Insofern lässt sich die *Migration der Form* nicht nur als eine spezifische Perspektive
auf die Kunst verstehen, sondern kann auch als eine alternative Praxis zu bestehen-
den Konventionen im Umgang mit Kunst in Ausstellungen verstanden werden. Nach
diesen wird Kunst beispielsweise immer noch ungeachtet ihrer vielfältigen kulturel-
len Verflechtungen nach dem Kanon der westlichen Kunstgeschichte in linearer Wei-
se historisch und geografisch eingeordnet. Die *Migration der Form* legte hingegen eine
spezifische Methode der Ausstellungspraxis nahe, mit welcher die Kurator*innen der
Notwendigkeit einer widerständigen – von musealen Traditionen und herkömmlichen
kunsthistorischen Kategorien abweichenden – Narration, Kontextualisierung und Ver-
mittlung von Kunst Rechnung trugen. Dies wurde in der Ausstellung etwa in der Ver-
knüpfung von typologisch differenten Exponaten aus den Bereichen Kunst, Natur und
Handwerk aus unterschiedlichen Zeiten und Kulturen von der Gegenwart bis ins 14.
Jahrhundert deutlich. Mit dieser Kombination sollte, so Buerge, auf »formale Entspre-
chungen und Verwandtschaften [...] historischer, konzeptueller, struktureller, visueller
oder auch intuitiver oder spielerischer Natur«¹⁴ eingegangen werden.

Ein solcher Ansatz schafft folglich nicht nur Situationen, in denen neue und andere
Beziehungen zwischen den Exponaten und ihren ursprünglichen Kontexten deutlich
werden können, sondern ermöglicht auch eine Begegnung zwischen Kunst und Publi-
kum, die jenseits klassischer Bildungsvorstellungen angelegt ist. Mit der Auffassung
der Kurator*innen, dass Ähnlichkeiten zwischen Exponaten Differenzen umso mehr
hervortreten lassen,¹⁵ sollten kulturelle Differenzen in der Ausstellung weder einfach
gegenübergestellt noch aufgelöst werden, sondern konstruktiv für neue Seh- und Sicht-
weisen auf die vielfältigen Zusammenhänge von Kunst über nationale Grenzen und
westlich geprägte Denkmuster hinaus eingesetzt werden. Statt dem eurozentristischen
Blick der Kunstgeschichtsschreibung zu folgen und damit dem Kanon der westlichen
Kunstgeschichte und den von dieser Disziplin legitimierten Narrativen und Deutungen
von Kunst in einzelnen Weltregionen, sollte die Ausstellung den Besucher*innen die

Regionen und Kontexte aus einer Metaperspektive kulinarisch an[ge]richtet wie eine Kreativkü-
che, die uns Mozzarella und Blutwurst serviert, weil ihre Formen ähnliche Rundungen aufweisen«.
(Kravagna: Betrachter- und Formenschicksale in Kassel. In: Texte zur Kunst, Heft 67, 2007, S. 205f).

- 13 Die von Jean-Hubert Martin kuratierte Ausstellung gilt als ein Wendepunkt in der Ausstellungsgeschichte hinsichtlich der Idee einer gleichberechtigten Präsentation von Kunst und eines gleichberechtigten Umgangs mit Künstler*innen aus verschiedenen Kulturen. Erläuterungen zu verschiedenen Aspekten der Ausstellung *Magiciens de la Terre* siehe in Kap. III.1, III.2 und III.3.
- 14 Siehe Buerge, Roger M.: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« (Sprecher: Martin Engler), Dauer: 61 Minuten. Kassel 2007, TC 00:08:41-00:08:52. Siehe hierzu auch Kap. IV.2.4.3.
- 15 Vgl. Buerge, Roger M.; Noack, Ruth: Die Lehre des Engels. Das erste große Gespräch nach Eröffnung der *documenta*. (Interview von Heinz-Norbert Jocks) In: Kunstforum International, Bd. 187, 2007, S. 102-139, 133.

Möglichkeit bieten, auf individuelle, kollektive und selbstbestimmte Weise eigene Sinnstiftungsprozesse zu durchlaufen: als eine »ästhetische Erfahrung, die dort beginnt, wo Bedeutung im herkömmlichen Sinne endet«¹⁶.

Mit dieser Idee eines produktiven Austauschs zwischen Kunst und Publikum widmete sich die *documenta 12* der zunehmenden Notwendigkeit, die Vermittlung von Kunst über die westlich geprägte Tradition der Präsentation von Exponaten innerhalb eines neutral gehaltenen, von der Außenwelt isolierten und anonymisierten Ausstellungsraums¹⁷ hinaus zu erweitern. Die auch in transkultureller Hinsicht grundlegende Frage nach der Bedeutung von Differenz wurde dabei etwa über die Diskurse der drei *Leitmotive* thematisiert. Sie warfen die Frage auf, ob Kunst – und letztlich auch das Format der Ausstellung – im Kontext historischer wie gegenwärtiger globaler Verflechtungen ein Medium der Erkenntnis sein kann, das Menschen in die Lage versetzt, »über alle Differenzen hinweg, einen gemeinsamen Horizont zu erkennen«¹⁸. Wenngleich die Auseinandersetzung mit Differenz in der Ausstellungspraxis schon damals nicht neu war, so wurde und wird sie bislang in erster Linie anhand dichotomer Begriffe und Konzepte¹⁹ sowie im Kontext postkolonialer Diskurse geführt. Die Orientierung der *documenta 12* an dem durch alle Zeiten und Kulturen hindurch in Erscheinung tretenden Phänomen der Migration rückte hingegen die Frage in den Mittelpunkt, wie sich die vielfältigen Geschichten der Kulturen der Welt mittels Kunst auf transkulturelle Weise zusammendenken, erforschen und erzählen lassen. Die *documenta 12* richtete also den Blick in globaler Hinsicht auf sowohl historische und gegenwärtige als auch ästhetische Bezüge der Kunst und ermöglichte damit ein Denken jenseits der herkömmlichen Auseinandersetzung mit Dichotomien. Darüber hinaus eröffnete sie eine Perspektive auf das Miteinander von Menschen und Dingen, die nicht nur die vielfältigen Beziehungen zwischen Kulturen berücksichtigte, sondern auch Impulse für eine praktische gesellschaftlich-kulturelle Auseinandersetzung damit gab.

Obwohl weder der Begriff noch die Theorie der Transkulturalität im Kontext der *documenta 12* explizit verwendet oder behandelt wurden,²⁰ geben sowohl das kuratorische Konzept (inklusive der darin aufgeworfenen Themen und Fragen) als auch die Realisierung der Ausstellung (samt der mit ihr verbundenen Programme) Anlass, sie unter der

16 Vgl. Buergel, Roger M.; Noack, Ruth: *documenta 12: Ausstellung*. URL: www.documenta12.de/auss-telung.html.

17 Siehe hierzu insbesondere die Erläuterungen zum White Cube in Kap. IV.1.3.1.

18 *documenta 12: Pressemappe zur Pressekonferenz am 13.6.2007*, o.V., S. 1-44, 5. URL: https://documenta12.de/fileadmin/pdf/PM/13.8_Pressemappe_de_gesamt.pdf. Weitere Ausführungen hierzu siehe in Kap. IV.2.1.

19 Hierzu gehören etwa: Westen vs. Nicht-Westen, Zentrum vs. Peripherie etc.

20 Das Adjektiv taucht lediglich in der medialen Rezeption der *documenta 12* mit Bezug zur *Migration der Form* auf (siehe Heiser: *Documenta – Mixed Messages*. In: Frieze, September 2007, S. 137) und in der Reflexion eines Kunstvermittlungsprojekts (siehe Wienand, Kea: Was darf ich denn überhaupt noch sagen? Überlegungen zu einer nicht normierenden und nicht rassistierenden Kunstvermittlungspraxis. In: Mörsch, Carmen und das Forschungsteam der *documenta 12* Vermittlung (Hg.): *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12*. Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Zürich u.a. 2009, S. 125-143).

Prämisse eines transkulturellen Denkens und Handelns umfassend zu analysieren. Dafür ist es notwendig, den Blick von der Ausstellung auf die anderen mit ihr verknüpften Formate und Programme auszuweiten. Ausgangspunkt der Analyse ist die These, dass die Ausstellung sowohl eine theoretische als auch eine praktische Auseinandersetzung mit dem Verständnis von Transkulturalität darstellt.

1.2 Globale Ansätze in der Ausstellungspraxis vor und nach der *documenta 12*

Der spezifische kuratorische Ansatz der *documenta 12*, die Vermittlung von Kunst und gesellschaftlichen Fragen nicht nur auf die Ausstellung zu beschränken, sondern neben dem Diskurs auch weitere Formate für die Vermittlung von Kunst einzubeziehen, lässt sich als eine unmittelbare Reaktion auf die kuratorischen Entwicklungen der beiden Vorgängerfolgen und deren Antworten auf die globalen Herausforderungen der Ausstellungspraxis lesen. Andererseits schließt die *documenta 12* an den Ursprung der *documenta* an. So lassen sich nicht nur Bezüge zu dem kunst- und kulturenverbindenden Ansatz der ersten *documenta* im Jahr 1955 aufzeigen, sondern auch Parallelen zur ortsspezifischen Gestaltung der Ausstellung durch ihren Initiator Arnold Bode.²¹

Dieser und einige Mitorganisator*innen der ersten *documenta* waren mit dem Ziel angetreten, die Stadt Kassel nach dem Zweiten Weltkrieg kulturell wiederzubeleben und die unter der nationalsozialistischen Diktatur verfeimten Künstler*innen und ihre als »entartet« bezeichnete Kunst wieder in Dialog mit den künstlerischen Bewegungen Europas zu bringen.²² So stellte die *documenta* bereits in ihrem Ursprung unter Berücksichtigung der Gegenwart einen Bezug zur Geschichte her, wenngleich diese aus heutiger Sicht²³ als lückenhaft bezeichnet werden muss. Sie begründete damit dennoch die Idee, historische wie gegenwärtige künstlerische Entwicklungen in Zusammenhang

21 Siehe hierzu Buerge, Roger M.: Der Ursprung. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 25-39.

22 Mit dem ausdrücklichen Ziel von Bodes Mitarbeiter, dem Kunsthistoriker Werner Haftmann, die »Entwicklung und Europäische Verflechtung der modernen Kunst« zu dokumentieren und zu kommentieren, wurden in der ersten *documenta* z.B. Werke von in Deutschland verfeimten und während des Nationalsozialismus emigrierten Künstler*innen zusammen mit abstrakten und expressionistischen Werken aus Westeuropa und den Vereinigten Staaten ausgestellt. Haftmann, Werner: Einleitung. In: *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts*. (Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum, 15.7.-18.9.1955 Kassel), Ausst. Kat., hg. v. Gesellschaft für Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts. München 1955, S. 15-25, 18.

23 Wie Erkenntnisse der aktuellen Forschung verdeutlichen, wurde das Unrecht, die Verfolgung und die Ermordung etwa vieler jüdischer und kommunistischer Künstler*innen im Nationalsozialismus sowie die Zerstörung ihrer Werke im Rahmen der ersten *documenta* nicht aufgearbeitet, artikuliert oder dargestellt. Mit dem Wissen über die Mitgliedschaft einiger Organisator*innen der ersten *documenta* in der NSDAP, SA oder SS tritt damit etwa die Frage in den Vordergrund, welche Motivation für die Entwicklung einer kulturellen Moderne im 20. Jahrhundert existierte. Aufschlussreich hierzu Friedrich, Julia: Kunst als Kitt. Spuren des Nationalsozialismus in der ersten *documenta*. In: Gross, Raphael mit Lars Bang Larsen, Dorlis Blume, Alexia Pooth, Julia Voss und Dorothee Wierling (Hg.): *documenta. Politik und Kunst*. (Deutsches Historisches Museum, 18.6.2021-9.1.2022 Berlin), Ausst. Kat., München u.a. 2021.

mit jeweils aktuellen kulturellen Verhältnissen und internationalen Beziehungen – zunächst und in erster Linie innerhalb Europas, später zunehmend global²⁴ – zu betrachten, anstatt dies auf althergebrachte Weise im Kontext einzelner Nationen zu tun.²⁵ Bodes Anliegen war es, in der vom Zweiten Weltkrieg großflächig zerstörten und in der Folge auch kulturell verödeten Stadt Kassel wieder menschenwürdige Verhältnisse herzustellen und insbesondere die durch die Zeit des Nationalsozialismus verlorenen Jahre der künstlerischen Entwicklung in Deutschland zu dokumentieren und zu kommentieren.²⁶

Mit diesem internationalen und hochpolitischen Anspruch schließt die erste *documenta* einerseits an ein Kunstverständnis an, das aus heutiger Sicht die westliche Perspektive der europäischen Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts repräsentiert.²⁷ Andererseits folgt sie damit dem damals gängigen Verständnis der Institution Museum und weist gleichzeitig darüber hinaus: Bode prägte die *documenta* im Kontext ihrer dritten Folge (1964) mit der Bezeichnung »Museum der 100 Tage«²⁸ und wollte damit nicht nur den für ihn zur damaligen Zeit unscharfen und sinnentleerten Begriff der »internationalen Ausstellung« rehabilitieren, sondern kritisierte damit insbesondere auch die bewahrende Funktion des Museums als eine Mumifizierung von Vergangenheit. Daraus entwickelte er die Vision eines Museums als Produktionsstätte und lebendigen Ort der Begegnung.²⁹ Deutlich wird dieser Ansatz etwa im Umgang mit dem musealen Raum in den notdürftig ausgebauten und mit damaligen modernen Mitteln gestalteten Räumen des Museum Fridericianum, das mit seiner Gründung im Jahr 1779 nicht

-
- 24 Für den Abgleich von Anspruch und Wirklichkeit bezüglich der Internationalität einzelner *documenta*-Folgen und der Veränderungen ihres geografischen Einzugsbereichs bis zur *Documenta 11* siehe z.B. Grasskamp, Walter: *Becoming Global: From Eurocentrism to North Atlantic Feedback – documenta as an »International Exhibition« (1955-1972)*. In: Richter, Dorothee; Buurman, Nanne (Hg.): *OnCurating*, Issue 33/June 2017, S. 97-108; Grasskamp, Walter: *Kunst, Medien und Globalisierung. Ein Rückblick auf die documenta 11*. In: Liessmann, Konrad P. (Hg.): *Die Kanäle der Macht. Herrschaft und Freiheit im Medienzeitalter*. Wien 2003, S. 195-213.
- 25 Für ausführliche Erläuterungen zum kulturellen Selbstverständnis im Ursprung der *documenta* siehe auch: Lutz, Barbara: *Von der documenta lernen? Über die kulturelle Dringlichkeit im Ursprung der Ausstellungsreihe und ihre transkulturellen Implikationen für das kuratorische Konzept der documenta 14*. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, Nr. 1, 2017, S. 76-87. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3596>.
- 26 Aufgrund dieser Entstehungsgeschichte zeichnet sich die *documenta* durch ein kulturelles Selbstverständnis aus, das sich von demjenigen der Biennale als Abkömmling der Weltausstellungen im 19. Jahrhundert und deren Konstruktion und Präsentation von national-kultureller Identität maßgeblich unterscheidet. Vgl. Nemeček, Alfred: *documenta*. Hamburg 2002, S. 16ff.
- 27 Siehe hierzu z.B. Grasskamp, Walter: *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*. München 1989.
- 28 Bode verwendete die Bezeichnung das erste Mal im Katalog zur dritten *documenta*. Bode, Arnold: Vorwort. In: Förster, Klaus; Hagen, Siegfried: Bd. 1. Malerei, Skulptur. *documenta III. (Internationale Ausstellung 27.6.-5.10.1964 Kassel, Alte Galerie, Museum Fridericianum, Orangerie)*, Ausst. Kat., Köln 1964, S. XIX.
- 29 Vgl. Siebenhaar, Klaus: *Die Ausstellung als Medium. Überlegungen zu einem Zentrum kuratorischer Theorie und Praxis*. In: Eichel, Hans (Hg.): *60 Jahre documenta. Die lokale Geschichte einer Globalisierung*. Berlin u.a. 2015, S. 223-229, 226f.

nur eines der ersten öffentlichen Museen auf dem europäischen Kontinent darstellt, sondern bis heute ein Hauptausstellungsort der *documenta* ist.

Das Temporäre gehört damit zum grundlegenden Kriterium der *documenta*. Es zeigt sich nicht nur in ihrer bis heute relevanten hunderttätigen Dauer, sondern auch in der flexiblen Nutzung von verschiedenen – historischen, vorgefundenen oder neugebauten – Ausstellungsorten in Kassel und darüber hinaus. Erschloss die II. *documenta* (1959) zunächst auch andere museale Räume, wie etwa die Orangerie, das Schloss Bellevue oder die Alte Galerie in Kassel, so wurde die Präsentation von Kunst etwa mit der *documenta* 4 (1968) auch in den Außenraum (Karlsaue) und mit der *documenta* 8 auch auf weitere, nichtmuseale Räume, zum Beispiel die Diskothek New York oder die Karlskirche in Kassel ausgedehnt. Mit dem Bau der *documenta*-Halle anlässlich der *documenta* IX (1992) wurde schließlich dem Museum Fridericianum ein zeitgenössischer Ausstellungsbau zur Seite gestellt. Die Präsentation von Kunst im Kontext der *documenta* findet bis heute in unterschiedlicher Form an musealen und nichtmusealen Orten in und außerhalb Kassels sowie seit der *dOCUMENTA* (13) (2012) auch außerhalb Deutschlands statt.

Die räumliche Ausdehnung und Erweiterung der *documenta* ist dabei immer auch ideologisch geprägt: Welche kunstvermittelnde Aufgabe einer global angelegten und ausgerichteten Ausstellung zukommt und in welcher Art und Weise sie Kunst präsentiert und für die Gesellschaft zugänglich macht, ist bis heute Kernthema einer jeden *documenta*. Die konkrete Ausprägung jeder einzelnen Folge ist dabei eng im Anschluss und in Abgrenzung zu ihrer jeweiligen Vorgängerin zu betrachten und spielt im Rahmen der Analyse einer sich verändernden globalen Perspektive in der Ausstellungspraxis mit Bezug auf die *documenta* 12 eine bedeutende Rolle.

Als letzte Folge des 20. Jahrhunderts warf die *documenta* X (1997) im Sinne einer »Retrospektive«³⁰ nicht nur einen kritischen Blick auf die historischen Ereignisse und künstlerischen Positionen seit Gründung der *documenta*, sondern sah sich angesichts der zunehmenden Globalisierungsprozesse und der sie begleitenden ökonomischen und gesellschaftlichen Umbrüche am Ende des vergangenen Jahrhunderts auch dazu verpflichtet, die »Vielfalt symbolischer und imaginärer Darstellungsweisen« der zeitgenössischen künstlerischen Praxis auf ihre »ästhetische wie politische Potenz« hin zu befragen und diese auch zu thematisieren.³¹ Nachdem die *documenta* IX (1992) als erste in der Geschichte der Ausstellungsreihe den eurozentristischen Blick auf die Kunst kritisiert hatte,³² ging es der *documenta* X nicht mehr allein darum, Kunst in ihrer jeweiligen Situiertheit zu dokumentieren. Sie regte vielmehr dazu an, die vielfältigen gesellschaftspolitischen Kontexte von Kunst zu diskutieren und die westlich geprägte Perspektive auf die Kunst um eine weltweite Kulturdiskussion zu erweitern, deren

30 David, Catherine: Introduction/Vorwort. In: dX – short guide/Kurzführer. (*documenta* X, 21.6.-28.9.1997, Kassel), hg. v. *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltung-GmbH, Kassel. Ostfildern-Ruit 1997, S. 6-13, 9f.

31 David: Introduction/Vorwort. 1997, S. 7.

32 Vgl. *documenta* IX: *documenta* Retrospektive. URL: https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_ix#. Zum Ende des 20. Jahrhunderts schärfte die neunte Folge etwa das Bewusstsein für Kunst aus Asien und aus sogenannten Dritte-Welt-Ländern.

Ausgangspunkt nun auch außerhalb Europas und Nordamerikas lag.³³ In der Konsequenz dehnte ihre Künstlerische Leiterin Catherine David die *documenta* maßgeblich in diskursiver und struktureller Hinsicht auf verschiedene Formate aus: Während die dreiteilige Heftserie *documenta X documents* die Arbeitsprozesse vor Eröffnung der Ausstellung unterstützend begleitete,³⁴ wurde zur Ausstellung ein umfangreicher Katalog unter dem Titel »Politics – Poetics« herausgegeben. Laut David wird darin die künstlerische Produktion von 1945 bis 1997 in ihren politischen, ökonomischen und kulturellen Zusammenhängen dargestellt.³⁵ Er gibt zudem Anlass, diese hinsichtlich neuer, durch die Globalisierung entstandener Verschiebungen und Definitionen zu betrachten.³⁶ Zusätzlich zu den einzelnen Ausstellungsorten wurde für die Besucher*innen ein *Parcours* zu einzelnen Kunstwerken in der Stadt Kassel entwickelt – »als privilegierter Ort zeitgenössischer ästhetischer Erfahrung«, der die institutionell vorgegebenen Rahmungen von Innen- und Außenraum kritisch hinterfragte und sowohl einen realen Spazierweg durch Kassel als auch einen symbolischen Weg »durch das mögliche Anderswo, durch die urbanen und kulturellen Realitäten« der Welt bieten sollte.³⁷ In der Gesprächsreihe *100 Tage – 100 Gäste*, zu der Akteur*innen aus Kunst, Kultur, Politik und Wissenschaft aus verschiedenen Teilen der Welt nach Kassel eingeladen wurden, sollten, »entsprechend ihrer Tätigkeitsfelder, die brennenden ethischen und ästhetischen Fragen am Ende des Jahrhunderts« debattiert werden. Dabei spielten Themenfelder wie Urbanismus, Territorium, Identität, Bürgerrechte, Staat und Rassismus, Globalisierung der Märkte und nationale Politik, Universalismus und Kulturalismus, Kunst und Politik³⁸ eine Rolle. Die diskursive Erweiterung der *documenta X*³⁹ und ihre Perspektive

33 Zu den von der *documenta X* eingeleiteten Umbrüchen siehe z.B.: Lenk, Wolfgang: Die Documenta als Herausforderung des Kunstmuseums? In: Hieber, Lutz; Moebius, Stephan; Rehberg, Karl-Siebert (Hg.): Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur. Bielefeld 2005, S. 155-183.

34 Wie David erläutert, war die Heftserie einerseits als Grundlage dafür gedacht, innerhalb des vorbereitenden Teams nachdenken und Entscheidungen treffen zu können, andererseits aber auch um im Dialog mit den an der *documenta X* beteiligten Künstler*innen, Philosoph*innen und Autor*innen stehen zu können. Zudem wurden in jedem Heft »Fragen gestellt, Gedanken verfolgt, Arbeitsthesen geprüft, die zusammengetragen eine Art Niederschrift des Ausstellungsprozesses« bildeten und »das ›hic et nunc‹ der *documenta X*« bestimmten. Vgl. David, Catherine: Editorial. In: *documenta X documents*. 1, hg. v. *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel. Ostfildern-Ruit 1996, S. 1-3, 2.

35 Der umfassende Katalog nimmt eine politische Kontextualisierung der ausgewählten Kunst in vier zeitlichen Etappen vor (1945, 1967, 1978, 1989) und fungiert mit der Einbindung spezifischer theoretischer Konzepte – z.B. von Theodor W. Adorno, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Felix Guattari oder Édouard Glissant – gleichzeitig auch als Impulsgeber möglicher Interpretationen der Kunst. Er kann daher als ein essenzieller Teil des Ausstellungskonzepts betrachtet werden. Siehe: *documenta X: Politics – Poetics*. Das Buch zur *documenta X*. (*documenta X*, 21.6.-28.9.1997 Kassel), Ausst. Kat., hg. v. *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel. Ostfildern-Ruit 1997.

36 Vgl. David: Introduction/Vorwort. 1997, S. 13.

37 Ebd., S. 11.

38 Ebd., S. 13.

39 Zu dieser diskursiven Erweiterung gehörte auch der *Hybrid WorkSpace*, der während der hundert Tage der *documenta X* in der Kasseler Orangerie eingerichtet wurde und im Sinne eines offenen Me-

auf die Gegenwart über einen Rückblick in die Geschichte hatte zur Konsequenz, dass auch die Ausstellung selbst nicht mehr *einem* linear nachvollziehbaren Argument folgte, das etwa von einem zum nächsten Kunstwerk führte.⁴⁰

Die *Documenta11* (2002) schloss an diese diskursive und strukturelle Erweiterung insofern an, als ihr Künstlerischer Leiter Okwui Enwezor vier transdisziplinäre *Plattformen* konzipierte. Diese wurden ein Jahr vor der offiziellen Eröffnung der *Documenta11* auf vier verschiedenen Kontinenten veranstaltet.⁴¹ Gemeinsam mit der Kasseler Ausstellung als fünfter *Plattform* sollte von diesen Denkort aus der Versuch gemacht werden, »den gegenwärtigen Ort der Kultur und ihre Schnittstellen mit anderen komplexen globalen Wissenssystemen zu beschreiben«⁴². Wurde die Definition und Deutung von Kunst bei der »documenta X« vor allem hinsichtlich ihres eurozentristischen Herrschaftswissens in Bezug zum Kolonialismus hinterfragt, so siedelte sich die *Documenta11* nicht nur theoretisch, sondern erstmals auch faktisch außerhalb Europas an. Während die Diskurse der vier *Plattformen* jeweils Eingang in einzelne Publikationen fanden, visualisierte die Ausstellung in Kassel als fünfte *Plattform* die von gegenseitigen Abhängigkeiten geprägten gesellschaftlichen und ökonomischen Verhältnisse von Westen und »Nicht-Westen« beziehungsweise verschiedenen binären Ordnungen etwa über ihr Display. Dies zeigte sich insbesondere darin, dass ihre innenarchitektonische Gestaltung noch weitgehend an der, von der westlichen Moderne beeinflussten Tradition des White Cube und ihrer anonymen Raumgestaltung orientiert war und den Besucher*innen eine netzwerkartige Wegführung innerhalb eines Rastersystems vorgeschlagen wurde, die einzelne Räume miteinander verband.⁴³ Im Kontrast zur weißen Ausstellungswand griff Enwe-

dienstudios für verschiedene Akteur*innen die Möglichkeit für Austausch (auch in digitaler Weise) bot. Zudem konnten hier Informationen und Inhalte erstellt, gesammelt, ausgewählt, verknüpft oder verteilt werden.

- 40 Wie der Kunstpädagoge und Kurator Bernhard Balkenhol feststellt, bot die *documenta X* vielmehr »sich überschneidende und überlagernde Ebenen, die bei jedem Durchlaufen ein anderes Bild ergaben«. Als es nun darum ging, »die verschiedenen möglichen Sichtweisen und Wahrnehmungen, Erfahrungen und Kenntnisse als Kontexte der vorgestellten Arbeiten zu verstehen und miteinander in divergierende Systeme von Diskurs auslaufen zu lassen«, ergab sich in der Folge auch eine neue Herausforderung für das Personal der angebotenen »Führungen«. Balkenhol, Bernhard: »Ich war ein Fremdling, und ihr habt mich beherbergt – Methoden und Entwicklungen von Vermittlungskonzepten am Beispiel der *documenta*«. Vortrag im Rahmen des Symposiums »Ohne geht gar nichts!?« zur Vermittlung von Gegenwartskunst, 9.9.2017, Kunstverein Hannover (unveröffentlichtes Manuskript).
- 41 Die vier *Plattformen* fanden in einzelnen Etappen von März 2001 bis März 2002 statt und brachten Schriftsteller*innen, Architekt*innen und Wissenschaftler*innen zu verschiedenen Themenkomplexen zusammen: »Demokratie als unvollendeter Prozess« (*Plattform 1*, Wien und Berlin), »Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung« (*Plattform 2*, Neu-Delhi), »Créolité und Kreolisierung« (*Plattform 3*, St. Lucia) und »Unter Belagerung: Vier afrikanische Städte – Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos« (*Plattform 4*, Lagos).
- 42 *Documenta11*: *documenta Retrospektive*. URL: <https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta11#>.
- 43 Siehe hierzu den unveröffentlichten Vortrag des Architekten Wilfried Kuehn im Rahmen des Symposiums »White Cube – Right Cube?« am 23.3.2012 im Sprengel Museum Hannover. Das Architektenbüro Kuehn-Malvezzi war für die Ausstellungsgestaltung der *Documenta11* in Kassel verant-

zor das Modell der Black Box⁴⁴ auf, das im Kontext der *Documenta11* insbesondere ein Gestaltungsmittel zur Präsentation von Film- und Videokunst in einzelnen abgedunkelten Räumen darstellte.

Die *documenta 12* baut in kuratorischer Hinsicht auf den Entwicklungen der *documenta X* und *Documenta11* auf und präzisiert diese in Anbetracht der für sie aktuellen, globalen künstlerischen und gesellschaftlichen Verhältnisse der Gegenwart: Während die *Documenta11* bereits in elementarer Weise zur Aufarbeitung der Geschichte des Kolonialismus – für die Migration und Mobilität als konstitutiv gelten – beitrug, führte die *documenta 12* diesen Diskurs über eine erweiterte Perspektive auf das globale Phänomen der Migration fort, das auch in Bezug zu kulturellen Lebensrealitäten in Kassel⁴⁵ gesetzt wurde. Darüber hinaus veranstaltete die *documenta 12* ähnlich wie die *Documenta11* vor Beginn der Ausstellung auf verschiedenen Kontinenten sogenannte *Transregionale Treffen*.⁴⁶ Im Rahmen des Publikationsprojekts *documenta 12 Magazines* versammelten sich Herausgeber*innen, Autor*innen und Theoretiker*innen von unterschiedlichen Zeitschriftenredaktionen aus der ganzen Welt, um über drei so bezeichnete *Leitmotive* zu diskutieren. Im Unterschied zu den vier *Plattformen* der *Documenta11* fanden die lokalspezifischen Diskussionen dieser Treffen auch eine konkrete Rückbindung an die Ausstellung in Kassel und ihr Publikum, beispielsweise in einer Reihe von Vorträgen und Gesprächen⁴⁷ oder in einem eigenen Ausstellungsteil in der *documenta*-Halle, in der über neunzig unterschiedliche und in mehreren Sprachen verfasste Zeitschriften mit über dreihundert Text- und Bildbeiträgen in Anlehnung an die *Leitmotive* präsentiert wurden. In Auseinandersetzung mit dem ersten *Leitmotiv* »Ist die Moderne unsere Antike?«⁴⁸ trieb die *documenta 12* zudem die Kritik an der universellen Legitimität der westlichen Kunstgeschichtsschreibung, wie sie von ihren beiden Vorgängerinnen bereits angestoßen worden war, voran und versuchte hierfür eine adäquate Umsetzung in der Ausstellung zu finden. Darauf aufbauend bestand die grundlegende Neuerung der *documenta 12* darin, dass im Rahmen einer eigenen Abteilung ein spezifisches Vermitt-

wortlich. Neben dem Museum Fridericianum, der Karlsaue, der *documenta*-Halle und dem Kulturbahnhof konzipierten sie auch die Räume in der ehemaligen Binding-Brauerei am Kasseler Hafen, die den Ausgangspunkt für den architektonischen Gesamtentwurf dieser *documenta* bildete.

- 44 In seinem Essay am Anfang des Katalogs der *Documenta11* widmet sich Enwezor theoretischen und praktischen Fragen einer zeitgemäßen Ausstellungspraxis im globalen Kontext und setzt sich dabei mit der Bedeutung der Black Box auseinander. Enwezor, Okwui: Die Black Box. In: *Documenta11_Plattform5: Ausstellung*. (*Documenta11*, 8.06.-15.09.2002 Kassel), Ausst. Kat., hg. v. *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel. Ostfildern-Ruit 2002, S. 42-55.
- 45 Siehe hierzu insbesondere die in Kap. IV.3.2.2 erläuterten *Projekte* der *documenta 12 Kunstvermittlung* sowie die in Kooperation mit dem *documenta 12 Beirat* durchgeführten *Projekte* in Kap. IV.3.2.3.
- 46 *Transregionale Treffen* fanden in Hongkong, Neu-Delhi, São Paulo, Kairo, Johannesburg und New York statt.
- 47 Hierzu können etwa die täglich stattfindenden *Lunch Lectures* in der *documenta 12 Halle* gezählt werden, in deren Kontext neben verschiedenen Künstler*innen und eingeladenen Gästen auch Akteur*innen des Zeitschriftenprojekts, des *Beirats* und der *Kunstvermittlung* ihre Arbeitsprozesse oder -ergebnisse präsentierten und mit der Öffentlichkeit diskutierten.
- 48 Siehe hierzu insbesondere die Publikation: *documenta Magazine* N° 1, 2007. *Modernity?*, hg. v. *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel. Köln 2007.

lungsprogramm⁴⁹ innerhalb ihres kuratorischen Gesamtkonzepts entwickelt wurde,⁵⁰ um die begonnen Diskussionen über die *Leitmotive*⁵¹ sowohl für die Präsentation von Kunst in der Ausstellung als auch für die Öffentlichkeit und verschiedene, an der *documenta 12* beteiligte Akteur*innen (z.B. *documenta 12 Beirat*) vor Ort in Kassel produktiv werden zu lassen.

Mit der praktischen Umsetzung theoretischer Implikationen in der Ausstellung und der Vermittlung von Kunst stellte die *documenta 12* auch die Weichen für ihre Nachfolgerinnen: Während die *dOCUMENTA (13)* über die Wahl ihrer Formate unter anderem an die *documenta X* anknüpfte,⁵² schloss sie insofern auch an die Vermittlungsidee der *documenta 12* an, als sie ebenfalls eine eigene Abteilung für Vermittlung und andere öffentliche Programme – unter dem Namen »Maybe Education«/»Vielleicht Vermittlung«⁵³ – schuf, und Vermittler*innen beziehungsweise Bürger*innen verschiedener Generationen mit unterschiedlichen Lebenserfahrungen, unterschiedlichem Wissen und fachlicher Expertise als »Worldly Companions«/»Weltgewandte Begleiterinnen und Begleiter« für verschiedene Touren zur Kunst in Kassel einsetzte. Eine maßgebliche Weiterentwicklung des Ausstellungsformats bestand zudem darin, dass die Künstlerische Leiterin Carolyn Christov-Bakargiev erstmals einen Teil der Ausstellung in Kabul realisierte. Er war für die Dauer eines Monats zeitgleich zur Kasseler Ausstellung in der afghanischen Hauptstadt zu sehen. Zudem wurden weitere, nicht öffentliche und au-

-
- 49 Die *Kunstvermittlung* der *documenta 12* verstand sich nicht mehr als eine Dienstleistung, die nach Eröffnung der Ausstellung lediglich verschiedene Deutungen über Kunst an das Publikum weitergibt. Ausführliche Erläuterungen hierzu siehe in Kap. IV.3.2.2.
- 50 Für die Vermittlung von Kunst im Kontext der *documenta 12* wurde erstmals auch ein eigenes Budget akquiriert, das traditionell nicht im Budget der *documenta* enthalten ist. Jede *documenta* wird zu einem Teil durch Mittel der Stadt Kassel, des Landes Hessen und der Kulturstiftung des Bundes gefördert, während der andere Teil durch die Ausstellung selbst (Eintrittsgelder, Kataloge etc.) und durch Sponsor*innengelder erwirtschaftet werden muss.
- 51 Zu den drei *Leitmotiven* der *documenta 12* wurde jeweils ein Heft mit künstlerischen Arbeiten, theoretischen Aufsätzen und Essays publiziert, das den Leser*innen und Besucher*innen der *documenta 12* sowohl zur Orientierung als auch zur Reflexion dienen sollte, siehe *documenta Magazine* N° 1-3. 2007.
- 52 Eine offensichtliche Anleihe an die Gesprächsreihe der *documenta X* bildet das Programm *100 Notizen – 100 Gedanken*, das in ähnlicher Weise wie die Veranstaltung *100 Tage – 100 Gäste* Akteur*innen aus verschiedenen Disziplinen, wie etwa Kunst, Naturwissenschaft, Philosophie, Psychologie, Anthropologie, Ökonomie, Politik-, Literatur- und Sprachwissenschaft sowie der Dichtkunst nach Kassel einlud. Im Kontext der *dOCUMENTA (13)* sollten die Gäste jedoch aus den von dieser Folge herausgegebenen Notizbüchern lesen, diese auf ihre Art und Weise kommentieren und so ein künstlerisches Denken jenseits intellektueller Vorgaben einzelner Disziplinen erzeugen.
- 53 Der Name der Abteilung gründete auf der Auffassung, dass sich Kunst und Wissen nicht festlegen oder nur schwer in Worte fassen lassen. Mit der Absicht, das »Fehlen von Gewissheit« über Bedeutungen nicht als ein Manko, sondern als eine Chance zu begreifen, bestand die Vermittlungsidee darin, darüber nachzudenken, »wie Wissen im Kontext von Kunst vorgestellt wird« und dabei »innerhalb verschiedener Ideen und Logiken zu agieren«, ohne Kunst [...] auf eine einzige Erklärung, Frage oder Thematik« zu reduzieren. *dOCUMENTA (13)*: »Vielleicht Vermittlung und andere Programme«. URL: http://d13.documenta.de/de/#/de/no_cache/programme/?sword_list%5B%5D=Vermittlung.

ßerhalb Europas angesiedelte Programme⁵⁴ vor und während der Kasseler Ausstellung veranstaltet. Mit dieser Ausdehnung der Ausstellung versuchte die *dOCUMENTA (13)* insbesondere eine Verbindung zwischen der (Kriegs-)Geschichte Kassels und der Gegenwart in Kabul herzustellen: Unter dem Stichwort »Collapse and Recovery«⁵⁵ knüpfte sie damit auch an den Ursprung der ersten *documenta* im Jahr 1955 an und thematisierte diesen Bezug insbesondere entlang der Vorstellung von Kriegstraumata durch den Zweiten Weltkrieg und deren Überwindung mit den Mitteln der Kunst beziehungsweise ihrer Präsentation im wiederaufgebauten Museum Fridericianum.⁵⁶

Durch zwei eigenständige, nahezu gleichzeitig stattfindende Ausstellungen in Kassel und der südeuropäischen Metropole Athen unter dem Motto »Von Athen lernen« wurde mit der *documenta 14* (2017) schließlich eine noch tiefgreifendere strukturelle Erweiterung und globale Öffnung der *documenta* vorgenommen.⁵⁷ Mit der Idee ihres Künstlerischen Leiters Adam Szymczyk, die *documenta 14* zu gleichen Teilen auch in Athen anzusiedeln beziehungsweise von dort aus zu denken, zielte das kuratorische Konzept der 14. Folge darauf ab, eine direkte Antwort auf die sich verändernde Situation Europas zu geben. Die Zukunft jenes Kontinenten, der zugleich Geburtsort der Demokratie und des Kolonialismus ist, bedurfte dringend der Thematisierung.⁵⁸ Athen sollte im Rahmen des Konzepts insofern ein Musterbeispiel für die oft extrem gewaltsamen Widersprüche, Ängste und fragilen Hoffnungen darstellen, die heutzutage auch jede andere, von Schwankungen und existenziellen Veränderungen betroffene Demokratie betreffen können.⁵⁹ Mit dem vierteiligen Magazin *South as a State of Mind* verlagerte die *documenta 14* zudem ihre Ausgangsperspektive in den Süden Europas und fokussierte damit einen Knotenpunkt, an dem verschiedene Weltperspektiven und Kulturen zusammentreffen und miteinander konfrontiert werden. Obwohl beide Ausstellungen geographisch nicht über den Kontinent Europas hinausgingen, schloss die *documenta 14* in gewisser Weise an ihre drei Vorgängerinnen an, indem sie mit Athen und dem an der Peripherie Europas gelegenen Griechenland eine gegenhegemoniale Position zum

54 Hierzu zählen z.B. ein Studienaustauschprogramm in Kairo und Alexandria sowie ein Forschungs- und Residenzprogramm im kanadischen Banff.

55 Vgl. *dOCUMENTA (13)*: *documenta Retrospektive*. URL: https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_13#.

56 Bezüge zwischen der Zerstörung und dem Wiederaufbau Kassels bzw. des Museum Fridericianum und verschiedenen historischen Kontexten und Gebäuden in Kabul wurden etwa über die künstlerischen Arbeiten von Goshka Macuga und Mariam Ghani im 2. Stockwerk des Museum Fridericianum hergestellt.

57 Siehe Lutz, Barbara: *Learning from Crisis? On the Transcultural Approach to Curating documenta 14*. In: *The Journal of Transcultural Studies*. Vol. 10, No. 1, 2019, S. 89-120. URL: <https://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/23786/17718>.

58 Vgl. Latimer, Quinn; Szymczyk, Adam: *Editors' Letter*. In: *South as a State of Mind*, Issue 6, *documenta 14* #1, Fall/Winter 2015, S. 5-6, 5.

59 Vgl. Szymczyk, Adam: *documenta 14: Learning from Athens*. In: *Eichel: 60 Jahre documenta. 2015*, S. 237-246, S. 241. Szymczyk spricht hier nicht nur die Auseinandersetzung zwischen Griechenland und der Europäischen Union mit den Konsequenzen der ökonomischen Krise des Landes, der Zerrüttung vieler seiner sozialen Strukturen und dem Aufkommen rechtspopulistischer Strömungen an. Er weist darüber hinaus auch auf die Herausforderungen für Europa durch die erhöhten Migrationsbewegungen an seinen Grenzen hin.

etablierten Zentrum des Westens einzunehmen suchte und damit zur Reflexion über den Status der westlich geprägten Kunstinstitution *documenta* aufforderte. Während die Ausstellung über das kuratorische Konzept und die Präsentation von teils identischen Kunstwerken und/oder Künstler*innen an beiden Orten verbunden war, entwickelte das Vermittlungsprogramm der *documenta 14* unter dem Namen »aneducation«⁶⁰, beziehungsweise in der deutschen Version »eine Erfahrung«, einen von Künstler*innen geleiteten prozessorientierten Vermittlungsansatz, der – ähnlich dem Vermittlungsansatz der *documenta 12* – durch Forschung, Begegnungen, Zuhören, Unterhaltungen, Spaziergänge, Lektüren und Betrachtungen nicht nur Wissen aus verschiedenen Kontexten (ver-)sammeln, sondern auch gleichzeitig in Umlauf bringen sollte.⁶¹

60 Wie die Leiterin der Vermittlung, Sepake Angiama, in einem Interview erläutert, verweist die Vorsilbe »an-« in Verbindung mit »education« auf das Rückgängig machen von etwas bzw. definiert Lernen als eine Fähigkeit, Positionen zu verschieben oder etwas aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Darüber hinaus basiere Lernen auf dem Verständnis davon, wie Wissen geformt wird und wie wir uns damit verbinden – etwa, wenn wir uns auch der Existenz anderer, als der eigenen, uns bekannten Narrative bewusst sind. Vgl. Angiama, Sepake; Moore, Elke aus dem: *Under the Mango Tree* (Im Gespräch mit C&). In: *Contemporary And* (C&), Print Edition No. 7, 2017, S. 40-43, 42.

61 Vgl. *documenta 14*: Vermittlungsprogramm. URL: www.documenta14.de/de/public-education/. Gemäß diesem Ansatz beruhte das Vermittlungsprogramm der *documenta 14* »nicht auf Einteilungen in Entweder-Oder: Wissen und Nicht-Wissen, Sinn und Unsinn, Bedeutung und Belanglosigkeit, sondern vielmehr auf dem Fehlen eines Gesamtkonzepts der Geschichtsschreibung« und strebte damit eine Neuorientierung des Arbeitens und gemeinsamen Lernens an.

2 Zur Analyse von Ausstellungen

2.1 Ausstellungsanalyse als praxeologische Analyse

Mit der Frage, inwiefern sich Transkulturalität von der Konzeption bis hin zur Realisierung in ein groß- beziehungsweise mehrformatiges Ausstellungsprojekt einschreibt und manifestiert, untersuche ich die kuratorische Praxis der *documenta 12*. In Erweiterung und Abgrenzung zu bereits existierenden wissenschaftlichen Arbeiten mit Bezug auf die *documenta*¹ verfolge ich eine kulturwissenschaftliche Forschungsmethode, die sich durch eine praxeologische Analyseperspektive auszeichnet. Der Vorteil dieser Perspektive liegt dabei in der Möglichkeit einer mehrdimensionalen, relationalen Analyse der Ausstellung, die sich nicht nur auf einzelne Exponate, Diskurse oder Sprecher*innenpositionen richtet, sondern eine spezifische, räumlich und zeitlich verankerte Praxis beziehungsweise mehrere Praktiken zum Ausgangspunkt nimmt und diese in ihrem je eigenen Bezug zu und Umgang mit Subjekten, Objekten und Diskursen analysiert. Um deutlich zu machen, wie sich die praxeologische Perspektive für die Analyse der *documenta 12* produktiv machen lässt, wird diese Forschungsmethode zunächst vorgestellt und anschließend erläutert, inwiefern sich bisherige Ausstellungsanalysen davon abgrenzen beziehungsweise eine Art Grundlage für die praxeologische Analyse einer Ausstellung wie der *documenta* bilden.

Für eine praxisorientierte Analyse ziehe ich in dieser Arbeit »das praxeologische Quadrat der Kulturanalyse« heran. Es baut auf dem soziologisch und kulturwissenschaftlich verankerten Verständnis der »neuen Kulturosoziologie« nach Andreas Reckwitz auf.² Den Rahmen hierfür bilden die »intellektuellen Blickverschiebungen, die sich insbesondere seit den späten 1960er und 70er Jahren in der Soziologie und den Kulturwissenschaften insgesamt ergeben haben«³ und die im engeren Sinn auf verschiede-

1 Siehe hierzu insbesondere Kap. III.4.

2 Reckwitz, Andreas: Die »neue Kulturosoziologie« und das praxeologische Quadrat der Kulturanalyse. In: Ders.: Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie. Bielefeld 2016, S. 23-48.

3 Ebd., S. 28.

ne praxistheoretische und poststrukturalistische Ansätze⁴ zurückgreifen. Diese Ansätze teilen eine »dezidierte Kritik an bestimmten Grundannahmen klassischer Sozial- und Geisteswissenschaft«, zu denen der »Prozess der Modernisierung«, die »Voraussetzung homogener Kulturen und Sinnsysteme«, die »Reflexivität und Transparenz des Wissens« und insbesondere die »artefaktvergessene ›Menschlichkeit‹ des Sozialen« gehören.⁵ In Anlehnung an diese Kritik favorisieren die genannten Ansätze auf unterschiedliche Weise eine praxeologische Kulturanalyse, die auf einem »Verständnis von Kultur als Praxis«⁶ basiert.⁷ Statt mit der Kulturanalyse auf herkömmliche Ideen- und Zeichensysteme zu fokussieren und sie nach vorgefertigten, kognitiven Bedeutungs- und Sinnstrukturen zu untersuchen, wird hier der praktische Einsatz von Kultur in sozialen und gesellschaftlichen Verhältnissen analysiert: In diesem Sinne existiert das scheinbar Gegebene nicht einfach, sondern es wird dadurch hervorgebracht, dass einzelne Verhaltensweisen und Artefakte oder Zeichen in den komplexen Zusammenhang spezifischer Denk- und Wahrnehmungsweisen sowie kollektiver Interpretations- und Wissensformen eingebettet werden.⁸

Für die folgende Analyse gehe ich damit von einem Kulturverständnis aus, das an den, mit Beginn des 20. Jahrhunderts entstandenen, »bedeutungsorientierten Kulturbegriff«⁹ in den Kulturwissenschaften anschließt und die Einbindung von Sinn- und Bedeutungssystemen, kollektiven Interpretationen und Repräsentationen in gesellschaftliche Formen berücksichtigt.¹⁰ Erweitert wird dieses Kulturverständnis durch

4 Unter Berücksichtigung der größtenteils deutschsprachigen Denktraditionen der älteren Kultursoziologie (z.B. von Max Weber, Émile Durkheim, Georg Simmel oder Walter Benjamin) erweist sich die neue Kultursoziologie laut Reckwitz als eine »franko-amerikanische Koproduktion«, die neben Ansätzen des Strukturalismus (z.B. von Claude Lévi-Strauss) und Poststrukturalismus (z.B. von Michel Foucault, Jacques Derrida, Ernesto Laclau, Judith Butler) insbesondere die soziologische und ethnologische Bewegung zur Analyse von Ethno Methods und sozialen Praktiken (z.B. von Ludwig Wittgenstein, Harold Garfinkel, Pierre Bourdieu), sowie Ansätze zur Analyse von Artefakten und kulturellen Technologien (z.B. von Gilles Deleuze, Bruno Latour, Marshall McLuhan, Friedrich Kittler, spätere Theorien von Michel Foucault) und schließlich Theorien der Postmoderne (z.B. von Jean-François Lyotard, Mike Featherstone, Zygmunt Bauman, Fredric Jameson, Luc Boltanski) einbezieht. Vgl. ebd., S. 28.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 33.

7 Einfluss haben in dieser Hinsicht insbesondere die poststrukturalistischen Impulse, die »kulturelle Codes« hinsichtlich ihres »historischen sowie diskursiven Charakter[s]« schärfen, ihre »Instabilität, immanente Hybridität, Destabilisierungstendenz und Selbstwidersprüchlichkeit« betonen und die »subjektivierende« Wirkung kultureller Ordnungen auf den Körper« verdeutlichen. Ebd., S. 29.

8 Vgl. ebd., S. 24.

9 Zur Abgrenzung des »bedeutungsorientierten Kulturbegriffs« vom »totalitätsorientierten Kulturbegriff« siehe Reckwitz, Andreas: Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie. Bielefeld 2008, S. 77-81.

10 Wie Welschs philosophisch begründetes Transkulturalitätskonzept (siehe insbesondere Kap. II.1.9), wendet sich auch der in der Sozialtheorie verankerte bedeutungsorientierte Kulturbegriff gegen das von Johann Gottfried Herder geprägte Kugelmodell, das Kultur – wenngleich in unterschiedlichen Kontexten und nicht universalistisch – als die Totalität einer kollektiven Lebensform betrachtet, die in sich geschlossen ist und nach außen hin von anderen homogenen Lebensformen getrennt ist. Das solchmaßen von Herder proklamierte Kulturverständnis wird von Welsch wie

die praxeologische Perspektive, die zwar die Orientierung an diesen Systemen aufnimmt, sich jedoch von deren »Idealität« distanziert und den Blick auf jene »materialen Prozesse« richtet, in denen Sinn- und Bedeutungssysteme als »Wissensordnungen eingesetzt, produziert und reproduziert werden.«¹¹ Wie Reckwitz verdeutlicht, sind solche Wissensordnungen jedoch nicht einzelnen Akteur*innen oder sinndeutenden Subjekten zuzuordnen, sondern den Praktiken selbst.¹² In diesem Sinne bilden Praktiken etwa im Vergleich zu verschiedenen »Weltbildern« oder »Regeln der Bedeutungsproduktion« nicht nur »die kleinste Einheit der Kulturanalyse«,¹³ sondern sie werden im Sinne einer »typisierte[n] Form des Sich-Verhaltens«¹⁴ erst durch implizite Wissensordnungen ermöglicht und reguliert und finden ihre materiale Verankerung in Körpern und Artefakten.¹⁵

Das praxeologische Quadrat der Kulturanalyse nimmt demnach Praktiken zum Ausgangspunkt und fragt, wie Wissensordnungen in ihnen zum Einsatz kommen. Da jedoch soziale Praktiken laut Reckwitz nie unmittelbar zugänglich sind,¹⁶ schlägt er für die Rekonstruktion der kulturellen Logik eines sozialen Phänomens eine mehrdimensionale Analyse von Praktiken in Relation zu »Diskursen«, »Artefakten« und »Subjektivierungsweisen« vor. Die Fragen, die damit an den Gegenstand der Analyse gerichtet werden, beziehen sich folglich darauf, wie Praktiken in Diskursen produziert werden, wie sie in Auseinandersetzung mit Artefakten verwendet beziehungsweise modifiziert werden und wie sie in Form von Subjektivierungen körperlich eingebunden beziehungsweise verinnerlicht werden.¹⁷ Diese drei Bezugsdimensionen stellen unterschiedliche Gewichtungen von Praktiken dar, wodurch diese sich entweder »intersubjektiv« als »Zirkulationsordnungen von Zeichen«, etwa sprachliche und nichtsprachliche Zeichen oder körperliche Gesten, nachvollziehen lassen (Diskurse), oder »interobjektiv« als Einbindung von Dingen und Objekten (Artefakte), oder »selbstreferenziell« als kulturelle Formen der Subjektivität von Akteur*innen (Subjektivierungsweisen), wobei gefragt

auch von Reckwitz daher als ein Modell des Multikulturalismus bezeichnet, das lediglich eine Pluralität von verschiedenen sozialen Gemeinschaften beschreibt, in der einzelne Akteur*innen nur an dem Sinnsystem ihrer jeweiligen Gemeinschaft partizipieren können. Vgl. ebd., S. 78.

11 Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 35.

12 Vgl. ebd., S. 39.

13 »Praktiken« sind insofern grundlegend, als sie laut Hilmar Schäfer »das Tun, Sprechen, Fühlen und Denken [sind], das wir notwendig mit anderen teilen. Dass wir es mit anderen gemeinsam haben, ist Voraussetzung dafür, dass wir die Welt verstehen, uns sinnvoll darin bewegen und handeln können«. Schäfer, Hilmar: Einleitung. Grundlagen, Rezeption und Forschungsperspektiven der Praxistheorie. In: Ders. (Hg.): Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm. Bielefeld 2016, S. 9-25, S. 12.

14 Reckwitz erläutert dies mit Verweis auf den von Theodore R. Schatzki geprägten Terminus eines »nexus of doings and sayings« (1996), wonach sich etwa eine »sozio-kulturelle Praktik« als »eine durch bestimmte explizite Wissenskriterien regulierte Form von Körperbewegungen« darstellt. Vgl. Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 35.

15 Vgl. ebd., S. 34f.

16 Vgl. ebd., S. 55.

17 Vgl. ebd., S. 39.

wird, wie sich Subjekte durch spezifische soziale Praktiken formen beziehungsweise geformt werden.¹⁸

Die praxeologische Perspektive zeigt damit Parallelen zu bisherigen Ausstellungsanalysen, die diskurs- und/oder artefaktanalytische Theorien sowie deren symbolisch-semiotische Funktion miteinbeziehen.¹⁹ Diese Ausstellungsanalysen basieren in der Regel auf dem poststrukturalistischen Ansatz von Michel Foucault²⁰ und nehmen beispielsweise Anpassungen hinsichtlich linguistischer und literaturwissenschaftlicher Ansätze vor. Sie bleiben jedoch weitgehend auf die Zeichenebene fokussiert und binden dabei selten den nichtintendierten körperlichen Einsatz im Umgang mit Objekten oder Subjekten mit ein.

In Bezug auf museale Ausstellungen ist hier etwa die in Anlehnung an die analytische Philosophie und Sprechakttheorie entwickelte Kulturanalyse von Mieke Bal²¹ zu nennen, anhand derer »Gesten des Zeigens als diskursive Akte« beziehungsweise »spezifische Sprechakte«²² zwischen den Ausstellungsmacher*innen, den Besucher*innen und dem Präsentierten erforscht und so die Betrachtung von Objekten zusammen mit der Position der Sprecher*innen und der Situierung des Sprecher*innensubjekts reflektiert werden. Damit wird »die Ausstellung als in dem Bereich zwischen Visuellem und Verbalem sowie zwischen Information und Überredung fungierendes Zeichensystem«²³ analysiert beziehungsweise als Text gelesen, der visuelle und verbale Aspekte unter Mitwirkung einzelner Betrachter*innen vereint. In Anlehnung an Bal betrachten auch Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch Ausstellungen als textuelle und visuelle Äußerungen²⁴ und verstehen diese mit Foucault implizit als »diskursive Praktiken, als Argumentationen, Rhetoriken, als Sprech- und Kommunikationsakte«, in deren Kontext agierende Subjekte in Form von »Gesten des Zeigens«²⁵ nicht nur die Aufmerksamkeit lenken, sondern insbesondere auch ihre Autorität, etwa die Machtpositi-

18 Ebd., S. 36.

19 Die praxeologische Perspektive ist insbesondere durch Foucaults Analysen von »diskursiven Ordnungen« und »Dispositiven« inspiriert, die ähnlich wie die Analyse von »Praktiken« ihren Blick auf Kultur- und Materialitätskomplexe richten. Siehe hierzu insbesondere Reckwitz, Andreas: Praktiken und Diskurse. Zur Logik von Praxis-/Diskursformationen. In: Ebd., S. 49-66.

20 Zum Einsatz kommen hier etwa Foucaults Diskursanalyse (Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a.M. 1971; Die Ordnung des Diskurses. München 1974) sowie Foucaults Dispositivanalyse (Archäologie des Wissens. Frankfurt a.M. 1973).

21 Bal, Mieke: Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis. New York u.a. 1996; Dies.: Kulturanalyse. Frankfurt a.M. 2002.

22 Bal: Kulturanalyse. 2002, S. 35.

23 Ebd., S. 79.

24 »Bei den Bestrebungen, den visuellen Äußerungen mit methodischen Analyseansätzen zu begegnen, geht es vielfach darum, die Aufmerksamkeit auf die Verknüpfung der affektiven und epistemischen Ebene von Dingen und Display zu richten, also sowohl auf die sinnliche Anmutung der Dinge und deren Inszenierung zu blicken als auch auf das intellektuelle Konzept, die Zeigeabsicht, die wissenschaftliche Dramaturgie.« Muttenthaler, Roswitha: »Mit dem Auge denken«. In: John, Jennifer; Richter, Dorothee; Schade, Sigrid (Hg.): Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum. Zürich 2008, S. 179-190, 179.

25 Siehe hierzu Muttenthaler, Roswitha; Wonisch, Regina: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld 2006.

on von Kurator*innen, nach außen tragen.²⁶ Mit Bal²⁷ gehen auch sie davon aus, dass »Repräsentationen [...] nicht als gegeben, als rein faktisch angesehen werden«²⁸ können, sondern, wie Muttenthaler hervorhebt, »Ausstellungen immer erst im Kopf der Betrachtenden entstehen, die Rezeption nicht in der Gerichtetheit des Modells Sender/in–Empfänger/in erfolgt und die Repräsentationen vieldeutig rezipierbar sind«²⁹.

Die darauf aufbauende, von Bal als »close reading«³⁰ bezeichnete Methode zieht auch Jana Scholze für ihre Ausstellungsanalyse in Museen heran,³¹ wenn sie (nicht-intentionale) Signifikations- und (intentionale) Kommunikationsprozesse in Ausstellungen dechiffriert. Mit dieser Form der Kultursemiotik richtet Scholze ihr Interesse, ähnlich wie die Autorinnen der bisher genannten Analysen, auf verschiedene Zeichensysteme³² zwischen Visuellem und Verbalem. Sie betrachtet somit Exponate, wie etwa Bilder und Gegenstände, als Formen der Repräsentation, deren verborgene Bedeutung über einen kognitiven Dekodierungsvorgang von den Betrachter*innen entschlüsselt werden muss.

Obwohl diese Ansätze vielversprechend sind und auch performative Aspekte³³ in ihnen nicht gänzlich ausgeklammert werden, so stehen insbesondere in Bezug auf museale Präsentationen meist die räumliche Konstellation von Exponaten, das Ausstellungsdisplay beziehungsweise einzelne Narrative im Vordergrund. Diese gilt es im Sinne eines Textes beziehungsweise einer Grammatik zu lesen.³⁴ Damit richtet sich die Analyse von Ausstellungen in erster Linie auf vorhandene oder bewusst initiierte und inszenierte Sachverhalte³⁵ und Gegebenheiten beziehungsweise auf die materiale Ver-

26 Vgl. Muttenthaler: »Mit dem Auge denken«. 2008, S. 180.

27 Hier insbesondere Bal: Double Exposures. 1996.

28 Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens. 2006, S. 40.

29 Muttenthaler: »Mit dem Auge denken«. 2008, S. 180.

30 Siehe z.B. Bal: Kulturanalyse. 2002, S. 312.

31 Siehe z.B.: Scholze, Jana: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld 2004; Dies.: Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 121-148.

32 Diese erläutert sie anhand der semiotischen Theorien von Umberto Eco und Roland Barthes sowie der früheren Zeichentheorien von Ferdinand Saussure und Charles Sanders Pierce.

33 Diese zeigen sich in den bisher angeführten Ausstellungsanalysen etwa als eine performative Auffassung der Sinnstiftung in und durch Subjektivität, als performative Beziehung zwischen den Exponaten oder als performative Eigenschaft in den betrachteten Exponaten selbst.

34 Mit der »Annahme, dass der Ausstellungsinhalt und seine mediale Inszenierung eine Einheit bilden«, sind im musealen Kontext laut Franziska Wegener »vor allem die Narrative in den Blick zu nehmen, die durch das Zusammenwirken der einzelnen Elemente entstehen«. Dahinter steht, wie sie weiter erläutert, »der Gedanke, dass das Museum seine Objekte nicht zur zeigt, sondern auch und vor allem mit ihnen argumentiert. Maßgeblich für die Bedeutungskonstruktion erscheint insofern nicht das einzelne Objekt, sondern die Inszenierung, innerhalb derer sich eine Narration entfaltet«. Wegener, Franziska: Kolonialismus im Kasten? Ein alternativer Museumsguide. In: Dätsch: Kulturelle Übersetzer. 2018, S. 191-206, 194.

35 Der Inszenierung von Ausstellungen widmete sich Anna Schober bereits im Jahr 1994. Ausgehend von der Feststellung, dass sich die Präsentationsästhetik historischer Ausstellungen seit Mitte der 1970er Jahre theatralen Inszenierungen angenähert hat, diskutiert sie in ihrem Buch die Konzeption und Umsetzung programmatischer Ausstellungsinszenierungen. Hierbei wendet sie sich

ankerung von Wissensordnungen, die es im faktischen wie im übertragenen Sinne zu lesen gilt. Vernachlässigt werden damit nicht nur die körperbezogenen Praktiken von Produzent*innen und Rezipient*innen, sondern auch generell die Fragen danach, wie etwas gemacht ist und welches beziehungsweise wessen Wissen im Rahmen einer Ausstellung zum Einsatz kommt. Zudem stellt sich die Frage, inwiefern neben den expliziten Äußerungen im Rahmen von Diskursen auch nichtdiskursive Praktiken analysiert werden können.³⁶ Da diese jedoch nicht im herkömmlichen Sinne als rein ideelle Phänomene zu verstehen sind, muss ihnen eine eigene von impliziten Wissensordnungen abhängige Materialität zuerkannt werden.

In einem wegweisenden Aufsatz von Sophia Prinz und Hilmar Schäfer aus dem Jahr 2015 wird die Dimension der Materialität für die Analyse von Ausstellungen allgemein und im Hinblick auf eine Folge von Ausstellungsräumen der *DOCUMENTA (13)*³⁷ aus praxistheoretischer Perspektive hervorgehoben und im Rahmen einer multidimensionalen Analyse im Beziehungskomplex von Räumen, Objekten, Subjekten und Diskursen angewendet. Hier wird die These zu Grunde gelegt, dass sich das Publikum in Ausstellungen nicht nur und primär über sprachliche oder textuelle Diskurse formiert, sondern auch durch »die gemeinsame Wahrnehmungs- und Raumerfahrung sowie durch andere nonverbale Formen intersubjektiver und interobjektiver Relationalität«³⁸, also etwa auch durch nichtdiskursive Praktiken³⁹. Auch dieser sozialtheoretisch und philosophisch fundierte Ansatz der Praxistheorie baut auf Michel Foucaults Konzept des Dispo-

explizit von Ausstellungen ab, die entweder auf einem »geschlossenen Textgebäude« basieren, in dessen Struktur die Exponate unabhängig von ihren eigenen Bedeutungsmöglichkeiten eingefügt werden und somit lediglich einen Illustrationszweck erfüllen, oder die von einem »überhöhten Einzelstück« im Sinne eines musealen Objekts ausgehen, das abgelöst von jedem Funktionszusammenhang präsentiert wird und eine historische Verortung des Präsentierten unmöglich macht. (Vgl. Schober, Anna: Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen. Wien 1994, S. 15f.) Ihrem Gegenstand nähert sich Schober über die Definition einzelner Begriffe und Tendenzen des Ausstellens, die jedoch für eine zeitgemäße Ausstellungsanalyse – etwa hinsichtlich performativer Elemente und der Auffassung von Handlung oder Handeln in aktuellen Ausstellungen – zu aktualisieren wären.

- 36 Während Diskurse Dinge einerseits explizit repräsentieren, indem sie etwa über diese sprechen oder sie ins Bild setzen, enthalten Diskurse andererseits implizite, nichtsprachliche Codes und Wissensordnungen, die in ihrer Abstraktion nicht selbst Thema der Repräsentation sind und dementsprechend als nichtdiskursiv bezeichnet werden. Vgl. Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 63.
- 37 Die Fallanalyse bezieht sich auf die im Museum Fridericianum rechts und links der Eingangshalle anschließenden Säle, die zur *DOCUMENTA (13)* mit jeweils einer Vitrine samt Exponaten und der ortsspezifischen Installation »I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)« von Ryan Gander – einem künstlich erzeugten Wind im Erdgeschoss – ausgestattet waren.
- 38 Prinz, Sophia; Schäfer, Hilmar: Die Öffentlichkeit der Ausstellung. Eine Dispositivanalyse heterogener Relationen des Zeigens. In: Danko, Dagmar; Moeschler, Olivier; Schumacher, Florian (Hg.): Kunst und Öffentlichkeit. Wiesbaden 2015, S. 283–302, S. 284.
- 39 In ihrem Buch »Praxis des Sehens« setzt sich Prinz ausführlicher mit der Bedeutung nichtdiskursiver Praktiken in Anlehnung an und Erweiterung von Foucaults Theorien auseinander. Mit der Auffassung, dass sich nichtdiskursive Praktiken keineswegs auf diskursive Aussageformationen reduzieren lassen, widmet sie sich in ihrer Untersuchung insbesondere den visuellen Formationen und Praktiken des Sehens – in Form konkreter, sinnlich bzw. körperlich verankerter Weisen des Sehens und der Wahrnehmung, die auf kulturell bedingte, visuelle Schemata zurückgreifen.

sitiv auf, welches als systematische Erweiterung seiner diskurstheoretischen Perspektive verstanden wird. Jedoch wird dieses Konzept mit Blick auf die zunächst als nicht-diskursiv auftretenden »Praktiken des Zeigens und Sich-Zeigens« in Anlehnung an die semiotische Ausstellungsanalyse erweitert. Während diese Perspektive auf die Ausstellung generell ermöglichen soll, »neben den überindividuellen Diskursen und kollektiven Sinnbildungen auch die materielle und visuelle Ordnung von Gesellschaft sowie das implizite Praxiswissen der Subjekte«⁴⁰ einzubeziehen, wird die Ausstellungsanalyse mit der Frage nach der Konstitution von Öffentlichkeit hier auf die Formierung des Publikums gerichtet, welche sodann anhand räumlich-architektonischer Anordnungen, der Konstellation von Artefakten und der körperlichen Kopräsenz von Subjekten ermittelt wird.

2.2 Zur praxeologischen Analyse der *documenta 12*

Unter Bezugnahme auf den praxeologischen Ansatz der Kulturanalyse schließt die Analyse der *documenta 12* einerseits an eine Methode an, die sich grundsätzlich dazu eignet, Ausstellungen hinsichtlich ihrer komplexen Erscheinungsformen zu analysieren und dabei eine umfassende Untersuchung ihrer kuratorischen Praxis durchzuführen. Andererseits trägt sie damit der Tatsache Rechnung, dass die *documenta* generell in ihrer Bedeutung und in ihrer jeweils spezifischen Auseinandersetzung mit Kunst in global-kulturellen Zusammenhängen über das Format einer musealen Ausstellung hinausreicht,⁴¹ und – insbesondere seit ihrer zehnten Folge⁴² – weitere Elemente, wie Diskurse, Programme und verschiedene Formen und Formate der Vermittlung von Kunst durch verschiedene Akteur*innen, zu ihrem Erscheinen zählt. Anstatt also die Ausstellung lediglich als ein bildgewordenes Resultat kuratorischer Auswahlprozesse und Anordnungsstrategien im Sinne vorgefertigter Interpretationsräume zu betrachten,⁴³ eröffnet eine mehrdimensionale, praxeologische Analyse die Möglichkeit, die *documenta 12* als einen Handlungsraum⁴⁴ zu begreifen, der über die Anwendung, die Produkti-

Siehe Prinz, Sophia: Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung. Bielefeld 2014.

40 Prinz; Schäfer: Die Öffentlichkeit der Ausstellung. 2015, S. 285.

41 Siehe hierzu auch Arnold Bodes Anspruch an das *Museum der 100 Tage*, Kap. I.1.2.

42 Für die mit der *documenta X* eingeleiteten Veränderungen der Ausstellungsreihe siehe Kap. I.1.2.

43 Da sich die Praxis des Kuratierens durch einen sinnstiftenden Umgang mit komplexen Verhältnissen auszeichnet und daher eine ordnende Funktion bezüglich des weltweiten Überangebots an Objekten, Ideen, Symbolen etc. einnimmt, entspricht hierbei folglich auch der Umgang mit Geschichte einem Auswahlprozess. In diesem Prozess wird die Vielfalt an vergangenen Geschehnissen und Erzählungen nicht nur sortiert und reduziert, sondern Geschichte in entscheidendem Maße auch erst konstituiert. Siehe hierzu z.B. Krankenhagen, Stefan; Vahrson, Viola (Hg.): Geschichte kuratieren. Kultur- und kunstwissenschaftliche An-Ordnungen von Geschichte. Köln u.a. 2017.

44 Laut Nora Sternfeld lässt sich der *Handlungsraum* im Anschluss an die Entwicklungen des Spatial Turn in den Kultur- und Sozialwissenschaften und Michel de Certeaus Raumverständnis insofern für die Ausstellungstheorie fruchtbar machen, als Ausstellungen damit »nicht mehr nur als Räume mächtiger Wissensregime kritisch analysiert« werden können, sondern ebenso erst durch

on und die Vermittlung von Wissen und Bedeutung durch verschiedene Akteur*innen eine Ausstellung entstehen lässt. In diesem Sinne geht das Verständnis von Ausstellungspraxis über eine bloße Repräsentationspraxis hinaus.⁴⁵ Hiermit folgt die Analyse auch dem Wandel in der Bedeutung von Dingen, ihrer Funktion und ihres Status, wie er sich mit der Anerkennung der Mobilisierung von Dingen und ihren unter anderem ästhetischen, semantischen und sozialen Dimensionen in Ausstellungen seit Beginn des 21. Jahrhunderts vollzieht, und wie er insbesondere die in der westlichen Konzeption von Museen vorherrschende Auffassung, Dinge würden Kulturen unmittelbar abbilden und seien folglich stabile Träger von Bedeutung, ablöst.⁴⁶

Mit der Frage, inwiefern die kuratorische Praxis der *documenta 12* transkulturelle Aspekte aufweist, werden die kulturellen Sinn- und Bedeutungssysteme, die in Form von Wissensordnungen in einzelnen Praktiken⁴⁷ zur Anwendung kommen, auf ihre Anschlussfähigkeit an das kulturwissenschaftliche Paradigma der Transkulturalität überprüft werden. Im Zentrum der Analyse stehen daher die von Beatrice von Bismarck definierten bedeutungsstiftenden Praktiken, die für die Herstellung einer Ausstellung notwendig sind und sich auf die grundlegenden Tätigkeiten »des Sammelns oder Versammelns, Ordners, Präsentierens und Vermittelns«⁴⁸ von Kurator*innen im Umgang mit unterschiedlichen Artefakten beziehen. In diesem Sinne kann die kuratorische Praxis als eine Art Komplex von verschiedenen sinnstiftenden Praktiken verstanden werden, für welche die Wissens- und Bedeutungsproduktion von Kurator*innen eine maßgebliche Rolle spielen. Da die einzelnen Tätigkeiten des Kuratierens jedoch grundsätzlich »frei verteilbar und unter den an einer Ausstellung beteiligten Akteuren austauschbar« sind, und etwa auch die »Hierarchien und Abhängigkeiten im Verhältnis von KuratorInnen zu den Objekten, den KünstlerInnen, den übrigen vermittelnden Professionellen im Feld sowie den verschiedenen Publikumskreisen und Gemeinschaften stets neu zu verhandeln und vorübergehend festzulegen« sind,⁴⁹ kann die Herstellung einer Ausstellung nicht ohne die verschiedenen Akteur*innen gedacht und analysiert werden, die

Handeln ermöglicht werden. Vgl. Sternfeld, Nora: Handlungsraum. In: ARGE Schnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien u.a. 2013, S. 160.

- 45 Sternfeld weist darauf hin, dass es für die Herstellung solch eines »Möglichkeits- und Handlungsraum[s] [...] nicht mehr darum [geht], dass etwas gezeigt oder dargestellt werden soll, sondern darum, dass etwas geschehen kann«, wobei nicht nur Widersprüche, sondern auch die Unplanbarkeit und die Offenheit von Prozessen in den kuratorischen Strategien zu berücksichtigen seien. Vgl. Sternfeld, Nora: Dass etwas geschehen kann ... Postrepräsentatives Kuratieren. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld 2015, S. 345-349, 349.
- 46 Vgl. Bismarck, Beatrice von; Meyer-Krahmer, Benjamin: Curatorial Things: An Introduction. In: Dies. (Hg.): Curatorial Things. Berlin 2019, S. 7-15, 8.
- 47 So verstandene Praktiken gehen über den traditionellen Handlungsbegriff in der Soziologie hinaus, der Praktiken einem zweckrationalen und normativen Handeln unterordnet. Aus praxeologischer Perspektive schließen soziale Praktiken die kreative Gestaltung von Neuem sowie performatives Handeln (etwa vor Publikum) mit ein. Handeln wie auch Wahrnehmung sind dann nicht mehr bloße Mittel für einen anderen, späteren Zweck. Vgl. Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 229ff.
- 48 Bismarck: Zur Rolle freier Kurator/innen im zeitgenössischen Kunstfeld. 2007, S. 71.
- 49 Ebd., S. 78.

an diesen bedeutungstiftenden Praktiken des Kuratierens im Umgang mit Diskursen, Subjekten und Objekten beteiligt sind. Wenngleich der jeweilige Herstellungsprozess einer *documenta* in der Regel unterschiedliche Stadien und Grade der Beteiligung von Akteur*innen vorsieht,⁵⁰ lässt sich dieser Prozess nicht auf die Bedeutungsproduktion von Kurator*innen und Künstler*innen beschränken, sondern ist auch an die bedeutungstiftenden Praktiken des Kuratierens von weiteren Akteur*innen in Bezug auf die verschiedenen Formen und Formate der Öffentlichkeitsbildung gekoppelt.⁵¹ Neben diesen Akteur*innen, denen eine maßgebliche Rolle in der Herstellung und Anwendung der Praktiken und somit auch in der Analyse zukommt, stellen Objekte und Diskurse weitere wesentliche Mitwirkende dar.

Untersucht wird dementsprechend, inwiefern die verschiedenen bedeutungstiftenden Praktiken des Versammelns, Ordnen, Präsentierens und Vermittelns, die für die Herstellung der *documenta 12* zum Einsatz gekommen sind, es ermöglichen, von einer transkulturellen Ausstellungspraxis zu sprechen. Dieses Vorgehen beruht auf der Annahme, dass die *documenta 12* nicht nur transkulturelle Verhältnisse von Kunst berücksichtigte, sondern diese auch zur Diskussion stellte und in unterschiedlicher Weise für die an der Ausstellung Beteiligten – und hierzu zählen auch die Besucher*innen – Realität werden ließ. Ausgangspunkt für die Untersuchung der bedeutungstiftenden Praktiken des Kuratierens bildet das kuratorische Konzept der *documenta 12*, in dem – mehr oder weniger explizit formuliert und für die Öffentlichkeit zugänglich – die Idee der Ausstellung und weitere an sie anschließende Formate bis zu ihrer Realisierung festgehalten wurden. Da es ebenso Diskurse wie Artefakte und Subjekte berücksichtigte, überschneiden und überlagern sich hier nicht nur die bedeutungstiftenden Praktiken des Versammelns, Ordnen, Präsentierens und Vermittelns. Vielmehr beziehen sie sich – insbesondere in der Herstellung der groß- und mehrformatigen Ausstellung – sowohl auf Kunstwerke als auch auf verschiedene Kontexte und Theorien sowie auf die Einbindung verschiedener Akteur*innen mit ihren spezifischen Erfahrungen und Expertisen.

In ihrem Bezug auf Artefakte, Diskurse und Subjekte stellen die unterschiedlichen bedeutungstiftenden Praktiken des Kuratierens somit unterschiedliche Schwerpunktsetzungen dar, die jeweils einer eigenen Betrachtung bedürfen. Denn entsprechend der spezifischen Herstellungsprozesse der *documenta 12* können beispielsweise Praktiken des Vermittelns nicht nur in Bezug auf die Verwendung von Artefakten betrachtet werden. Sie müssen ebenso hinsichtlich der Produktion von Diskursen und mit Bezug auf

50 In der Regel erstrecken sich die Vorbereitungen der groß- und mehrformatigen Ausstellung über einen Zeitraum von ca. drei Jahren und finden zu Beginn in einem engen Team von Mitarbeiter*innen der Künstlerischen Leitung weitgehend unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. Wie insbesondere die *documenta 12* und ihre beiden Nachfolgerinnen zeigen, geht die Tendenz in der Produktion einer *documenta* jedoch dahin, schon weit vor Ausstellungseröffnung z.B. Akteur*innen von städtischen Einrichtungen, freie Kunstvermittler*innen oder die Öffentlichkeit an den Herstellungsprozessen teilhaben zu lassen und bisweilen aktiv in einzelne Entwicklungsprozesse miteinzubeziehen.

51 Hierzu zählen z.B. die direkten Mitarbeiter*innen der Künstlerischen Leitung der *documenta*, sämtliche Kurator*innen und Co-Kurator*innen, Projektleiter*innen, Wissenschaftliche Mitarbeiter*innen und Kunstvermittler*innen.

die Bildung spezifischer Subjektformen analysiert werden. Für die Analyse transkultureller Wissensordnungen werden die bedeutungsstiftenden Praktiken des Kuratierens im Kontext der *documenta 12* daher in Relation zu diesen drei Praxisdimensionen gesetzt und untersucht.⁵² Während die Auseinandersetzung mit Artefakten beziehungsweise (Kunst-)Werken⁵³ in Verbindung mit dem Konzept der *Migration der Form* in Kapitel IV.1 erörtert wird, wird die Produktion von Diskursen entlang der drei *Leitmotive* der *documenta 12* in Kapitel IV.2 betrachtet und die Formen der Subjektivierung anhand der verschiedenen Handlungsräume zwischen Kommunikation und Kollaboration (z.B. *documenta 12 Beirut*, *documenta 12 Magazines* und *documenta 12 Kunstvermittlung*) in Kapitel IV.3 untersucht. Um das Analysespektrum der einzelnen Dimensionen für die *documenta 12* aufzuzeigen, werden sie im Folgenden noch einmal aus praxeologischer Perspektive⁵⁴ differenziert und das heranzuziehende Material benannt:

Da sich Diskurse beziehungsweise gemäß der praxeologischen Kulturanalyse »diskursive Praktiken«⁵⁵ als eine »Darstellung von Sachverhalten, Zusammenhängen, Subjekten, mit argumentativer oder narrativer oder auch bildlicher Struktur« offenbaren, lassen sie sich als »Praktiken der Repräsentation« analysieren.⁵⁶ Da diskursive Praktiken aber nicht als ideelle Phänomene verstanden werden, sondern eine eigene Materialität besitzen, etwa als schriftliche Markierungen, technisch hergestellte Bilder oder etwa Klänge,⁵⁷ treten mit Bezug auf den Gegenstand der Analyse verschiedene Materialien in den Vordergrund. Als wesentlich erweisen sich hier die von der *documenta 12* selbst herausgegebenen Publikationen, ihre historische Website⁵⁸ sowie die in Bezug auf die *documenta 12* getätigten verbalen und textuellen Aussagen der Kurator*innen und weiteren, an den Prozessen der Bedeutungsproduktion beteiligten Akteur*innen⁵⁹.

-
- 52 Die einzelnen Dimensionen strukturieren damit zwar zu einem gewissen Teil den Aufbau der Analyse, sie sind jedoch nicht als strikt voneinander zu trennende Untersuchungskategorien zu verstehen, sondern stehen durch die gemeinsame Orientierung an Wissensordnungen netzwerkartig miteinander in Verbindung. Dies zeigt sich etwa darin, dass Praktiken sowohl in Bezug auf den Umgang mit Artefakten, als auch in Bezug auf die Produktion von Diskursen zu bestimmten Formen der Subjektivierung beitragen.
- 53 Der zusammengesetzte Begriff dient im Folgenden dazu, explizit darauf hinzuweisen, dass es sich gleichermaßen um Kunst wie auch um andere, menschgemachte Dinge handeln kann.
- 54 Sofern nicht anders gekennzeichnet, beziehe ich mich in diesem Zusammenhang und im Folgenden auf Reckwitz: *Kreativität und soziale Praxis*. 2016.
- 55 Wie Reckwitz erläutert, sind aus praxeologischer Sicht »Diskurse selbst nichts anderes als Praktiken, d.h. wiederum bestimmte [...] Aktivitäten der Produktion und Rezeption von Äußerungen, die von einem impliziten Wissen der Hervorbringung und Rezeption getragen werden«. Ebd., S. 54.
- 56 Ebd., S. 36f.
- 57 Vgl. ebd., S. 63.
- 58 Hierbei handelt es sich um den archivierten Webauftritt der *documenta 12* unter der URL: <https://documenta12.de/100-tage.html>, der nach wie vor abrufbar ist und in den Quellenangaben mit »documenta 12:« angegeben wird. (In gleicher Weise sind die historischen Websites der *documenta*-Folgen 10, 11, 13 und 14 angegeben.) Einige Funktionen und Verlinkungen sind dabei jedoch nur eingeschränkt nutzbar. So ist etwa die Ansicht verschiedener Werke und/oder Ausstellungsräume über einen sogenannten »Ausstellungsplan« (Grundrisse einzelner Ausstellungsgebäude) nicht mehr möglich.
- 59 Hierzu zählen z.B. veröffentlichte Interviews und Vorträge, Tonaufnahmen, Aufsätze, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, Pressematerial, Programmbeschreibungen sowie Projektdokumentatio-

Da die Diskursproduktion im Kontext der *documenta 12* vor allem an die drei *Leitmotive* geknüpft war, die nicht nur mit dem Format des *Magazines*-Projekts in Verbindung standen, sondern etwa auch in Form von Themenführungen (u.a. über einen Audio-guide) oder zum Beispiel dem Diskussionsformat der *Lunch Lectures*⁶⁰ Eingang in die Ausstellung erhielten, werden hier insbesondere alle mit den *Leitmotiven* in Verbindung stehenden textuellen, visuellen und verbalen Repräsentationen zur Untersuchung herangezogen. Dabei finden die drei Hefte beziehungsweise der sie zusammenfassende Reader (*documenta Magazine* N° 1-3) und der Audioguide zu den drei *Leitmotiven* besondere Beachtung. Der Katalog, das Bilderbuch oder der begleitende Flyer der *documenta 12* werden dagegen nur dann berücksichtigt, wenn sie Verbindungen zu den drei *Leitmotiven* herstellt oder zur Vermittlung der Diskurse beigetragen haben.

In Bezug auf vergangene Praktiken,⁶¹ wie sie im Rückblick auf die *documenta 12* zum Tragen kommen, wird somit einerseits eine Analyse von geschriebenen und gesprochenen Texten vorgenommen. Diese werden jedoch, anders als in rein diskursanalytischen Verfahren, in erster Linie als *Dokumente*⁶² gelesen, wobei eine hermeneutische Vorgehensweise⁶³ zum Einsatz kommen kann. Da das Wissen, das in den Diskursen einer Ausstellung vorhanden ist und produziert wird, jedoch nicht nur über explizite Äußerungen zum Tragen kommt, sondern ebenso über implizite Codes und Wissensordnungen, muss dieses Wissen zwangsläufig über explizite Äußerungen rückgeschlossen werden.⁶⁴ Neben verbal und textuell strukturierten Diskursen sind daher auch »visuelle Diskurse« zu berücksichtigen, die sich für die »immanente Strukturiertheit der Repräsentationen, also für die Form und die Art und Weise des hier Gesagten oder Darge-

nen. Da ein Großteil der Berichterstattung über die Vorbereitung, Durchführung und Abwicklung der *documenta 12* auf der archivierten Homepage dieser Folge zu finden ist und insbesondere das Konzept der Ausstellung von den Kurator*innen in der Presse und verschiedenen anderen Medien veröffentlicht und besprochen wurde, finden Schriftstücke und Drucksachen des im *documenta archiv* in Kassel verwahrten Findbuchs der *documenta 12* hier kaum Berücksichtigung.

- 60 Dies wird insbesondere in Verbindung mit dem auf das Publikum ausgerichtete Format der *documenta 12 Halle* in Kap. IV.3.3 analysiert.
- 61 Da die »Materialität der Körperbewegungen« bei »historisch-vergangenen Praktiken« nicht mehr nachvollziehbar ist, »müssen im Rahmen einer Praktikenanalyse andere Methoden zum Einsatz kommen als teilnehmende Beobachtung und [qualitative] Interviews«. Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 57.
- 62 Mit Foucaults Begrifflichkeiten verweist Reckwitz hier auf die Notwendigkeit, Texte nicht nur als rein immanentes »Monument«, sondern auch als »Dokument« zu lesen, das auf eine körperlich-materiale Praxis jenseits der Texte selbst verweist. Vgl. ebd., S. 60.
- 63 Die »charakteristische Strategie« der Forschungspraxis besteht laut Reckwitz dabei darin, »die Anzahl der verarbeiteten Texte weiter auszudehnen, gewissermaßen die textuelle Stichprobe zu vergrößern[,] und zweitens zu versuchen, immer mehr Bestandteile des jeweiligen »Kontextes« in Erfahrung zu bringen«, womit auch »die nicht-diskursiven Praktiken im Umkreis der Diskurse« an Bedeutung gewinnen. Vgl. ebd., S. 59.
- 64 Reckwitz weist in diesem Zusammenhang auf die fruchtbare Kombination der Praktiken- und der Diskursanalyse hin: »[I]n der Verstreutheit der Handlungen und Texte, der unterschiedlichen Dokumente [wird damit] schrittweise eine kulturelle Ordnung sichtbar, zentrale kulturelle Unterscheidungen [...], die einer historisch spezifischen Wissensordnung und einer eigentümlichen Praxis-/Diskursformation ihre Form geben.« Ebd., S. 64.

stellten, [...] sei es als ein reguliertes Aussagesystem, sei es als ein Zeichensystem, als eine Narrationsstruktur oder eine ikonografische Struktur« interessieren.⁶⁵

Artefakte stellen sich aus kultursoziologischer Sicht als Dinge oder Objekte dar, die durch Praktiken »material und kulturell zugleich strukturiert werden«.⁶⁶ Für die Ausstellungsanalyse rückt dabei üblicherweise die Frage in den Vordergrund, wie materiale Arrangements von Artefakten spezifische Wissensordnungen – etwa über kulturelle Narrative in der Ausstellung – herstellen. Da Artefakte aber nicht nur von spezifischen bedeutungsstiftenden Praktiken strukturiert werden, sondern spezifische Praktiken überhaupt erst ermöglichen, bestimmen und einschränken, lassen sich kuratorische Praktiken im Umgang mit ihnen hier noch einmal differenzieren: In Bezug auf den Gegenstand ist sowohl die Verwendung von vorgefundenen, bereits bestehenden Artefakten zu berücksichtigen als auch die Herstellung von Artefakten für die Ausstellung, wie sie sich etwa in speziell für die *documenta 12* in Auftrag gegebenen künstlerischen Arbeiten oder räumlichen Bauten, etwa für das Display der Ausstellung,⁶⁷ manifestierten. Entsprechend der praxeologischen Unterscheidung von Artefakten werden »vier Artefaktkomplexe« berücksichtigt, die sich für die Analyse der *documenta 12* unterschiedlich gewichten und differenzieren lassen:

In den Vordergrund rücken zunächst »Medientechnologien« beziehungsweise »besondere Dingkomplexe«, zu denen sämtliche Artefakte gezählt werden können, die über eine medientechnologische Einbindung »die Produktion, Zirkulation und Rezeption von Zeichen regulieren – von der Schrift und dem gemalten Bild über Medien visueller und auditiver Reproduktion«. Hierzu gehören etwa analoge Medien genauso wie »digitale Technologien (Computer, World Wide Web etc.)«.⁶⁸ In Bezug auf die Ausstellung rücken hier folglich sämtliche (Kunst-)Werke von Bildmedien über Skulpturen bis hin zu (Video- und Sound-)Installationen sowie computergenerierte Artefakte in den Blick.

In Bezug auf »Körperartefakte«, die »unmittelbar am Körper anheften [sic!] oder in ihm wirken«, wie etwa »Bekleidung, aber auch die Manipulation des Aussehens bis hin zur Schönheitschirurgie«, finden hier weitere Exponate⁶⁹ der *documenta 12* Beachtung.⁷⁰

65 Ebd., S. 37.

66 Laut Reckwitz entsprechen Artefakte sowohl einem »Fakt« als auch einem künstlich, von Menschen hergestellten »Faktum«. Hinsichtlich der Feststellung, dass Objekte in soziale Praktiken eingebunden sind und gleichzeitig die Form sozialer Praktiken beeinflussen, bezieht sich Reckwitz auf Bruno Latour (»Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie«, 1995) und Donna J. Haraway (»Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature«, 1991). Vgl. ebd., S. 38.

67 Hierzu zählen etwa die sogenannten *Palmenhaine* bzw. zu Gruppen zusammengestellte Stühle zwischen einzelnen Bodenmarkierungen, die im Aue-Pavillon z.B. als Orte des Gesprächs oder zum Ausruhen genutzt werden konnten.

68 Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 75.

69 Zu nennen sind hier die Gewänder der Modenschau von Oumou Sy (2007), der »Hochzeitsbehang, Peul, Arkila Kerka« (2. Hälfte des 20. Jahrhunderts) sowie verschiedene »Gesichtsschleier einer Braut (Ruband)« (1. und 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts).

70 Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 76.

Als wesentlich für die Analyse von Praktiken in Bezug auf Artefakte erscheint im Rahmen der »Dingkomplexe« ebenso der Umgang mit sogenannten »einfachen Artefakten« im Sinne von »Werkzeugen«, die sich auch auf die »Kompetenzen und Sensibilitäten« eines Subjekts auswirken.⁷¹ Für die Herstellung der Ausstellung und weiterer daran anschließender Formate werden hier alle Artefakte berücksichtigt, die die Begegnung von Kunst und Publikum, aber auch den Besuch der Ausstellung generell ermöglichen. Im Sinne unterschiedlich ausgestatteter und atmosphärisch aufgeladener Orte oder Räume, die den Zugang, den Aufenthalt, aber auch das Begehen und Erfahren der *documenta 12* ermöglichen, sind hier beispielsweise Lichtquellen, Sitzgelegenheiten⁷² oder Arbeitsmaterialien zu nennen, die bereits Teile des Ausstellungsdisplays sein können.

Einen wesentlichen Bestandteil einer jeden Ausstellung bilden »räumlich-bauliche Arrangements«. Als »Architektur und Raumensembles« bilden sie »großflächige Artefaktkomplexe, in denen sich die Subjekte bewegen«, sodass »in der Handlungspraxis ein jeweiliger sozialer Raum – bereits im Arrangement der Subjekte – geschaffen wird.«⁷³ Während zu dieser Form von Artefakten von der »Innenarchitektur und Raumgestaltung« über »die Gestaltung von öffentlichen Räumen und Verkehrsräumen« bis hin zur »Struktur ganzer Stadtviertel und Städte sowie schließlich die Stadt/Land-Differenzierung« gerechnet werden,⁷⁴ ist für die Analyse der *documenta 12* insbesondere die architektonische Gestaltung von Innen- und Außenräumen der Ausstellung und weiterer öffentlicher Programme in Kassel und Umgebung von Interesse.⁷⁵ Auch hier lässt sich zwischen Artefaktkomplexen in Bezug auf vorgefundene (historische) Gebäude und Räume, wie etwa dem Museum Fridericianum oder der Orangerie in Kassel, und in Bezug auf speziell für die *documenta 12* hergestellte Gebäude und Räume, wie etwa dem Aue-Pavillon, unterscheiden.

Mit der grundlegenden Frage, wie sich Subjekte durch spezifische Praktiken formen, richtet sich die Analyse der Wissensordnungen in den bedeutungsstiftenden Praktiken des Kuratierens im Kontext der *documenta 12* schließlich auf die Akteur*innen.⁷⁶ Während sie aus kultursoziologischer Sicht einerseits »als Träger von sozial-kulturellen Praktiken« angesehen werden, über die sie eine »bestimmte Akteurs- und Subjektposition« erhalten, ist es wiederum die körperliche Einbindung »implizite[r] Wissensord-

71 Ebd., S. 75.

72 Eine Zwitterform stellen hier die von Ai Weiwei für die *documenta 12* restaurierten 1001 Stühle aus der Qing-Dynastie dar, die u.a. für Gesprächskreise genutzt wurden: Sie können zugleich als so bezeichnete einfache Artefakte, als besondere Dingkomplexe und als Architektur- und Raumensembles betrachtet werden.

73 Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 76.

74 Ebd.

75 Räumlich-bauliche Arrangements innerhalb Kassels stehen etwa in Zusammenhang mit der Kollaboration des *documenta 12* Beirat. Außerhalb Kassels bzw. Deutschlands kommen sie etwa beim Besuch im Restaurant *elBulli* des Künstlers und Kochs Ferran Adrià in Spanien in Betracht.

76 Hierbei lassen sich laut Reckwitz »Praktiken im Umgang zwischen Personen«, »im Umgang mit Objekten« und »im Umgang des Subjekts mit sich selbst« unterscheiden, wobei aus sozialwissenschaftlicher Perspektive nicht das Subjekt, sondern die Rekonstruktion sozialer Praktiken im Vordergrund der Analyse steht. Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 72f.

nungen«⁷⁷, die erst die »Partizipation an den Praktiken« ermöglicht.⁷⁸ Mit dem Blick auf diese Beteiligungsformen bietet die praxeologische Kulturanalyse hier die Möglichkeit, spezifische Formen der Subjektivierung⁷⁹ über die verschiedenen, an der Wissens- und Bedeutungsproduktion beteiligten Akteur*innen zu untersuchen.

Für die Herstellung der *documenta 12* steht damit insbesondere die Frage im Vordergrund, welche Subjektformen sich im Umgang zwischen Personen und im Umgang mit Objekten in Bezug zur Ausstellung und zu den je einzelnen Programmen und Veranstaltungen für verschiedene Teilöffentlichkeiten (z.B. leitende Akteur*innen⁸⁰, Besucher*innen) der *documenta 12* generierten. Die bedeutungsstiftenden Praktiken werden daher auf verschiedene Handlungsräume im Kontext der *documenta 12* gerichtet, die sich durch spezifische Programme und so bezeichnete *Projekte* und *Aktivitäten* konstituierten. Von Bedeutung für die Generierung dieser Handlungsräume ist daher zum einen die Ausstellung selbst sowie die sie begleitenden Programme und Veranstaltungen der *documenta 12 Kunstvermittlung*, die insbesondere das Publikum vor Ort in Kassel zur Auseinandersetzung mit Kunst und ästhetischer Erfahrung anregten. Neben verschiedenen Führungsformaten, die sich auf die Ausstellung oder einzelne Exponate im Innen- und Außenraum bezogen, werden in diesem Zusammenhang exemplarisch verschiedene Vermittlungsprojekte für unterschiedliche Teilnehmer*innengruppen in den Blick genommen, wenn sie einen Umgang mit transkulturellen Themen oder Verhältnissen aufweisen. Zum anderen werden die lokalen *Aktivitäten* des *documenta 12 Beirat* untersucht, die teilweise in Kollaboration mit der Kunstvermittlung stattfanden, sowie der Austausch mit Autor*innen weltweit angesiedelter Zeitschriftenredaktionen im Rahmen der *Transregionalen Treffen* der *documenta 12 Magazines*. Da sich diese drei (*Kunstvermittlung*, *Beirat* und *Magazines*) als »Organisationsformen«⁸¹ bezeichneten Formate während der Ausstellung zudem einen Raum in Kassel teilten, in welchem sie ihre Arbeit präsentierten und gemeinsam mit dem Publikum fortsetzten (z.B. die *Lunch Lectures*), findet hier insbesondere das Format der *documenta 12 Halle* als Handlungsraum Berücksichtigung.

Die Materialgrundlage für die Untersuchung der kulturellen Sinn- und Bedeutungssysteme in diesen Handlungsräumen bilden somit nicht nur die Konzeptionen

77 Aus praxeologischer Sicht kommen »Wissensordnungen als Systeme von Klassifikationen und Repräsentationen [...] in ihrer praktisch inkorporierten Aggregatform vor, als ein *tacit knowledge* von Kriterien, Skripts, Schemata und Bewertungen«. Ebd., S. 35 [Herv. i.O.].

78 Ebd.

79 Subjektivierung kann aus praxeologischer Perspektive als ein Prozess verstanden werden, bei dem Menschen kulturelle Kriterien inkorporieren und damit zu gesellschaftlichen, sich selbst steuernden Subjekten werden, wobei sich die Frage hier auf die Struktur von kulturellen Subjektformen richtet, die gleichermaßen etwa spezifische Kompetenzen, Dispositionen, Wahrnehmungsstrukturen, körperliche Haltungen, Muster der Selbstinterpretation und psychische Affektmuster einschließen. Vgl. ebd., S. 37f.

80 Um die unterschiedlichen Positionen und Verantwortlichkeiten in Bezug auf die Produzent*innen der Ausstellung differenzieren zu können, bezeichne ich diejenigen, die einzelne Programme und Formate inhaltlich oder konzeptionell entwickelt und/oder gemeinsam mit Besucher*innen durchgeführt haben, als leitende Akteur*innen.

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

und tatsächlichen Präsentationen der Programme, *Projekte* und *Aktivitäten* der *Organisationsformen*, sondern ebenso Dokumentationen und Erfahrungsberichte von verschiedenen Akteur*innen, welche die Programme entworfen, gestaltet und/oder durchgeführt haben und diese im Rahmen der *documenta 12* veröffentlichten. Dabei erhält auch die grundlegende Auffassung von Kunstvermittlung als individueller Übersetzung und als Verhandeln von Bedeutung Aufmerksamkeit.

II Das kulturwissenschaftliche Paradigma der Transkulturalität

1 Zum Begriff Transkultur und seinen Bedeutungen

Die lateinische Vorsilbe »trans-« wird sowohl Substantiven als auch Verben und Adjektiven vorangestellt und bedeutet »(hin)über«, »(hin)durch«, »darüber hinaus, jenseits«.¹ In Kombination mit dem Wortstamm -kultur- wird der Begriff in unterschiedlichen Sprachen als Adjektiv – beispielsweise *transcultural* (engl.), *transculturelle* (frz.), transkulturell (dt.) – oder als Substantiv mit verschiedenen Endungen verwendet, beispielsweise *transculturación* im Spanischen, *transculturation*, *transculturality*, *transculturalism* im Englischen, oder Transkulturation, Transkulturalität, Transkulturalismus im Deutschen. Aufgrund der Einbindung des Begriffs in verschiedene Sprachen, Disziplinen, Theorien und historische Kontexte wird er mit unterschiedlichen Vorstellungen von kulturellen Zusammenhängen und Bewegungen verknüpft und bis heute mehrdeutig verwendet. Sein Bedeutungsspektrum reicht dabei von kulturenübergreifenden, universellen Phänomenen² oder grenzüberschreitenden Kontaktsituationen³ über Verflechtungen, Durchdringungen und Übergänge von Kulturen durch wechselseitigen Austausch⁴ bis hin zu unabschließbaren Prozessen des Kulturwandels in dynamischen Lebenszusammenhängen⁵.

Mit Beginn des 21. Jahrhunderts zeigt sich in den deutschsprachigen Sozial-, Kommunikations-, Religions- und Erziehungswissenschaften sowie in der Genderforschung, Linguistik, Denkmalpflege, Kunstpädagogik, Kunstvermittlung sowie im Kulturmanagement eine verstärkte Auseinandersetzung mit den Begriffen transkulturell und Transkulturalität.⁶ Sie trägt in erster Linie dem Austausch und der

1 Lemma »trans«. In: Pons-Globalwörterbuch Lateinisch-Deutsch, bearb. von Rita Hau. Stuttgart 1990, S. 1053.

2 Siehe z.B. Elberfeld, Rolf: Forschungsperspektive »Interkulturalität«. Transformation der Wissensordnungen in Europa. In: Zeitschrift für Kulturphilosophie. Heft 1, Jg. 2008, S. 7-36.

3 Siehe z.B. Pratt, Mary L.: Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation. London u.a. 1992.

4 Siehe z.B. Ortiz, Fernando: Cuban counterpoint. Tobacco and sugar. New York 1947; Welsch, Wolfgang: Transkulturalität – Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen. In: Schneider, Irmela; Thomsen, Christian W. (Hg.): Hybridkultur: Medien, Netze, Künste. Köln 1997, S. 67-90.

5 Siehe z.B. Kimmich; Schahadat: Kulturen in Bewegung. 2012; Model House Research Group: Transcultural Modernisms. 2013; Ernst; Freitag: Transkulturelle Dynamiken. 2014.

6 Siehe z.B.: Hepp, Andreas; Löffelholz, Martin (Hg.): Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation. Konstanz 2002; Pütz, Robert: Transkulturalität als Praxis. Unternehmer türkischer Her-

Kommunikation zwischen Menschen im Kontext zunehmender Migrationsbewegungen und der Neuformierung kultureller Verknüpfungen über verschiedene räumliche und zeitliche Grenzen hinweg Rechnung. Sie zielt auf ein kritisches Überdenken von Kulturkonzepten in Verbindung mit vereinheitlichenden, geografisch und biologistisch fixierten Konzepten, etwa dem der Nation⁷, der ›Rasse‹⁸ oder der ›Ethnie‹⁹. Bisherige populäre Konzepte des kulturellen Zusammenlebens, wie das der Multikulturalität und der Interkulturalität, werden im Zuge dieser Überlegungen aus der Perspektive

kunft in Berlin. Bielefeld 2004; Antor, Heinz (Hg.): Inter- und Transkulturelle Studien. Theoretische Grundlage einer interdisziplinären Praxis. Heidelberg 2006; Mae, Michiko; Saal, Britta (Hg.): Transkulturelle Genderforschung. Ein Studienbuch zum Verhältnis von Kultur und Geschlecht. Wiesbaden 2007; Gippert, Wolfgang; Götte, Petra; Kleinau, Elke (Hg.): Transkulturalität. Gender- und bildungshistorische Perspektiven. Bielefeld 2008; Koch, Gertraud (Hg.): Transkulturelle Praktiken. Empirische Studien zu Innovationsprozessen. St. Ingbert 2008; Genenger-Stricker, Marianne; Hasenjürgen, Brigitte; Schmidt-Koddenberg, Angelika (Hg.): Transkulturelles und interreligiöses Lernhaus der Frauen. Ein Projekt macht Schule. Opladen 2009; Hühn, Melanie; Lerp, Dörte; Petzold, Knut; Stock, Miriam (Hg.): Transkulturalität, Transnationalität, Transstaatlichkeit, Translokalität. Theoretische und empirische Begriffsbestimmungen. Münster 2010; Kimmich; Schahadat: Kulturen in Bewegung. 2012; Falser, Michael; Juneja, Monica (Hg.): Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis. Bielefeld 2013; Lutz-Sterzenbach, Barbara; Schnurr, Ansgar; Wagner, Ernst (Hg.): Bildwelten remixed. Transkultur, Globalität, Diversity in kunstpädagogischen Feldern. Bielefeld 2013; Ernst; Freitag: Transkulturelle Dynamiken. 2014; Langenohl et al.: Transkulturalität. 2015; Pilic, Ivana; Wiederhold, Anne: Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft – Transkulturelle Handlungsstrategien am Beispiel der Brunnengasse Wien. Bielefeld 2015; Eremjan, Inga: Transkulturelle Kunstvermittlung. Zum Bildungsgehalt ästhetisch-künstlerischer Praxen. Bielefeld 2016; Dätsch, Christiane (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Kunst und Kulturmanagement im transkulturellen Kontext. Bielefeld 2018.

- 7 In diesem Zusammenhang ist auch der Begriff der Transnationalität relevant. Im Vergleich zum Begriff der Transkulturalität, der sich auf verschiedene Dimensionen von Kultur (z.B. sprachliche, räumliche, symbolische etc.) beziehen lässt, rekurriert Transnationalität auf den Teilbereich, der die Auflösung der Kongruenz von räumlich-politischen und gesellschaftlichen Dimensionen beschreibt. Vgl. Hühn et al.: In neuen Dimensionen denken? In: Dies.: Transkulturalität, Transnationalität, Transstaatlichkeit, Translokalität. 2010, S. 11-46, S. 32.
- 8 Der Begriff ›Rasse‹ findet sich seit dem 13. Jahrhundert in südromanischen Sprachen (›razza«, »raza« oder »race«). Die Differenzierung nach ›Rassen‹ aufgrund phänotypischer Gemeinsamkeiten von Menschen ist jedoch ein Produkt des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Hier entstand die – heute als unhaltbar erwiesene – »Überzeugung, dass menschliche Rassen reale biologische Einheiten darstellten, die hierarchisch gegliedert werden und Ausgrenzungen legitimieren könnten«. Sie führte zum »Rassismus« mit seinen katastrophalen Konsequenzen, insbesondere im 19. und 20. Jahrhundert. Vgl. Oehler-Klein, Sigrid: Rasse. In: Thoma, Heinz (Hg.): Handbuch Europäische Aufklärung. Begriffe, Konzepte, Wirkung. Stuttgart 2015, S. 419-428, 419.
- 9 Auch wenn der Begriff der ›Ethnie‹ den Rassenbegriff abgelöst hat und mit ihm, je nach disziplinärer Einbindung, unterschiedliche Aspekte bezüglich der Zusammengehörigkeit einer Volksgruppe betrachtet werden (z.B. Herkunft, Sprache, Geschichte, Religion oder Gebiet), schließt er an die »Konstruktion einer kollektiven Identität« an, die »auf kulturellen Unterschieden zu anderen gründet« und dabei »oft auch mit der Aufwertung einer ›Wir-Gruppe‹ und der Abwertung anderer Gruppen einhergeht«. (Comaroff, John L.; Comaroff, Jean: Ethnizität. In: Kreff et al.: Lexikon der Globalisierung. 2011, S. 68-72, 68.) In Ermangelung einer diskriminierungskritischen Alternative setze ich den Begriff in einfache Anführungszeichen.

verschiedener kultur- und sozialwissenschaftlicher Disziplinen revidiert und kritisch aufgearbeitet.¹⁰

Mit der Frage, »wie ›Differenzbearbeitung‹ kulturwissenschaftlich konzeptualisiert werden sollte«¹¹, stellen jüngere Debatten mit dem Begriff Transkulturalität nicht mehr in erster Linie Aspekte der Abgrenzung in den Vordergrund, sondern favorisieren ein Denken in Relationen und Anschlüssen. Auch geht es dabei weniger darum, ein neues Phänomen zu präsentieren, als vielmehr bereits bekannte Gegebenheiten neu zu perspektivieren, spezifische Fragestellungen des Paradigmas wissenschaftlich zu fundieren und Erkenntnisse transdisziplinär nutzbar zu machen. Ausgangspunkt hierfür sind meist veränderte politische, sozioökonomische oder mediale Rahmenbedingungen, wie sie etwa im Bereich der sich rasant entwickelnden Verkehrs- und Kommunikationstechnologien auftreten, die neue beziehungsweise sich verändernde Qualitäten und Intensitäten kultureller und sozialer Phänomene mit sich bringen.¹²

Das Paradigma der Transkulturalität ersetzt somit nicht bisher gültige Kulturkonzepte, sondern bietet ein eigenes Bedeutungsspektrum, das weit hinausgeht über seinen inflationären Gebrauch und die Vorstellung eines »happy transculturalism«¹³. Dieser beruht auf der Annahme, eine harmonische Auflösung aller kulturellen Differenzen ereigne sich in einer zunehmend verbundenen, mobilen und kosmopolitischen Lebenswelt ohne jegliche Grenzen und von ganz allein. Vielfältige Versuche, die Bedeutung von Transkulturalität wissenschaftlich zu bestimmen und für unterschiedliche Praxisfelder – etwa dem weiten Feld der Kulturellen Bildung¹⁴ – anwendbar zu machen,¹⁵ zeigen darüber hinaus, dass die Notwendigkeit insbesondere darin besteht, zu differenzieren, in welchen zeitlichen, räumlichen, strukturellen, materiellen, ideellen oder symbolischen Zusammenhängen explizit von Transkulturalität gesprochen werden kann. Im

-
- 10 Dorothee Kimmich nimmt etwa Bezug zur sozialpolitischen Debatte um die Aussage der deutschen Bundeskanzlerin, Angela Merkel, die im Jahr 2010 darauf hinwies, dass in Deutschland der »Ansatz für Multikulti [...] absolut gescheitert« sei. Siehe Kimmich: Lob des »Nebeneinander«. Zur Kritik kulturalistischer Mythen bei Kafka und Wittgenstein. In: Kimmich; Schahadat: Kulturen in Bewegung. 2012, S. 41-67.
 - 11 Langenohl et al.: Transkulturalität. 2015, S. 14.
 - 12 Vgl. Weichhart, Peter: Das »Trans-Syndrom«. Wenn die Welt durch das Netz unserer Begriffe fällt. In: Hühn et al.: Transkulturalität, Transnationalität, Transstaatlichkeit, Translokalität. 2010, S. 47-70, S. 58f.
 - 13 Der Begriff wurde von Christian Kravagna geprägt, der die häufige, bisweilen unreflektierte Verwendung des Adjektivs besonders in der deutschsprachigen Kunstgeschichte kritisiert. Vgl. Juneja, Monica; Kravagna, Christian: Understanding Transculturalism. Monica Juneja und Christian Kravagna in Conversation. In: Model House Research Group: Transcultural Modernisms. 2013, S. 22-33, 31f.
 - 14 Kulturelle Bildung versteht sich in diesem Zusammenhang nicht nur als ein konstitutiver Bestandteil von allgemeiner Bildung, sondern grundsätzlich als kulturelle Teilhabe eines jeden Menschen am künstlerischen und kulturellen Geschehen einer Gesellschaft sowie an ihren Lebens- und Handlungsvollzügen. Vgl. Ermert, Karl: Was ist kulturelle Bildung? In: Dossier »Kulturelle Bildung«. Bundeszentrale für politische Bildung (bpb), 23.7.2009, o.S. URL: www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/59910/was-ist-kulturelle-bildung.
 - 15 Siehe z.B.: Keuchel, Susanne; Kelb, Viola (Hg.): Diversität in der Kulturellen Bildung. Bielefeld 2015; Ziese; Gritschke: Geflüchtete und Kulturelle Bildung. 2016; Weiß: Kulturelle Bildung – Bildende Kultur. 2017.

Folgendes wird daher der Frage nachgegangen, welche Bedeutungen der Begriff bisher durchlaufen hat und in welchen verschiedenen Zusammenhängen er verwendet wurde beziehungsweise heute verwendet wird.

1.1 Eine gemeinsame Eigenschaft in verschiedenen Kulturen

Eine frühe Verwendung des englischen Adjektivs *transcultural* lässt sich auf das Jahr 1944 zurückführen. In einer Zeitschrift des Soziologischen Instituts der Universität North Carolina wird es im Rahmen einer Buchrezension analog zu dem seit den 1930er Jahren verwendeten Begriff »cross-cultural« bei verschiedenen psychologischen Tests erwähnt. In ihnen wurde damit ein kulturenübergreifendes beziehungsweise in zwei oder mehreren Kulturen gleichermaßen geltendes Werteverständnis (»transcultural value«¹⁶) definiert. Wie auch die anschließende Verwendung des englischen Adjektivs in den 1950er Jahren im wissenschaftlichen Feld der Psychologie und der Philosophie in Nordamerika zeigt,¹⁷ wird damit zunächst »eine universale Ebene bezeichnet, die die Verschiedenheit des Kulturellen übersteigt«¹⁸. *Transcultural* beschreibt in diesem Zusammenhang folglich eine in unterschiedlichen Kulturen existierende gemeinsame Eigenschaft, wobei eine Ungleichheit oder Abgrenzung einzelner Kulturen vorausgesetzt wird.

1.2 Übergangsprozesse von einer Kultur in eine andere

Während die Bedeutung des englischen Adjektivs *transcultural* oft synonym mit *cross-cultural* verwendet wird und damit eine Eigenschaft darstellt, die sich quer durch sämtliche (menschliche) Kulturen der Welt hindurch erstreckt,¹⁹ beziehungsweise Differenzen zwischen Kulturen miteinbezieht oder überbrückt,²⁰ zeigt sich eine ausführlichere Bedeutung von Transkultur erst mit der spanischen Substantivform beziehungsweise mit dem von Fernando Ortiz eingeführten Begriff *transculturación*. Bereits im Jahr 1929

-
- 16 McCord, Fletcher: *The People of Alor. A Social-Psychological Study of an East Indian Island*. By Dr. Cora Dubois. With analyses by Abram Kardiner and Emil Oberholzer. Minneapolis 1944. In: *Social Forces* 23/2 (1944), S. 226.
 - 17 Rolf Elberfeld weist in diesem Kontext z.B. auf einen Newsletter aus dem Jahr 1956 im Bereich der psychiatrischen Forschung an der McGill University in Montreal hin, der ab 1964 unter dem Titel »Transcultural Psychiatric Research Review« erschien (heute »Transcultural Psychiatry«); im Feld der Philosophie verweist er auf einen Text aus dem Jahr 1955 über »Myth, Symbolism, and Truth« von David Bidney in *The Journal of American Folklore* und auf eine Rezension von Arthur C. Danto in *The American Journal of Sociology* im Jahr 1956. Vgl. Elberfeld: Forschungsperspektive »Interkulturalität«. In: Zeitschrift für Kulturphilosophie. Heft 1, Jg. 2008, S. 21f.
 - 18 Elberfeld: Forschungsperspektive »Interkulturalität«. In: Zeitschrift für Kulturphilosophie. Heft 1, Jg. 2008, S. 23.
 - 19 Vgl. Lemma »transcultural«. Collins English Dictionary – Complete and Unabridged. 12th Edition, 2014. URL: <https://www.thefreedictionary.com/transcultural>.
 - 20 Vgl. Lemma »cross-cultural«. Collins English Dictionary. 2014. URL: <https://www.thefreedictionary.com/cross-cultural>.

tauschte er sich über dessen Bedeutung mit dem an der University of Yale tätigen Sozialanthropologen Bronislaw Malinowski²¹ aus. Ortiz, der vor allem als Begründer der kubanischen Anthropologie bekannt ist,²² widmete sein wissenschaftliches Interesse insbesondere der Erforschung afrokubanischer Kulturen in Kuba. In seinem erstmals 1940 veröffentlichten Buch »Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar« bezieht er sich ausführlich auf die Geschichte Kubas von der Kolonialisierung Spaniens Anfang des 16. Jahrhunderts über das Ende der Kolonialzeit 1898 bis in die 1930er Jahre und beschreibt in vielerlei Hinsicht die Gegensätze zwischen der importierten Zuckerrohr- und der heimischen Tabakpflanze – etwa bezüglich des Anbaus, der Verarbeitung, des Konsums und des Handels. Er stellt die Zuckerrohrverarbeitung als grob und widerwärtig dar und kontrastiert sie mit der von ihm als feinsinnig beschriebenen sowie über Jahrhunderte hinweg traditionell kultivierten Tabakverarbeitung. Kritisch ist anzumerken, dass er dabei zahlreiche Stereotype des Geschlechts, der ethnischen Herkunft und der moralischen Vorstellungen jener an den Arbeitsprozessen beteiligter Personen verwendet. Allerdings sind es für ihn gerade die grundlegenden Unterschiede zwischen den Rohstoffen Tabak und Zucker, die sein soziologisches Interesse sowohl am Austausch der Kulturen als auch an den gesellschaftlichen Auswirkungen zweier parallel stattfindender Migrationsbewegungen entfachen. Mit der spanischen Redewendung »toma y daca«²³ beschreibt Malinowski diesen Austausch als ein Nehmen und Geben und Ortiz sieht ihn in der Auswanderung kubanischer Tabakarbeiter*innen, insbesondere aber in der Einwanderung von Menschen aus Afrika, China, Frankreich, Großbritannien und Spanien. Mit dem Begriff *transculturación* beschreibt Ortiz jene komplexen Veränderungen der Kulturen in Kuba,²⁴ die sich für ihn nicht mehr mit der damals vorherrschenden Auffassung von Akkulturation im Sinne einer bloßen Anpassung von

-
- 21 Malinowski verfasste die Einleitung für die spanische Erstveröffentlichung von Ortiz' Buch »Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar« (La Habana, 1940). Er bezieht sich darin auf seine Gespräche mit Ortiz seit ihrer ersten Begegnung im November 1929 und stellt den Begriff der *transculturación* auf dessen Einladung hin in seinem eigenen terminologischen Verständnis dar. Über Malinowski gelangte Ortiz' Konzept auch in den angloamerikanischen Sprachraum und den akademischen Kontext Nordamerikas. Malinowski starb 1942 noch vor Herausgabe der ersten englischen Ausgabe im Jahr 1947.
- 22 Die nach ihm benannte und im Jahr 1994 gegründete Stiftung bezeichnet Ortiz nicht nur als Ethnologen, sondern auch als Historiker, Soziologen, Linguistiker, Musikschriftsteller, Jurist und Kritiker. Einen Schwerpunkt seiner Tätigkeit stellt dabei das Feld der Rechtswissenschaft und ihre Anwendung dar. Er studierte Jura in Havanna, Madrid sowie in Paris und Italien und war nicht nur als Professor an der Universität in Havanna tätig, sondern auch als Konsul, Anwalt und von 1917 bis 1927 als Abgeordneter im kubanischen Parlament. Neben Rechts- und Verwaltungsreformen erarbeitete er z.B. Vorschläge zum kubanischen Bildungssystem und wurde in den 1950ern als Friedensnobelpreisträger vorgeschlagen. Vgl. Fundación Fernando Ortiz (Stand: Juni 1999). URL: www.fgbueno.es/ortiz.htm.
- 23 Malinowski erläutert diese wie folgt: »[E]s un »toma y daca« como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas.« Malinowski, Bronislaw: Introducción. In: Ortiz, Fernando: Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Madrid 1999, XI-XVII, XII.
- 24 Dies fasst er wie folgt: »Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejíssimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican«. Ortiz, Fernando: Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. 1983, S. 86 [Herv. i.O.].

Einwander*innen an die vorherrschende Kultur des Landes beschreiben lassen. *Aculturación* und auch *transculturación* bezeichnen für ihn den Übergangsprozess von einer Kultur in eine andere inklusive aller damit einhergehenden sozialen Auswirkungen.²⁵ Für ihn besteht der Unterschied der beiden Bezeichnungen darin, dass *transculturación* sowohl die verschiedenen Phasen dieses Übergangs berücksichtigt als auch das partielle Ablegen einer zuvor als gültig empfundenen Kultur (»*parcial desculturación*«) zugunsten der Schaffung neuer kultureller Phänomene (»*nuevos fenómenos culturales*«) im Sinne einer *neoculturación* bezeichnet.²⁶ Ortiz stellt diesen Übergang nicht nur als Verlust und Entwurzelung eines Menschen aus seiner Heimat – hier in Bezug auf das Herkunfts- oder Geburtsland (»*como un desarraigado de su tierra nativa*«) – dar. Er bezeichnet ihn auch als kritischen Augenblick, der von einer völligen Diskrepanz zur Aufnahmekultur über eine allmähliche Neuausrichtung beziehungsweise Anpassung bis hin zu einer Synthese von alten und neuen kulturellen Elementen reicht (»*al fin, de síntesis de transculturación*«).²⁷ Deutlich wird hierbei, dass Ortiz weniger die Übereinstimmungen zwischen unterschiedlichen ›Einzelkulturen‹ thematisiert. Vielmehr fokussiert er verschiedene Phasen eines komplexen, kulturellen Wandlungsprozesses im Rahmen individueller Biografien. Diese führen, nach seinem Verständnis, letztlich nicht nur zu einer Verbindung verschiedener kultureller Elemente, sondern resultieren auch in deren Vereinheitlichung.

1.3 Vom Verständnis hybrider Kulturen und der Auflösung rassistischer Herrschaftsordnungen

Etwa zeitgleich mit Ortiz beschäftigen sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch andere Studien auf dem nord- und südamerikanischen Kontinent mit Phänomenen des Kulturaustauschs im Kontext von Kolonialisierung und Dekolonialisierung. Obwohl sie weder eine Variante des Begriffs Transkultur verwenden noch an Ortiz' Konzept anschließen, zeigen sie Annäherungen an ein transkulturelles Denken.

Eine frühe Studie stammt etwa von dem Historiker Manuel R. Querino. Bereits im Jahr 1916 beschäftigte er sich als vielseitiger Gelehrter im Bereich der Kunst, der Politik und als Lehrer mit den Kulturen Afrikas und ihren Beiträgen an den »costu-

25 Vgl. ebd. Im Original: »Por *aculturación* se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero *transculturación* es vocablo mas apropiado.« [Herv. i.O.].

26 Vgl. ebd., S. 90. Dies führt er wie folgt aus: »Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, [...] sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una *parcial desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*.« [Herv. i.O.].

27 Vgl. ebd., S. 87. Dies beschreibt er wie folgt: »Y cada inmigrante como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de *desculturación* o *exculturación* y de *aculturación* o *inculturación*, y al fin, de *síntesis de transculturación*.« [Herv. i.O.].

mes« beziehungsweise den Sitten und Bräuchen der Bevölkerung Brasiliens.²⁸ In seinen Ausführungen kämpft er einerseits gegen die damals nicht nur in Brasilien gängige biologistische Determinierung von Menschen mit Vorfahren aus den Ländern Afrikas und den kulturellen Gepflogenheiten, die sie entweder tradierten oder die ihnen zugeschrieben wurden. Andererseits begehrt er auf gegen die pejorative Vorstellung einer erblich bedingten Minderwertigkeit. Die Anwesenheit von Menschen afrikanischer Herkunft oder Abstammung führt er insbesondere auf soziokulturelle Entwicklungen zurück. Diese bauen nach seinen Analysen auf gegenseitigem Respekt und dem Zugang zu Bildung²⁹ auf.³⁰

Weitere zahlreiche Studien, die Verbindungen zu Dekolonialisierungsbewegungen sowie zu antirassistischem Denken und Fragen der kulturellen Identität aufweisen und sich zudem von der Vorstellung eines Volkes als einheitlicher Kulturgemeinschaft verabschieden, weist der Kunsthistoriker, Kritiker und Kurator Christian Kravagna für Brasilien, Mexiko und die USA insbesondere im Zeitraum zwischen den Weltkriegen nach.³¹ Zu nennen sind hier etwa die Kulturstudien des Sozialpsychologen Arthur Ramos zur Schwarzen Bevölkerung Brasiliens in den 1920er Jahren, in denen er zur Mentalität der Kulturen forscht und auf anthropologische und psychologische Ansätze zurückgreift.³² Im Kontext Brasiliens entstanden auch die Studien des Soziologen und Anthropologen Gilberto Freyre über die Entstehung einer ›vermischten Gesellschaft‹ seit der portugiesischen Kolonialisierung des Landes.³³ In Südamerika sind außerdem

-
- 28 Querino, Manuel: *A raça Africana e os seus costumes na Bahia*. In: *Anais do V Congresso Brasileiro de Geografia*, Salvador 1916. Dabei handelt es sich um einen Vortrag, der in Form von mehreren Texten Eingang in ein Buch von Querino unter dem Titel »Costumes africanos no Brasil« fand, das 1938 posthum veröffentlicht wurde.
- 29 Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gründete der nahezu zeitgleich in Bengalen lebende Gelehrte Rabindranath Tagore auf dem asiatischen Kontinent eine Bildungseinrichtung, die die Begegnung und ›Verschmelzung‹ unterschiedlicher Kulturen zum Ziel hatte. In seinen literarischen Werken übte auch er Kritik an der (britischen) Kolonialmacht und plädierte für eine Synthese der positiven Elemente von östlich und westlich geprägten Denkweisen. Wie in seinen Briefen (»Letters to a Friend«, New York, December 20th, 1920) deutlich wird, versuchte er in Asien ein neues Selbstbewusstsein durch die den Menschen eigene spirituelle Kraft zu fördern, die er nicht nur dem materiellen Westen, sondern auch der vermeintlichen Einheit der asiatischen Völker gegenüberstellte. Vgl. Kämpchen, Martin: *Rabindranath Tagore. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 84.
- 30 Vgl. Gledhill, Sabrina: *Manuel Raimundo Querino (1851/1923)*. 2006, o.S. URL: <http://mrquerino.blogspot.com/2007/03/biografia.html>.
- 31 Siehe Kravagna, Christian: *Transcultural Beginnings: Decolonization, Transculturalism, and the Overcoming of Race*. In: *Model House Research Group: Transcultural Modernisms*. 2013, S. 34-47, 36.
- 32 Ramos, Arthur: *O Negro brasileiro. Etnografia religiosa e psicanálise*. Rio de Janeiro 1934. Ramos verfasste auch das Vorwort in Querinos Buch »Costumes africanos no Brasil«.
- 33 Freyre, Gilberto: *Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro 1933. In seinem Buch vertritt Freyre aus historisch-soziologischer Perspektive die These, dass in Brasilien ein Prozess der biologischen und kulturellen ›Vermischung‹ von Europäern mit Schwarzen und Indios stattgefunden hat, die nicht negativ zu bewerten sei. Nach Freyre gibt es keine Über- oder Unterlegenheit von Menschen, die sich auf ›Rasse‹ aufbauen ließe. Er unterscheidet daher grundlegend zwischen ›Rasse‹ und Kultur. Sein Buch stellte einen Umbruch in der damaligen Wissenschaft dar. Es wurde allerdings erst 32 Jahre nach seinem Erscheinen ins

die Studien des Politikers und Philosophen José Vasconcelos über die Entstehung einer weniger auf biologischen als auf gemeinsamen kulturellen Merkmalen basierenden »kosmischen Rasse«³⁴ in Mexiko zu verzeichnen. Auch die Studien des in den USA ansässigen Anthropologen Melville J. Herskovits³⁵ über den Einfluss kultureller Traditionen Westafrikas auf die afroamerikanische Lebenswelt sollen hier Erwähnung finden.

Obwohl diese Kulturstudien zu Beginn und in der Mitte des 20. Jahrhunderts eine jeweils eigene Begriffsgeschichte mit unterschiedlichen Wortbedeutungen und Konzepten zeigen – wie etwa »mestizaje« (span.) bei Vasconcelos beziehungsweise »mestiçagem« (portug.) bei Freyre und Ramos oder »acculturation« (engl.) bei Herskovits – lässt sich mit Kravagna feststellen, dass sie sich alle auf jeweils eigene Weise darum bemühten, das Verständnis von Kultur vom biologisch geprägten Begriff »Rasse« abzukoppeln sowie Grenzen zwischen europäischen, amerikanisch-indigenen und afrikanischen Kulturen als durchlässig zu betrachten und dabei ihre »hybriden Formen« nicht nur anzuerkennen, sondern nachgerade zum Anlass dafür zu nehmen, rassistische Herrschaftsordnungen zu durchbrechen.³⁶ In dieser Hinsicht lassen sich die genannten Studien auch als Gegenbewegung zu den Rassenideologien faschistischer Systeme in Europa begreifen, die zur gleichen Zeit den Höhepunkt ihres Einflusses erreichten und in denen die Bedeutung von Kultur weiterhin an der Vorherrschaft eines einheitlichen und nach außen abgegrenzten, »unvermischten Volkes« orientiert war.³⁷

1.4 Die aktive Mit- und Neugestaltung kultureller Gemeinschaften

Wie im vorangehenden Kapitel ausgeführt, basiert die gedankliche Überwindung kolonialer Herrschaftsverhältnisse zu einem wesentlichen Teil auf einem veränderten Kulturverständnis, dessen Perspektive sich immer stärker transkulturell ausgerichtet hat. Obwohl Ortiz' Konzept der *transculturación* bereits 1947 in englischer Übersetzung vorlag,³⁸ wurde es in den folgenden Jahrzehnten im englischen Sprachraum kaum wahr-

Deutsche übersetzt. Siehe ders.: Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft. Köln u.a. 1965.

34 Vasconcelos, José: La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur. Paris u.a. 1923. Wenngleich Vasconcelos' Begriff die universalistische Formation einer »Weltrasse« hinsichtlich einer »durchmischten Ethnie« impliziert, so will er damit dennoch die Gemeinsamkeiten von Menschen hervorheben, die sich nicht nur auf biologische, sondern vor allem auch auf kulturelle Merkmale beziehen.

35 Herskovits, Melville J.: The Myth of the Negro Past. New York u.a. 1941.

36 »[E]ach in their own way, [have] endeavored to decouple race from culture, to view the boundaries between European, Amerindian, and African cultures as permeable and, instead of distinguishing between cultures or races, to acknowledge and closely examine their hybrid forms, even down-right propagating such hybrid form as a means of undoing racist orders of domination.« Kravagna: Transcultural Beginnings. 2013, S. 36.

37 Kravagna erläutert dies wie folgt: »The modern Western conception of culture is founded on the notion that a people, nation, and/or race are the bearers of culture and that it is necessary to demarcate boundaries between cultures and races in order to ensure »purity«, and to dominate or even annihilate purportedly inferior races.« Ebd.

38 Ortiz: Cuban counterpoint. 1947.

genommen. Ein expliziter Bezug dazu wurde erst im Jahr 1982 durch den Romanisten und Schriftsteller Ángel Rama hergestellt, der Ortiz' Begriff der *transculturación* in seinem Buch³⁹ aufgriff und für die Literaturwissenschaft produktiv machte. Da Rama hier den Begriff unter anderem in Bezug auf die Literatur des *Indigenismo*⁴⁰ in Lateinamerika setzt, schließt er in gewisser Weise auch an den Diskurs der Dekolonialisierung beziehungsweise an die Unabhängigkeitserklärung Mexikos zu Beginn des 19. Jahrhunderts an. Er weitete die Bedeutung des Begriffs jedoch auch auf die literarische Praxis in ganz Lateinamerika aus. Für ihn bezeichnet *transculturación* nicht etwa die harmonische Synthese zweier Kulturen im Kontext asymmetrischer Machtverhältnisse. Vielmehr bezieht er den Begriff auf das Engagement von Schriftsteller*innen, die sich den nivellierenden Ansprüchen der Moderne widersetzen. Damit lenkt er die Aufmerksamkeit auf den von Ortiz thematisierten Verlust bestehender und die Inkorporation neuer oder fremder kultureller Elemente beziehungsweise auf »the criteria of selection and inventiveness that must always be part of the mix in any case of cultural plasticity, for such a state testifies to the energy and creativity of a cultural community«⁴¹. Letztlich hebt Rama damit nicht so sehr den Unterschied zwischen regional bereits vorhandenen und hinzukommenden, »fremden« oder dominierenden Kulturen hervor, als vielmehr die Notwendigkeit, sich in kulturellen Verknüpfungsprozessen auf die Kreativität und Handlungskompetenz von Individuen zu besinnen, durch die ein Verlust nicht nur bekämpft, sondern eine kulturelle Gemeinschaft überhaupt erst hergestellt werden kann.

1.5 Neue Realitäten und Phänomene durch schöpferische Wandlungsprozesse

Mit Bezug zur Literatur, zu den bildenden und darstellenden Künsten, sowie zum Film und zur Musik wurde im Jahr 1982 in Montreal die dreisprachige Zeitschrift *Vice Versa* mit dem Untertitel »Magazine transculturel« gegründet, die zur Diskussion neuer Kulturkonzepte, insbesondere dem der Transkulturalität, beitrug.⁴² Wie einer ihrer Gründer, der in Italien gebürtige Philosoph Lamberto Tassinari, im Jahr 1985 hervorhob, steht der Begriff »transculturel« in Abgrenzung zu den Begriffen »interculturel«

39 Siehe Rama, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*. Mexiko u.a. 1982.

40 Der spanische Begriff beschreibt eine kulturelle und politische Strömung in Lateinamerika, die um die Wende zum 20. Jahrhundert entstand und sich für die Erhaltung und Förderung indianischer Traditionen einsetzt. Siehe hierzu z.B. Kaltmeier, Olaf: *Indigenismo*. In: *InterAmerican Wiki*. Terms – Concepts – Critical Perspectives. 2015, o.S. URL: <https://www.uni-bielefeld.de/einrichtungen/n/cias/publikationen/wiki/i/i/indigenismo.xml>.

41 Rama, Ángel: *Writing across Cultures. Narrative Transculturation in Latin America*. Durham/NC 2012, S. 22.

42 Die erste Ausgabe des Hefts wurde im Sommer 1983 herausgegeben. Siehe: *Vice Versa: Magazine transculturel*, N° 1, 1983. Während das jeweilige Thema eines Heftes in Französisch, Englisch und Italienisch vorgestellt wird, sind die Artikel der Zeitschrift mehrheitlich in Französisch und einige wenige in Italienisch oder Englisch verfasst.

und »multiculturel«⁴³ hier für eine politische Dimension des Durchquerens und Überschreitens, womit ein Denken in raumzeitlichen Grenzen – welches Kulturen in der Regel als Einheiten definiert und fixiert – von einem Denken in Übergängen und Verknüpfungen abgelöst wird.⁴⁴ In der Zeitschrift selbst geht dann – allerdings erst im Jahr 1987 – Jean Lamore in seinem Beitrag »Transculturation. Naissance d'un mot«⁴⁵ genauer auf die Herkunft und Bedeutung des Begriffs ein. Lamore akzentuiert darin Ortiz' Verständnis von *transculturación* und setzt dieses noch einmal deutlich vom dem der bloßen Anpassung einer Kultur an eine andere ab. *Transculturation* bedeutet für Lamore somit nicht nur ständige Verwandlung, sondern entspricht einem schöpferischen Prozess des wechselseitigen Gebens und Nehmens. In ihm entsteht etwas Neues, eine neue Realität, die nicht einfach rückgängig gemacht werden kann, sondern als eigenständiges und unabhängiges Phänomen zu verstehen ist.⁴⁶

Diese Lesart des Begriffs stand jedoch im Kontrast zur politischen Ideologie der kollektiven Identität in der frankophonen Provinz, wie sie die Québecer Nationalisten in den 1980er Jahren forderten, weshalb der transkulturelle Ansatz der Zeitschrift auch als offene Provokation verstanden wurde.⁴⁷ Ihr Erscheinen wurde aus unbekannten Gründen Ende 1996 eingestellt.⁴⁸ Seit 2011 existiert *Vice Versa* jedoch in Form einer Onlineplattform, auf der einige der damaligen Gründer, zum Beispiel Caccia und Tassinari,

43 Mit Bezug zu Montreal setzt sich Tassinari z.B. auch vom Multikulturalismus anderer Länder bzw. imperialistischer Kulturen ab: »Comme les grands systèmes idéologiques les différentes cultures impérialistes – aux États-Unis, en Grande-Bretagne, en France – vivent le malaise lié aux lacunes d'un multiculturalisme qui n'intègre pas vraiment ses entités, mais les fait vivre les unes à côté des autres, souvent dans des ghettos. Tassinari, Lamberto: La ville continue. Montréal et l'expérience transculturelle de Vice Versa. In: Revue internationale d'action communautaire/International Review of Community Development, N° 21, 1989, S. 57–62, 60.

44 Vgl. Tassinari, Lamberto: Le projet transculturel. In: Caccia, Fulvio: Sous le signe du phénix. Entretiens avec 15 créateurs italo-québécois. Montréal 1985, S. 291–305, 299. Tassinari erläutert dies wie folgt: »Le terme transculturel a une dimension politique car ce mot implique la traversée d'une seule culture en même temps que son dépassement. L'unité qu'il sous-tend n'a pas la même résonance que celle qu'évoquent les termes »inter-culturel« ou »multi-culturel«. Ceux-ci définissent un ensemble et le circonscrivent dans un espace et un temps, alors que le transculturel ne possède pas de périmètre.« [Herv. i.O.].

45 Lamore, Jean: Transculturation. Naissance d'un mot. In: Vice Versa. Magazine transculturel. »Visions Américaines/American Visions/Visioni Americane«, N° 21, 1987, S. 18–19.

46 Vgl. ebd., S. 19. Lamore beschreibt dies wie folgt: »[L]a transculturation est un ensemble de transmutations constantes; elle est créatrice et jamais achevée; elle est irréversible. Elle est toujours un processus dans lequel on donne quelque chose en échange de ce qu'on reçoit: les deux parties de l'équation s'en trouvent. Il en émerge une réalité nouvelle, qui n'est pas une mosaïque de caractères, mais un phénomène nouveau, original et indépendant.«

47 Vgl. Moser, Walter: Transculturation. Métamorphoses d'un concept migrateur. In: Caccia, Fulvio (Hg.): La transculture et Vice Versa. Montreal 2010, S. 33–59.

48 Ob die Schließung der Zeitschrift etwa in Zusammenhang mit den Unabhängigkeitsbestrebungen der separatistisch regierten Provinz Québec von Kanada (Québec-Referendum) im Jahr 1995 stand, wird von den Herausgeber*innen nicht erwähnt. Auf der Homepage der Zeitschrift schreiben sie lediglich: »Puis, en décembre 1996 le magazine ferma ses portes: »Government pulls plug on mag« ainsi titra un journal de Montréal, la pure vérité.« Vice Versa Online. Magazine Transcultural, Transcultural Magazine: »From the Editors«. URL: <http://viceversaonline.ca/>.

ihr über die Jahre hinweg anhaltendes Interesse an politischen und ästhetischen Fragen des Transkulturellen weiterhin bekunden.⁴⁹ Im monatlichen Turnus werden dort mehrsprachige Artikel zu gesellschaftlich-kulturellen Themen und aktuellen Anlässen publiziert.

1.6 Situationen des Kontakts und der Emanzipation in asymmetrischen Verhältnissen

Im nordamerikanischen Kontext wurde der englische Begriff *transculturation* mit Verweis auf Ortiz und Rama in den frühen 1990ern auch von der Romanistin Mary Louise Pratt aufgegriffen, die ihn in Bezug zu literaturwissenschaftlichen Analysen setzte. Während sie den Begriff bereits 1991 in ihrem Artikel »Arts of the Contact Zone«⁵⁰ verwendet, nutzt Pratt ihn erstmals 1992 in ihrem Buch »Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation«⁵¹ für eine Analyse von Reiseberichten, die zwischen dem frühen 18. und dem frühen 20. Jahrhundert von Europäer*innen und Amerikaner*innen über Afrika und Südamerika – mit Fokus auf ihre jeweiligen Kolonialgebiete – angefertigt wurden. Das Buch ist nicht nur eine Pionierarbeit zur Geschichte des Imperialismus. Es werden darin auch transkulturell angelegte Reiseberichte erörtert. Obwohl dabei europäisch-imperialistische Narrative über Lateinamerika im Mittelpunkt stehen, legen die von Pratt untersuchten Texte und Bilder nahe, dass Menschen trotz imperialistischer Strukturen in hohem Maße eigenes Wissen und eigene Interpretationen über ihr kulturelles Leben produzieren. Bezogen auf die Verwendung des Begriffs *transculturation* in der ethnologischen Forschung geht Pratt daher der Frage nach, wie sich Verhältnisse beschreiben lassen, in denen untergeordnete Gruppen oder Randgruppen aus den Elementen der herrschenden Kultur in den Metropolen auswählen, sie aufgreifen und dann wiederum ihrerseits prägen. Pratt distanziert sich dabei, ähnlich wie Rama und damit im Sinne postkolonialer Kritik, von der Annahme, eine komplette Übernahme kultureller Werte und Traditionen fände durch die in kolonialen Verhältnissen Unterworfenen statt, und spricht diesen Menschen stattdessen eine emanzipatorische Kraft

49 »Our political and esthetical intentions haven't changed over the years, le fil qui lie tous les temps reste tendu.« Caccia, Fulvio; Jankélévitch, Sophie; Moutarrif, Karim; Samonà, Giuseppe A.; Tassinari, Lamberto: Vice Versa. About us. URL: <http://viceversaonline.ca/about-us/>.

50 Pratt, Mary L.: Arts of the Contact Zone. In: Profession 1991, S. 33-40. Der Artikel basiert auf ihrem Einführungsvortrag zur Konferenz der »Modern Language Association of America«. Pratt setzt sich darin mit einem im Jahr 1613 verfassten 1200 Seiten langen Brief des indigenen Übersetzers, und Chronisten in den Anden des damaligen Vizekönigreichs Peru (spanische Kolonie) Felipe Guaman Poma de Ayala an Philipp III. König von Spanien auseinander. Sie bezieht sich auf zahlreiche Abschnitte in dem spanischsprachigen Werk, die in den indigenen Sprachen Quechua und Aymara, aber auch in Latein verfasst sind. Auch die im Brief enthaltenen Zeichnungen aus unterschiedlichen räumlichen Symbolsystemen finden in ihrem Buch Erwähnung. Pratt spricht von einem »transcultural character ... [which] is intricately apparent in its visual as well as its written component« (S. 37). Laut Pratt stellt der Brief ein Beispiel für »transcultural currents of expression« (S. 39) dar.

51 Pratt, Mary L.: Imperial Eyes. 1992.

zu: »While subjugated peoples cannot readily control what the dominant culture visits upon them, they do determine to varying extents what they absorb into their own, how they use it, and what they make it mean. Transculturation is a phenomenon of the contact zone.«⁵²

Die Fragen, die sich für Pratt dadurch ergeben, kehren somit die herkömmliche Machtperspektive um und thematisieren in erster Linie Transkulturationsprozesse, die nicht mehr von den politischen Zentren,⁵³ sondern von den (de-)kolonialisierten Peripherien ausgehen.⁵⁴ Mit dem Begriff »contact zone«⁵⁵ bezeichnet sie den Raum, in dem geografisch und historisch ursprünglich getrennte Völker unter imperialen Bedingungen miteinander in Berührung kommen und Beziehungen herstellen, wobei gegenseitige Nötigung, starke Ungleichheit und unlösbare Konflikte nicht ausgeklammert werden.⁵⁶ Der Begriff bezieht damit gleichermaßen Erfahrungen kolonialisierter Menschen wie auch europäische Expansionsabsichten mit ein. Er zielt laut Pratt jedoch vor allem auf soziale Konstitutionsprozesse, in denen Menschen eine gemeinsame Gegenwart teilen und miteinander interagieren:

»A »contact« perspective emphasizes how subjects get constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and »travelees«, not in terms of separateness, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, and often within radically asymmetrical relations of power.«⁵⁷

52 Ebd., S. 7.

53 Darunter werden in der Regel die modernen, industrialisierten Nationen der Nordhalbkugel bzw. der »westlichen« im Gegensatz zur »nichtwestlichen Welt« und damit zu den vermeintlich unterentwickelten Nationen außerhalb dieser Geografien und politischen Territorien, den Peripherien, verstanden.

54 »What do people on the receiving end of empire do with metropolitan modes of representation? How do they appropriate them? How do they talk back?« Und aus sprachwissenschaftlicher Perspektive: »What materials can one study to answer those questions?« Pratt: *Imperial Eyes*. 1992, S. 7f.

55 Pratt entlehnt den Begriff »contact« aus der Linguistik. Hier bezieht er sich auf improvisierte Sprachen. Diese entwickeln sich zwischen Sprecher*innen verschiedener Sprachen (wie etwa Pidgin- oder Kreolsprachen), die z.B. aufgrund von Handel darauf angewiesen sind, ständig miteinander zu kommunizieren. Pratts Kombination dieses Wortes mit dem Begriff »zone« stellt den Versuch dar, sich auf die räumliche und zeitliche Kopräsenz von Subjekten zu berufen, die zuvor durch geografische und historische Diskrepanzen getrennt waren und nun (nicht nur sprachlich) miteinander in Kommunikation stehen. Vgl. ebd., S. 6f.

56 In ihrem Text von 1991 und in ihrem Buch von 1992 bezieht Pratt den Begriff »contact zone« auf die Begegnung unterschiedlicher Sprachen und Kulturen in (post-)kolonialen Zusammenhängen, bei denen ungleiche Machtpositionen nicht ohne Konflikte verhandelt werden: »I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today.« Pratt: *Arts of the Contact Zone*. In: *Profession 1991*, S. 34f; vgl. Dies.: *Imperial Eyes*. 1992, S. 4.

57 Pratt: *Imperial Eyes*. 1992, S. 8.

In Situationen des Kontakts zwischen Kulturen besteht für die Unterlegenen, wie Pratt aufzeigt, also auch bei asymmetrischen Kräfteverhältnissen die Möglichkeit, eine aktive und gestalterische Rolle in der Konstitution des Selbst einzunehmen.⁵⁸

1.7 Transkulturalität als Folge von Migration und Globalisierungsprozessen

Während Pratt Transkulturationsprozesse in der lateinamerikanischen Literatur analysiert und diese auf die Kopräsenz von Subjekten in spezifischen Machtkonstellationen bezieht, wendet sich im deutschsprachigen Raum der Philosoph Wolfgang Welsch aus geisteswissenschaftlicher Perspektive einer historisch und geografisch übergreifenden Bedeutung transkultureller Phänomene zu. Wie Pratt, jedoch ohne Bezug zu ihren Erkenntnissen und Forschungsergebnissen, stellte er sein »Konzept der Transkulturalität« ebenfalls im Jahr 1991 in einem Vortrag vor und publizierte es erstmals 1992.⁵⁹ Heute ist es in verschiedenen Variationen und Sprachen verbreitet und stellt nicht nur eines der populärsten, sondern auch eines der ausführlichsten Konzepte zum Begriff Transkultur dar.⁶⁰ Im Gegensatz zu den vorher erläuterten Kulturstudien bezieht er sich nicht auf einen spezifischen Zeitraum, eine spezifische geopolitische Situation oder Geschichte einer Nation. Er geht vielmehr »infolge der fortgeschrittenen Globalisierung« von einer »neuartigen, transkulturellen Verfassung« aus, die vor allem »der geschichtlich veränderten Verfassung heutiger Kulturen«⁶¹ Rechnung trägt. Welsch macht damit deutlich, dass »eine Beschreibung der Kulturen im Sinne von Transkulturalität nicht erst heute, sondern schon in geschichtlicher Perspektive geboten«⁶² ist. Als evidenten Beispiel führt er transkulturelle Verknüpfungen von Künstler*innen und verschiedenen Denk- und Stilrichtungen in den Künsten an, wie sie sich spätestens seit dem 18. Jahrhundert ereignen.⁶³ Obwohl sich Welsch mit diesen Beispielen in erster Linie auf die europäi-

58 Für Ulf Hannerz, der die transnationalen, kulturellen Flüsse mit der fortwährenden Kreativität der Peripherien in Beziehung setzt, unterscheidet Pratt damit zwischen einer Linguistik der lokalen Gemeinschaft und einer Linguistik des Kontakts. Vgl. Hannerz, Ulf: *Culture between Center and Periphery: Toward a Macroanthropology*. In: *Ethnos*, Vol. 54 (1989), S. 210-216, S. 210f.

59 Welsch, Wolfgang: *Transkulturalität – Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen*. In: *Information Philosophie*, Heft 2, 1992, S. 5-20.

60 Im Jahr 2017 erschien es auch in Form eines eigenständigen Buchs. Hierin zeigt Welsch zum einen tatsächliche Entwicklungen transkultureller Verhältnisse auf und verdeutlicht zum anderen anhand von Beispielen aus der Kunst, dass Transkulturalität eine geschichtliche Dimension hat. Siehe ders.: *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe*. Wien 2017.

61 Welsch, Wolfgang: *Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen*. In: *VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation*, Heft 20/1994, o.S. URL: www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf.

62 Welsch: *Transkulturalität*. In: *VIA REGIA*, Heft 20/1994, o.S.

63 Auch für Weichhart findet sich die »Idee der Transkulturalität [...] seit langem in Literatur, Musik und bildender Kunst«, wie er etwa am Beispiel von Johann Wolfgang von Goethes Drama »Iphigenie auf Tauris« (Uraufführung 1779), an dessen Gedichtsammlung »West-östlicher Divan« (1819), an Hermann Hesses Erzählung »Siddharta« (Erstausgabe 1922) oder an den Stilrichtungen des Expressionismus und Japonismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts verdeutlicht. Weichhart: *Das »Trans-Syndrom«*. 2010, S. 62.

sche Kunstgeschichtsschreibung bezieht, betont er die Vernetzung von Stilen, Kulturen und Künstler*innen über Länder und Nationen hinweg. Transkulturelle Verhältnisse seien historisch geradezu die Regel gewesen, jedoch wurde ihre Existenz von Anhänger*innen des traditionellen Kulturkonzepts übersehen oder nicht anerkannt und so die Fiktion einzelner, homogener Nationalkulturen vorangetrieben, die im 19. Jahrhundert schließlich zu einer verbindlichen Ordnung erklärt worden sei.⁶⁴ An dieser Stelle verweist Welsch auch darauf, dass heterogene Kulturen bereits durch frühe Migrationsbewegungen und Eroberungen entstanden, etwa wenn besiegte Völker in die Kultur ihrer jeweiligen Eroberer integriert wurden.⁶⁵

Anders als Pratt unterscheidet Welsch nicht zwischen (post-)kolonial geprägten Dichotomien industriell fortschrittlicher »Metropolen« oder Zentren einerseits und weniger entwickelten »Peripherien« andererseits. Die territoriale Unabhängigkeit seines Kulturkonzepts liegt vielmehr darin begründet, dass »die gegenwärtige Durchmischung kaum mit territorial-politischen Erweiterungen oder Eroberungen zu tun hat«.⁶⁶ Allerdings ereignet sich »der Übergang zu Transkulturalität« laut Welsch auch »nicht in einem machtfreien Raum«.⁶⁷ Die gegenwärtigen Verhältnisse sieht er vielmehr als Folge der Etablierung »von weltweiten Verkehrs- und Kommunikationssystemen sowie des globalen Kapitalismus«, welche die ihnen ausgesetzten Menschen »in etlichen Fällen durch Macht, ökonomische Abhängigkeit, Ungleichverteilung, Unterdrückung, Migrationsprozesse etc.«⁶⁸ zu Veränderungen zwingen. Obwohl Welsch sein philosophisches Denken damit explizit in Verbindung mit politischen, sozialen und wirtschaftlichen Kräfteverhältnissen setzt, nimmt er diese nicht zum Ausgangspunkt seines Konzepts. Sein Verständnis von Transkulturalität bezieht sich gegenüber der zuvor erläuterten Begriffsgeschichte damit weniger auf konkrete, realpolitische Verhältnisse einzelner Nationen oder Weltteile als vielmehr auf eine Ethik des kulturellen Handelns in einer globalisierten Welt. In dieser Hinsicht kann sein Transkulturalitätskonzept »als Reflexion über Bedingungen, Prinzipien und Ziele menschlich-gesellschaftlichen Handelns«⁶⁹ hinsichtlich einer grundlegenden Definition von Kultur seit den 1990er Jahren verstanden werden.

64 Vgl. Welsch: Transkulturalität. 1997, S. 74.

65 Vgl. ebd., S. 85.

66 Ebd.

67 Welsch, Wolfgang: Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Darowska, Lucyna; Lüttenberg, Thomas; Machold, Claudia (Hg.): Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität. Bielefeld 2010, S. 39-66, S. 53.

68 Welsch, Wolfgang: Transkulturalität – neue und alte Gemeinsamkeiten. In: Ders.: Immer nur der Mensch? 2011, S. 294-322, S. 299.

69 Pätzold, Hartmut: Ethik. In: Rehfus, Wulff D. (Hg.): Handwörterbuch Philosophie. Göttingen 2003, S. 341-343, 341.

1.8 Kulturelle Austauschprozesse auf individueller und gesellschaftlicher Ebene

Die weltweiten ökonomischen, sozialen und politischen Kräfteverhältnisse und Abhängigkeiten zwischen Nationen haben jedoch insofern Einfluss auf Welschs Konzept, als durch sie deutlich wird, dass Individuen mannigfachen Einschränkungen und einem äußeren Druck unterliegen und sich einzelne Elemente ihrer Identität nicht einfach aussuchen können.⁷⁰ Anders als für Ortiz gehen die Bedingungen von Transkulturalität für Welsch damit über das Individuum hinaus und umfassen nicht nur verschiedene Lebensbereiche, sondern lassen kulturelle Durchdringungen heute prinzipiell als vielfältiger und ausgeprägter in Erscheinung treten, als dies vorher der Fall war.⁷¹ Im Sinne der Vorsilbe »trans-« konstatiert Welsch »transversale kulturelle Austauschprozesse«⁷², die quer *durch* Kulturen *hindurch* gehen. Für die »Mikroebene« individuellen Handelns kommt er daher zu folgendem Schluss:

»[A]us je mehr Elementen die kulturelle Identität eines Individuums zusammengesetzt ist, umso wahrscheinlicher ist es, dass eine Schnittmenge mit der Identität anderer Individuen besteht, und von daher können solche Individuen bei aller sonstigen Unterschiedlichkeit in weit höherem Maß als früher in Austausch und Kommunikation eintreten, sie können bestehende Gemeinsamkeiten entdecken und neue entwickeln, sie werden in der Begegnung mit ›Fremdem‹ eher in der Lage sein, statt einer Haltung der Abwehr Praktiken der Kommunikation zu entwickeln.«⁷³

So zeichnet sich die hier von Welsch beschriebene »innere Transkulturalität« von Individuen, wie er weiter ausführt, etwa dadurch aus, dass Menschen bereits »in ihrer kulturellen Formation durch *mehrere* kulturelle Herkunft und Verbindungen« in ihrer Biografie geprägt sind.⁷⁴ Er betont in diesem Zusammenhang, dass es sich dabei nicht nur etwa um Migrant*innen handelt, sondern auch um Heranwachsende, die oft im Unterschied zu ihrer Elterngeneration bereits im Alltag mit einer Vielzahl von unterschiedlichen kulturellen Elementen bekannt werden, die sie für ihre »kulturelle Identitätsbildung« aufgreifen und verbinden können.⁷⁵

Gesellschaften weisen darüber hinaus sowohl eine »innere Differenzierung und Komplexität« als auch eine »externe Vernetzung« auf und sind »aufs stärkste miteinander verbunden und verflochten.«⁷⁶ Für die »Makroebene« erläutert Welsch diese transversalen, kulturellen Austauschprozesse zwischen Individuen wie folgt:

70 Vgl. Welsch: Was ist eigentlich Transkulturalität? 2010, S. 53.

71 Welsch erwähnt hier z.B. die Verquickung von sogenannter asiatischer und westlicher Medizin, die transkulturelle Formierung von Nationalmannschaften im Fußball oder Tanz- und Theaterpraktiken, die etwa klassische Sprech- und Bewegungsformen mit asiatischen Traditionen der Kampfkunst oder der Kalligraphie kombinieren. Vgl. ebd., S. 43f.

72 Welsch: Transkulturalität. 1997, S. 85, Fn. 26.

73 Welsch: Was ist eigentlich Transkulturalität? 2010, S. 47.

74 Welsch: Transkulturalität – neue und alte Gemeinsamkeiten. 2011, S. 302 [Herv. i.O.]

75 Vgl. ebd.

76 Welsch: Transkulturalität. 1997, S. 71.

»Für jedes Land sind die kulturellen Gehalte anderer Länder tendenziell zu Binnengehalten geworden. Das gilt auf der Ebene der Bevölkerung, der Waren und der Information: Weltweit leben in der Mehrzahl der Länder auch Angehörige aller anderen Länder dieser Erde; immer mehr werden die gleichen Artikel (wie exotisch sie einst auch gewesen sein mögen) allerorten verfügbar; zudem machen die elektronischen Kommunikationstechniken quasi alle Informationen von jedem Punkt aus identisch verfügbar.«⁷⁷

In Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Ebene stellt Welsch etwa Bezüge zu den neueren kulturanthropologischen Ansätzen von Ulf Hannerz zu Beginn der 1990er her.⁷⁸ Auch Hannerz geht hier davon aus, dass »[d]ie kulturelle Unterschiedlichkeit« im Zuge der Globalisierungsprozesse dazu tendiert, »innerhalb von Nationen ebenso groß zu sein wie zwischen ihnen«.⁷⁹

1.9 Ansätze gegen ein homogenes und nationales Verständnis von kultureller Identität

Hinsichtlich der Verflechtungen von Gesellschaften schließt Welsch mit der Vorsilbe »trans-« auch an die Bedeutung des Wortes *jenseits* im Sinne der Überwindung eines homogenen Kulturverständnisses an, wie er es insbesondere bei Johann Gottfried Herder gegen Ende des 18. Jahrhunderts erkennt. Dieser vertritt die Ansicht, eine Nation sei kugelartig verfasst, so dass jede Kultur im Sinne einer nationalen Einheit von einer anderen abgrenzt ist.⁸⁰ Welsch geht davon aus, das damals geprägte Kulturverständnis, welches Kultur als Einzelkultur begreift,⁸¹ habe bis heute wesentlichen Einfluss auf den

77 Welsch: Was ist eigentlich Transkulturalität? 2010, S. 43.

78 Welsch verweist diesbezüglich auf zwei Publikationen von Ulf Hannerz: *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*. New York 1992; Ders.: *Cosmopolitans and Locals in World Culture*. In: Featherstone, Mike (Hg.): *Global Culture. Nationalism, globalization and modernity*. London u.a. 1990, S. 237–251. Da beide Bücher nicht ins Deutsche übersetzt sind, Welsch aber Hannerz' Erläuterungen mit deutschen Übersetzungen belegt, zitiere ich Hannerz im Folgenden nach Welsch.

79 Hannerz: *Cultural Complexity*. 1992, S. 231, zit.n. Welsch: *Transkulturalität*. 1997, S. 83, Fn. 20.

80 Herders Formulierung, »Jede Nation hat ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich, wie jede Kugel ihren Schwerpunkt!«, verdeutlicht für Welsch die Gleichsetzung von Kultur mit der nationalen Einheit eines Volkes. Herder, Johann Gottfried: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774). Frankfurt a.M. 1967, S. 44f. [Herv. i.O.], zit.n. Welsch: *Transkulturalität*. 1997, S. 81, Fn. 8.

81 Welsch verweist in diesem Zusammenhang auf den Naturrechtsphilosophen und Historiker Samuel von Pufendorf. Dieser prägte gegen Ende des 17. Jahrhunderts ein autonomes Kulturverständnis, das Herder später aufnahm und in seiner Bedeutung ausbaute. Laut Welsch ließ Pufendorf den bis dahin nur in Kombination (etwa mit Geist, Seele oder Religion) gebrauchten Begriff Kultur, der einzelne Tätigkeiten definierte, »zu einem Kollektivsingular [werden], der nun auf einmal sämtliche Tätigkeiten eines Volkes oder einer Gesellschaft – von alltäglichen Praktiken bis hin zu den Höhen von Wissenschaft und Kunst – umfassen sollte«. Welsch: *Transkulturalität – neue und alte Gemeinsamkeiten*. 2011, S. 295.

Umgang der Kulturen miteinander, obwohl es – angesichts unserer mittlerweile hochgradig differenzierten Gesellschaften – immer deutlicher von der Realität abweiche. Als Beschreibung für diese »innere Differenzierung« von »zeitgenössischen Kulturen« verwendet Welsch den Begriff »Hybridisierung«.⁸² Diesen führt er auf Edward W. Saids Feststellung zurück, alle Kulturen seien »hybrid«, keine sei »rein« oder »identisch mit einem ›reinen‹ Volk« oder bestehe gar »aus einem homogenen Gewebe«.⁸³ Mit dem Verweis auf Said,⁸⁴ der mit seinem Buch »Orientalism« im Jahr 1978 ein grundlegendes Werk zur postkolonialen Theorie vorlegte, stellt Welsch nicht nur einen Bezug zum Postkolonialismus her, sondern geht damit auch über die gängige Definition hinaus, nach der eine Hybridisierung immer von (in der Regel zwei) reinen, in sich homogenen Kulturen ausgeht, die dann zu einer Mischform verschmelzen.⁸⁵

Welsch entwickelt sein Transkulturalitätskonzept dementsprechend in Abgrenzung zu Herders Kulturverständnis und wendet sich damit gegen drei grundlegende Auffassungen, die er als »soziale Homogenisierung, ethnische Fundierung und interkulturelle Abgrenzung«⁸⁶ fasst: Hinsichtlich der Existenz unterschiedlicher Lebensweisen und -formen, die sich soziologisch weder vertikal noch horizontal vereinheitlichen lassen,⁸⁷ vertritt Welsch die Auffassung einer »internen Pluralisierung« und »inneren Komplexität«⁸⁸ von Kulturen. Im Gegensatz zur Vorstellung von Kulturen als »geschlossene Kugeln oder autonome Inseln [...], die mit der territorialen und sprachlichen Ausdehnung eines Volkes deckungsgleich sein sollten«⁸⁹, weist er darauf hin, dass die kulturelle Identität eines Menschen nicht mit nationaler oder staatsbürgerlicher Identität gleichgesetzt werden könne.⁹⁰ Er wendet sich daher gegen eine nationalstaatlich determinierte Auffassung von Kultur. Transkulturalität entwerfe »ein anderes Bild vom

82 Welsch: Transkulturalität. 1997, S. 71f.

83 Vgl. Said, Edward W.: Kultur und Identität – Europas Selbstfindung aus der Einverleibung der Welt. In: *Lettre International*, 34, 1996, S. 21–25, 24.

84 Verweise auf Said finden sich z.B. in Welschs folgenden Texten: Nicht folkloristisch, sondern konnektionistisch! In: *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur*. Nr. 970, 2009, S. 38–40. DOI: <http://doi.org/10.5169/seals-168298>; ders.: Was ist eigentlich Transkulturalität? 2010, S. 53, Fn. 20 und ders.: Transkulturalität – neue und alte Gemeinsamkeiten. 2011, S. 307, Fn. 29.

85 Als weiterer maßgeblicher Vertreter der angloamerikanischen Postcolonial Studies beschäftigt sich insbesondere Homi K. Bhabha mit der Bedeutung von Hybridisierung. Auch er versteht darunter nicht einfach die Vermischung von Kulturen, sondern vielmehr ein strategisches und selektives Aneignen von Bedeutung sowie die Schaffung eines Raums für Handelnde, deren Freiheit und Gleichheit gefährdet sind. Vgl. Bhabha, Homi K.: Migration führt zu »hybrider« Gesellschaft. (Interview von Lukas Wieselberg), 9.11.2007, o.S. URL: <http://sciencev1.orf.at/news/149988.html>. Siehe hierzu auch Kap. II.2.3.

86 Welsch: Transkulturalität. 1997, S. 68.

87 Welsch schließt hier an Grundbegriffe aus der Soziologie an: Während er vertikal differenzierte Lebensweisen und -formen etwa in der »Kultur eines Arbeitermilieus, eines Villenviertels und der Alternativszene« sieht, gelten diese etwa aufgrund der »Unterschiede von weiblicher und männlicher, heterosexueller oder homosexueller Orientierung« als horizontal differenziert. Vgl. ebd.

88 Welsch: Transkulturalität – neue und alte Gemeinsamkeiten. 2011, S. 297.

89 Welsch: Transkulturalität. 1997, S. 68.

90 Vgl. ebd., S. 73.

Verhältnis der Kulturen«, nämlich »eines der Verflechtung, Durchmischung und Gemeinsamkeit«.⁹¹ Auch kritisiert er damit die Auffassung von Kulturen im Sinne separierter Entitäten, deren Existenz sich in erster Linie durch das Verhältnis des »Eigenen« im Gegensatz zum »Fremden«⁹² legitimiert. Dies sei eine überholte Sichtweise, die dem Konzept der Interkulturalität zugrunde liege.⁹³ Welsch grenzt das Transkulturalitätskonzept daher explizit von den Konzepten der Multikulturalität und der Interkulturalität ab.⁹⁴ Ein Denken in Dichotomien von Eigen- und Fremdkulturen hält Welsch in Bezug auf heutige Lebensverhältnisse nicht nur für unzureichend,⁹⁵ sondern durch seine normative Wirkung auch für riskant. Es provoziere und fördere Rassismus⁹⁶ und Separatismus.⁹⁷ Stattdessen plädiert er für »Austausch und Interaktion«⁹⁸ zwischen Kulturen.

1.10 Interaktion auf Basis unterschiedlicher Lebensformen anstelle von Fremdverstehen

Welschs Fokus auf Austausch und Interaktion, der generell Wechselbeziehungen und relationales Handeln in den Blick nimmt, lässt nicht nur die Vorstellung des »Anderen« im Sinne eines »fremden« Gegenübers als obsolet erscheinen, sondern auch das

91 Ebd., S. 80.

92 Welsch kritisiert in diesem Zusammenhang Herders Aussage: »Alles was mit meiner Natur noch *gleichartig* ist, was in sie *assimiliert* werden kann, beneide ich, strebs an, mache mirs zu eigen; *darüber hinaus* hat mich die gütige Natur mit *Fühllosigkeit, Kälte und Blindheit* bewaffnet; sie kann gar *Verachtung* und *Ekel* werden.« Herder: Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit (1774). 1967, S. 45 [Herv. i.O.], zit.n. Welsch: Was ist eigentlich Transkulturalität? 2010, S. 41.

93 Vgl. Welsch, Wolfgang: Netzdesign der Kulturen. In: Zeitschrift für Kulturaustausch, 52/1, 2002, S. 86-88.

94 Beiden Konzepten liege das Problem zu Grunde, dass sie sich an den Grenzen sogenannter Nationalkulturen orientierten und damit ein auf (nationalen) Differenzen basierendes Kulturverständnis förderten. Das Verhältnis zwischen Kulturen ginge dabei allein strukturell niemals weiter als bis zur Koexistenz (Multikulturalität) oder Kooperation (Interkulturalität). Vgl. ebd., S. 87.

95 Welsch beruft sich hier auf Michel Serres, der ebenfalls »die These [vertritt], dass es für heutige Kultur und Bildung darauf ankomme, die traditionellen Alternativen des Eigenen und des Fremden zu überschreiten und fortan in Formen der Kreuzung, Mischung und Durchdringung zu denken«. Serres, Michel: *Le Tiers-Instruit*. Paris 1991, zit.n. Welsch, Wolfgang: Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften. In: Allolio-Näcke, Lars; Kalscheuer, Britta; Manzeschke, Arne: *Differenzen anders denken*. Frankfurt a.M. u.a. 2005, S. 314-341, 322f.

96 Kultureller Rassismus beginnt nach Welsch, wenn – trotz des Ablegens eines biologisch-ethnischen Rassismus – an einer autonomistischen Form von Kultur festgehalten wird. Vgl. Welsch: *Transkulturalität*. 1997, S. 82, Fn. 10.

97 Welsch wird hier ein einseitiges Verständnis von Herder vorgehalten: Obwohl etwa Britta Saal Welschs Kritik an einem separatistischen und homogenisierenden Kulturverständnis teilt, weist sie darauf hin, dass Herder in seinen Schriften bereits dem Eurozentrismus und dessen Gefahr einer Relativierung von Kulturen entgegentrat. Vgl. Saal, Britta: *Kultur in Bewegung. Zur Begrifflichkeit von Transkulturalität*. In: Mae; Saal: *Transkulturelle Genderforschung*. 2007, S. 21-36, 33.

98 Welsch: *Transkulturalität*. 1997, S. 80.

damit einhergehende, grundlegende Bestreben, vorgeblich ›fremde‹ Kulturen zu verstehen, in den Hintergrund treten. Ähnlich wie in Pratts relationalem Verständnis von Kontakt,⁹⁹ stellen Verstehensprozesse für Welsch keine notwendige Voraussetzung hinsichtlich des Kontakts von Kulturen dar und erweisen sich nur insofern als förderlich, als »sie zu Fortschritten in Interaktionsprozessen führen«. Aus Welschs transkultureller Perspektive verschiebt sich die Aufmerksamkeit damit »weg von hermeneutischen Bemühungen«¹⁰⁰ des Fremdverstehens hin zu konkreten Begegnungen und Auseinandersetzungen zwischen kulturell vielfältig geprägten Menschen. Für dieses Verständnis bezieht sich Welsch 1994 auf Ludwig Wittgensteins pragmatisch angelegten Kulturbegriff¹⁰¹. In Anlehnung an diesen definiert er Kultur als »eine geteilte Lebenspraxis«, die sich von geografisch oder national verorteten und vereinheitlichten Vorstellungen löst und insbesondere dort zum Tragen kommt, wo sich »mannigfache Verflechtungen, Überschneidungen und Übergänge« unterschiedlicher Lebensformen innerhalb und zwischen Kulturen ereignen.¹⁰²

Auch der Kulturtheoretiker und Dichter Édouard Glissant wendet sich gegen rationale Verstehensprozesse. Sie stehen nicht nur deshalb in der Kritik, weil sie sich mit westlichen Vorstellungen von Transparenz¹⁰³ vereinbar zeigen, sondern auch weil sie an einen Geschichts- und Analysebegriff der Aufklärung anschließen, dessen Ziel es ist, alles gänzlich zu verstehen. Angesichts einer undurchdringlichen Geschichte, wie sie Glissant insbesondere in brüchigen, marginalen und verdrängten Erinnerungen zu erkennen gibt,¹⁰⁴ plädiert er stattdessen für »das Recht auf Opazität«: Dabei geht es ihm nicht etwa um die Aufhebung kultureller Zugehörigkeiten, sondern um die »Öffnung, Pluralität und Diskursgerechtigkeit von Stimme(n) und Gegenstimme(n)« und somit um »die Verständigung darüber, dass Kultur und Wissen stets zirkulieren und keinen festen Eigentümer haben«.¹⁰⁵ Darüber hinaus verteidigt Glissant mit seinem Verständnis von »Opazität«¹⁰⁶ die Undurchsichtigkeit oder Undurchschaubarkeit

99 Siehe hierzu Kap. II.1.6.

100 Welsch: Transkulturalität. 1997, S. 77.

101 Bezüge zu Wittgensteins pragmatischem Kulturbegriff stellt Welsch in verschiedenen deutschen und englischen Versionen seines Transkulturalitätskonzepts z.B. 1994, 1995, 1997, 1999 (Engl.), 2010, 2011 und 2017 her. Weitere Ausführungen hierzu siehe in Kap. II.2.5.

102 Vgl. Welsch: Transkulturalität. In: VIA REGIA, Heft 20/1994, o.S. Welsch bezieht sich hier auf Wittgensteins »Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie«, Werkausgabe Bd. 7, Frankfurt a.M. 1984.

103 Mit seiner kapitalismuskritischen Grundhaltung tritt z.B. der Philosoph und Kulturwissenschaftler Byung-Chul Han dem Denken und Handeln der Transparenz entgegen, wie er es etwa in der Politik erkennt. Siehe hierzu z.B. Han, Byung-Chul: Transparenzgesellschaft. Berlin 2012.

104 Glissant geht es in seinen Texten, in denen er sich der karibischen Gesellschaft und der kulturellen Anschlussfähigkeit der Antillen an eine globalisierte Welt widmet, vor allem um die Aufarbeitung der kolonialen und von Sklaverei geprägten Vergangenheit.

105 Ueckmann, Natascha: Trauma und Opazität. In: LiteraturNachrichten, Nr. 117, 2013, S. 4-7, 7 [Herv. i.O.].

106 Glissant, Édouard: La pensée de l'opacité du monde. In: Ders.: Philosophie de la Relation. Poésies en étendue. Paris 2009, S. 69-71. Das Buch stellt eine Erweiterung seiner Schriften zur »Poétique de la Relation« von 1990 dar. Siehe hierzu auch Kap. II.2.2.

in der Begegnung mit dem jeweils ›Anderen‹ als eine grundlegende Bedingung für dessen Konstitution.¹⁰⁷ So ist die Akzeptanz und Toleranz von Differenz für ihn geradezu eine Voraussetzung für jegliche Beziehungen. Durch sie wird eine unvoreingenommene Begegnung herausgefordert.¹⁰⁸ Die Grundlage für eine »zukunftsorientierte Handlungsfähigkeit« ist für Glissant daher mit dem Ziel verbunden, »Teil eines transkulturellen Geschichtsbewusstseins zu werden, ein kollektives Gedächtnis des Unrechts und Widerstands zu gewinnen und eine Vielfalt von Stimmen zu Gehör zu bringen«.¹⁰⁹

1.11 Transkulturalität als (Übergangs-)Prozess

Während Welsch schon zu Beginn seiner Ausführungen auf Übergänge zwischen unterschiedlichen Lebensformen verweist, macht er in späteren Textvariationen seines Konzepts noch einmal deutlich, dass der Begriff Transkulturalität im methodischen Sinne »eine temporäre Diagnose« bezeichnet, die sich auf einen »Übergang beziehungsweise eine Phase in einem Übergang« bezieht.¹¹⁰ In ihr wird die immer noch als selbstverständlich angesehene und weit verbreitete Vorstellung von ›Einzelkulturen‹ um ein gegenwärtiges und zukünftiges Verständnis von transkulturellen Individuen und Kulturen erweitert. Ein »Übergangsprozess« im transkulturellen Sinne bedeutet für Welsch »die fortdauernde Existenz von Einzelkulturen und den Übergang zu einer neuen, transkulturellen Form der Kulturen«.¹¹¹ Deshalb spricht er sowohl von Kultur als auch von Kulturen. Die Möglichkeit der Existenz und Abgrenzung einzelner, weitgehend einheitlicher kultureller Gruppierungen, wie sie sich etwa aufgrund einer gemeinsamen Sprache bilden kann, wird damit zwar eingeräumt, eine nationale Identitätszuschreibung folgt daraus jedoch nicht zwangsläufig.

Es mag in diesem Zusammenhang irritierend erscheinen, dass Welsch mit dem Wort Transkulturalität beziehungsweise dessen Nachsilbe weniger auf einen Prozess als auf eine faktische Existenz verweist. Jedoch fokussiert er damit offensichtlich kein politisch-ideologisches Konzept, sondern vielmehr die spezifische Konstellation eines empirisch beobachtbaren Phänomens.¹¹² Deutlich wird die fortwährende Möglichkeit

107 Vgl. Looock, Ulrich: Opacity. In: Frieze, Issue 7, 2012, o.S. URL: <https://www.frieze.com/article/opazität>. Wie Looock hier erläutert, sind nach Glissant diejenigen Personen als Rassist*innen zu bezeichnen, die ablehnen, was sie nicht verstehen oder akzeptieren können.

108 Differenzen sind laut Glissant z.B. insofern hilfreich, als mit ihnen gleichzeitig gegen die Herabsetzung von ›Anderen‹ und die humangenetisch unhaltbare Überlegenheit bestimmter ›Rassen‹ vorgegangen werden kann. Differenzen zu akzeptieren, bedeutet für Glissant, die Hierarchie des Maßstabs außer Kraft zu setzen. Vgl. Glissant, Édouard: Poetik der Beziehung (1990). In: Scherer, Bernd; Schubert, Olga von; Aue, Stefan (Hg.): Wörterbuch der Gegenwart. Berlin 2019, S. 588-593, 588f.

109 Ueckmann: Trauma und Opazität. In: LiteraturNachrichten, Nr. 117, 2013, S. 6.

110 Siehe z.B.: Welsch: Transkulturalität. 1997, S. 84, Fn. 25; Welsch: Transkulturalität – neue und alte Gemeinsamkeiten. 2011, S. 308, Fn. 33.

111 Welsch: Transkulturalität. 1997, S. 85, Fn. 25; Welsch: Transkulturalität – neue und alte Gemeinsamkeiten. 2011, S. 309, Fn. 33 [Herv. i.O.].

112 Weichhart weist auf die ambivalente Bedeutung von Transkulturalität hin und schlägt vor, zwischen Transkulturalität als einer »spezifische[n] Phänomenkonstellation« und »Transkultu-

des Wandels dieser Konstellation etwa in Welschs Textvariation aus dem Jahr 2011, in der er »Transkulturalität« nicht [als] einen Zustand, sondern einen Prozess bezeichnet¹¹³. Er reagiert damit indirekt auf die vielfach geäußerte Kritik,¹¹⁴ sein Konzeptbegriff repräsentiere lediglich eine Zustandsbeschreibung, die das prozessorientierte Kulturverständnis von Ortiz' Begriff der *transculturación* ignoriere. Wenn er von Übergangsprozessen spricht, scheint es Welsch, im Unterschied zu Ortiz jedoch um die grundlegende Struktur von Kulturen zu gehen und nicht nur um einen individuellen, linearen Wandlungsprozess.

1.12 Kulturelle Neuformierungen in lokalen und globalen Zusammenhängen

Mit seiner Bezugnahme auf Ortiz stellte Welsch im Jahr 2010 schließlich auch eine explizite Verbindung zu Transkulturationsprozessen im Kontext der (De-)Kolonialisierung her.¹¹⁵ Wie Malinowski und später auch Lamore interpretiert er *transculturación* hier als einen Prozess des wechselseitigen Gebens und Nehmens, »aus dem *alle* Seiten verändert« hervorgehen, aber auch als »einen Veränderungsprozeß, in dem sich kulturelle Muster herausbilden, die nicht bloß eine Agglomeration oder ein Mosaik von Elementen der Ausgangskulturen darstellen, sondern genuin neue Züge aufweisen«. ¹¹⁶ Vollzieht sich dieser Prozess für Ortiz offensichtlich in eine Richtung und in linear aufeinanderfolgenden Phasen, an deren Ende immer eine Einheit steht,¹¹⁷ so stellt er sich für Welsch in der Art mannigfacher Verflechtungen unterschiedlicher kultureller Lebensformen dar, in denen es »zu neuen Verbindungen und zu Umstrukturierungen kommen«¹¹⁸ kann.

In diesem Zusammenhang verweist Welsch auf Hannerz' Verständnis der »Kreolisierung«¹¹⁹, nach welchem kreolische Kulturen »aus vieldimensionalen kulturellen Be-

ralismus« als politisch-ideologischem Konzept« zu unterscheiden. Vgl. Weichhart: Das »Trans-Syndrom«. 2010, S. 64.

113 Welsch: Transkulturalität – neue und alte Gemeinsamkeiten. 2011, S. 307.

114 Siehe z.B.: Koch, Gertraud: Transkulturalität. Reichweite und Potenzial eines Begriffs für die kulturalanalytische Forschung. In: Johler, Reinhard; Matter, Max; Zinn-Thomas, Sabine: Mobilitäten. Europa in Bewegung als Herausforderung kulturalanalytischer Forschung. Münster 2011, S. 235-239, S. 238; Elberfeld: Forschungsperspektive »Interkulturalität«. In: Zeitschrift für Kulturphilosophie. Heft 1, Jg. 2008, S. 24.

115 Welsch: Was ist eigentlich Transkulturalität? 2010, S. 39-66. Hier setzt er sich mit der Bedeutung von Transkulturalität für Bildungsprozesse im Rahmen der Hochschule auseinander.

116 Ebd., S. 61, Fn. 30 [Herv. i.O.].

117 So stellt Stein in Bezug auf Ortiz' Definition von »transculturation« fest: »The outcome is the fusion of old and new cultural elements into a coherent body. However, this is [...] conceived of as a process [...] that continues with each new generation.« Stein, Mark: The Location of Transculture. In: Schulze-Engler, Frank; Helff, Sissy: Transcultural English Studies. Amsterdam 2009, S. 251-266, S. 255.

118 Welsch: Transkulturalität. In: VIA REGIA, Heft 20/1994, o.S.

119 Welsch übersetzt Hannerz englischen Begriff »creolization« im Deutschen mit »Kreolisierung«. Gewöhnlich wird er jedoch mit »Kreolisierung« übersetzt und hat je nach disziplinärer Einbindung unterschiedliche Bedeutungen. Generell bezeichnet er neu geschaffene, eigenständige Formen, die aus sozialen, kulturellen und linguistischen Mischungsprozessen infolge soziokultureller Kon-

gegnungen hervor[gehen]« und es »vermögen, Dinge auf neue Weise zusammenzusetzen«. ¹²⁰ Da Welsch hierin eine große Verwandtschaft mit seinem Transkulturalitätskonzept sieht, impliziert er nicht nur erneut eine indirekte Verbindung zum Postkolonialismus, in dessen Kontext der Begriff Kreolisierung ein Phänomen von Kolonialisierungsprozessen beschreibt. Vielmehr positioniert er sein Verständnis von Transkulturalität auf diese Weise auch im Gegensatz zur Auffassung einer zunehmenden »Integration« und Vereinheitlichung von Kulturen, wie sie etwa unter dem Stichwort der »Amerikanisierung« ¹²¹ in Verbindung mit dem globalen Wandel und der Adaption von Gebräuchen, Verhaltensweisen, Bildern und Symbolen nach westlichem Muster in Politik, Kunst und Alltagswelt thematisiert werden. Mit Verweis auf Hannerz' Definition von Kreolisierung ¹²² konstatiert Welsch stattdessen, dass »die uniformen Trends einer »Weltkultur« [...] rasch in nationale oder regionale Kulturprofile eingebunden [werden] und [...] dabei eine beträchtliche Diversifikation und Umwandlung« ¹²³ erfahren, und weist darauf hin, dass diese auch zu einer »verwandelten Wiederbelebung lokaler Traditionen« ¹²⁴ führen können. Er geht daher davon aus, dass sein Konzept gemäß der Logik transkultureller Prozesse gleichermaßen globalen, lokalen, universalistischen und partikularistischen Aspekten gerecht wird und somit nicht nur allgemeinen Globalisierungsbestrebungen, sondern auch Bedürfnissen der Spezifität nachkommt. ¹²⁵ Transkulturelle Identitäten und Akteur*innen verbinden in diesem Sinne sowohl lokale als auch globale Zugehörigkeiten.

1.13 Die Produktion kultureller Differenzen in relationalen Verhältnissen

Die Feststellung, dass der mit Transkulturalität bezeichnete Prozess sowohl die Existenz und das Verständnis von einzelnen Kulturen als auch neue transkulturelle Formen von Kulturen einschließt, bedeutet für Welsch weder eine bloße Addition einzelner kultureller Ausgangselemente noch das Ergebnis eines neuen, größeren Ganzen. Der Prozess zeichne sich vielmehr durch »das Weben neuer, transkultureller Netze« ¹²⁶ aus, mit dem »vorhandene Kulturen zum Ausgangspunkt [...] und als Reservoir für die Entwicklung der neuen Netze« herangezogen werden, und durch das zudem immer die Mög-

taktsituationen hervorgehen. Vgl. Halbmayer, Ernst; Kreff, Fernand: Kreolisierung. In: Kreff et al.: Lexikon der Globalisierung. 2011, S. 201-205, 201.

120 Hannerz: Cultural Complexity. 1992, S. 265, zit.n. Welsch: Transkulturalität. 1997, S. 84, Fn. 25.

121 Siehe hierzu z.B. Doering-Manteuffel, Anselm: Amerikanisierung und Westernisierung. (Version: 2.0, 19.8.2019) In: Docupedia-Zeitgeschichte. DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1599>.

122 Hannerz: Cultural Complexity. 1992, S. 264ff.

123 Welsch: Transkulturalität. 1997, S. 87, Fn. 35.

124 Welsch: Was ist eigentlich Transkulturalität? 2010, S. 59.

125 Vgl. Welsch: Transkulturalität. 1997, S. 80.

126 In der englischen Übersetzung Welschs wird das Weben neuer, transkultureller Netze in Analogie zu Wittgensteins pragmatischem Kulturbegriff als eine Aktivität (»activity of weaving new webs«) betont. Vgl. Welsch, Wolfgang: Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today. In: Featherstone, Lash: Spaces of Culture. City, Nation, World. London u.a. 1999, S. 194-213, S. 208, Fn. 26.

lichkeit gewährleistet sei, dass diese »Bezugskulturen selbst schon Kulturen im Sinne der Transkulturalität sind.«¹²⁷

Die transkulturelle Perspektive auf Prozesse der Verknüpfung verschiedener Lebensformen lässt folglich auch permanent neue Differenzen entstehen. Dies hängt damit zusammen, dass Differenzen in der Begegnung von unterschiedlichen und immanent heterogenen Individuen und Kulturen nicht automatisch dekonstruiert werden, sondern durchaus erhalten bleiben, bisweilen sogar rekonstruiert und verfestigt werden.¹²⁸ Auch für Welsch sind die »transkulturellen Identitätsnetze« keineswegs alle identisch, sondern können beträchtlich variieren. Daher kommt es seines Erachtens »innerhalb der Verfassung der Transkulturalität erneut zu einer Produktion von Differenzen.«¹²⁹ Mit Bezug auf Hannerz' kulturanthropologische Auffassung »von kultureller Diversität [...], die eher auf Verbindungen als auf Autonomie beruht«¹³⁰, führt der Austausch zwischen Ländern, Kontinenten und Kulturen auch für Welsch letztlich nicht zu einer Auflösung kultureller Differenzen: Diese erweisen sich vielmehr als ein konstitutives Element für die relationalen Verhältnisse von Transkulturalität.¹³¹

In der Kulturanthropologie wird die empirische Auseinandersetzung mit Differenzen insbesondere durch postkoloniale Theorien weiterentwickelt: Sie werden dabei in erster Linie im Kontext von Konfliktsituationen berücksichtigt, wobei Kultur als konfliktreicher Prozess des Aushandelns verstanden wird. Während der Kulturbegriff damit eine Öffnung hin zu Forschungsfeldern wie der Politik, Ökonomie, Geschichte, aber auch hin zu geschlechtsspezifischen Unterschieden erfährt, werden als Ausgangspunkt für die Kulturanalyse Kategorien der Differenz, der Brüche, der produktiven Zwischenräume und Grenzzonen, der Vermischungen und des Missverstehens herangezogen.¹³²

1.14 Beziehungsverhältnisse in Zirkulationsprozessen

In Erweiterung dieser, in erster Linie auf Gegensätzen, Konflikten und Defiziten beruhenden Vorstellung von Differenzen in der postkolonial informierten Kulturanthropologie, sieht sich die transkulturelle Forschung im Feld der Kunstwissenschaft und insbesondere im Feld der globalen Kunstgeschichte und des Kulturerbes nach den Kunsthistoriker*innen Monica Juneja und Michael Falser mit der Aufgabe konfrontiert, »Aus-

127 Welsch: Transkulturalität. 1997, S. 85, Fn. 25.

128 Juneja und Falser betonen, dass Kulturbeziehungen konträre Dimensionen von Relationalität hervorbringen und gerade Erfahrungen von soziokulturellem Austausch auch das Bedürfnis erzeugen können, Differenzen zu festigen. Vgl. Falser, Michael; Juneja, Monica: Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell. Eine Einleitung. In: Dies.: Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. 2013, S. 17-34, S. 19.

129 Welsch: Transkulturalität – neue und alte Gemeinsamkeiten. 2011, S. 309, Fn. 33.

130 Hannerz: Cultural Complexity. 1992, S. 266, zit.n. Welsch: Transkulturalität. 1997, S. 86, Fn. 32.

131 In diesem Sinne lässt sich auch Glissants Forderung nach einem bedingungslosen Verständnis von Differenz in relationalen Verhältnissen verstehen, wie er es im Kontext seiner »Philosophie de la Relation« mit dem Begriff Opazität erläutert (siehe Kap. II.1.10).

132 Vgl. Bachmann-Medick, Doris: Kulturanthropologie. In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera: Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart 2003, S. 86-107, S. 96.

handlungsprozesse von Differenzen in ihrem umfassenden, auch paradoxen Erscheinungsbild zu untersuchen und zu erklären«¹³³.

Mit der Annahme, dass kulturelle Differenzen nicht auf der Vorstellung von Kulturen als statische Gebilde mit wesensbedingten Eigenschaften beruhen, sondern innerhalb von Begegnungen und Beziehungen ausgehandelt werden, richten die Autor*innen ihr Forschungsinteresse auf verschiedene Strategien von Aushandlungsprozessen. Aus ihren Ausführungen geht hervor, dass diese nicht zwingend an Gegenüberstellungen gebunden sind. Sie reichen vielmehr »von selektiver Aneignung, Mediation, Übersetzung, Umdeutung, Neukonfigurierung und Re-Semantisierung bis zu Nicht-Kommunikation, Abgrenzung, Ablehnung oder Widerstand«. Sie können sich demnach auch ergänzen oder überschneiden. Die Erforschung dieser Strategien, so schlussfolgern die Autor*innen, gehe damit über die »Vorstellungen von festgeschriebenen Identitäten und Alteritäten und unverrückbaren Dichotomien zwischen Assimilation und Resistenz« hinaus,¹³⁴ wie sie etwa in postkolonialen Theorien oder jüngeren Studien zur kulturellen Differenz zum Tragen kommen.¹³⁵ In einem Gespräch mit Kravagna über die Bedeutung des Transkulturellen in Verbindung mit seinen verschiedenen Begriffsbildungen schlägt Juneja daher folgende Definition von Transkulturalität vor:

»[T]ransculturality is not just another metaphor or umbrella term for ›cultural flows,‹ ›hybridity,‹ or any cognate deployed to capture exchanges that transgress cultural, linguistic, and material boundaries. [...] it rather operates on a different register and highlights the procedural character of a broad variety of phenomena, including flows, entanglements, and other forms of circulation, and confronts us with the challenge of finding a precise language to capture the morphology of the relationships built into these phenomena.«¹³⁶

Juneja hebt damit weniger die transkulturellen Dynamiken hervor, die sich durch den grenzüberschreitenden Austausch zwischen verschiedenen materiellen, sozialen oder kulturellen Grenzen im Gegensatz zu fixierten Identitäten auszeichnen. Vielmehr richtet sie ihren Blick auf den prozessualen Charakter von zirkulierenden Erscheinungsformen – und damit gleichermaßen auf Subjekte und Objekte, deren Beziehungsbeschaffenheit sie befragt. Da besonders aus einer global orientierten, kunsthistorischen Perspektive davon ausgegangen wird, dass Gesellschaften durch die Mobilität von Menschen, Gegenständen und Praktiken und den mit diesen verbundenen, kulturellen Durchdringungen bereits seit der Antike – und damit lange vor der Entstehung internationaler Datennetze und globaler Kapitalmärkte – geformt wur-

133 Falser; Juneja: *Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell*. 2013, S. 19.

134 Ebd., S. 20. Falser und Juneja weisen darauf hin, dass solchen Vorstellungen nur dann ausreichend entgegengearbeitet werden kann, wenn beachtet wird, dass Aushandlungsprozesse unterschiedliche Strategien, Prozesse und Dynamiken offenbaren, die aus transkultureller Perspektive nicht nur eine historische, sondern auch eine durch mehrsprachige Quellen unterstützte Forschung benötigen.

135 Die Abgrenzung zu postkolonialen Theorien und Studien hebt Juneja an anderer Stelle hervor: Juneja; Kravagna: *Understanding Transculturalism*. 2013, S. 25.

136 Ebd., S. 29.

den,¹³⁷ verlangt »eine mehrfach gelagerte, transkulturelle Perspektive« nach Juneja und Falser »einen forschenden Blick, der zwischen dem Lokalen, Nationalen und Globalen alterniert, diese Bezugsebenen aber nicht nebeneinander, sondern simultan behandelt und sich mit dem Spannungsverhältnis zwischen diesen Ebenen auseinandersetzt«¹³⁸. Unter diesen Bedingungen zeichnet sich Transkulturalität als eine Forschungsperspektive aus, die ausdrücklich nicht an »unverrückbaren Dichotomien«¹³⁹ ausgerichtet ist. Sie orientiere sich auch nicht an »vorgegebenen Untersuchungseinheiten – wie etwa nationalstaatliche oder zivilisationsgeschichtliche Konstrukte«, sondern sie gründe auf »der Logik der an Zirkulationsprozessen und historischen Beziehungen beteiligten Akteure«.¹⁴⁰ In diesem Sinne kann Transkulturalität als »ein analytisches Mittel« dienen, das es ermöglicht, »jene in der Historiographie stabilisierten territorialen wie sozialen Einheiten mitsamt ihren Grenzziehungen in Frage zu stellen« und den Blick auf die noch wenig untersuchten Beziehungsverhältnisse zu richten, »die quer zu etablierten Kategorien wie Territorium, Staat, Nation, Religion, »Ethnie« und Sprachgruppe verlaufen«.¹⁴¹

137 Vgl. Falser; Juneja: *Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell*. 2013, S. 19.

138 Vgl. ebd., S. 22f.

139 Ebd., S. 20. Aus transkultureller Perspektive lassen sich laut Juneja insbesondere jene Dichotomien auflösen, die dem hartnäckigen Schema der »colonizer-colony binary« folgen. Sie gründeten etwa darauf, dass Kultur als eine Bewegung verstanden wird, die von den »high metropolitan centres« zu den »absorptive colonial peripheries« verläuft. Eine transkulturelle Perspektive erlaube es hingegen, Bewegungen anders zu lokalisieren, nämlich »in a global context that transcends this opposition and views cultural phenomena as multi-sited interactions«. Vgl. Juneja; Kravagna: *Understanding Transculturalism*. 2013, S. 29.

140 Falser; Juneja: *Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell*. 2013, S. 22.

141 Ebd., S. 21.

2 Räumliche Implikationen von Transkulturalität

Wie die zuvor erläuterten Theorien und Studien im Kontext der Begriffsgeschichte von Transkultur zeigen, lassen sich weder Phänomene des Transkulturellen noch Prozesse der Globalisierung historisch auf die 1990er Jahre fixieren. Dennoch wird die transkulturelle Theoriebildung meist mit der Verbreitung des Globalisierungsbegriffs und den weltweit zunehmenden Migrationsprozessen in den 1990er Jahren zusammengelegt. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die dynamische Vorstellung von Kultur, wie sie im heutigen Verständnis von Transkulturalität zum Ausdruck kommt, von einigen Globalisierungstheorien der 1990er Jahre beeinflusst ist, die den Cultural Studies zugerechnet werden können. Besonders im Feld der Anthropologie und der angloamerikanischen Postcolonial Studies sind hier Konzepte zu nennen, welche die Analyseketegorien des Cultural Turn ins Verhältnis zu räumlichen und sozialen Theorien der Globalisierung setzen und dabei an ein transkulturelles Denken anschließen.

Obwohl der Begriff und das von Ortiz eingeführte und von verschiedenen Autor*innen übernommene und interpretierte Konzept der *transculturación/transculturation* dabei weitgehend unbeachtet bleibt, zeigt sich der Anschluss an diese Theorien insbesondere dann, wenn auf ein Kulturverständnis zurückgegriffen wird, das sich mit Grenzüberschreitungsprozessen in dichotomen Verhältnissen auseinandersetzt und anstelle der Fixierung von Grenzen den Blick auf die produktiven Zwischenräume und Relationen des Kulturellen in ihrer Verknüpfung mit sozialen Praktiken und Interaktionsprozessen lenkt. Mit der Frage danach, welche Bedeutung räumliche und soziale Theorien der Globalisierung für ein dynamisches Verständnis von Transkulturalität haben und inwiefern hier mit Differenz(en) umgegangen wird, greife ich im Folgenden einige kulturwissenschaftliche Theorien diskursartig auf.

2.1 Raum als Gestaltungsfaktor sozialer Beziehungen

Der von Pratt im Jahr 1991 entwickelte, sprachanalytische Ansatz der Contact Zone stellt für die Konstitution sozialer Prozesse ein frühes Beispiel dar, das den Begriff der *transculturación* beziehungsweise *transculturation* nicht nur explizit aufgreift, sondern auch in seiner symbolischen Dimension erweitert. Pratt wendet sich dabei Bereichen von

Kultur, Lebenswelt und Geschichte zu, die durch den Linguistic Turn und seine Fixierung auf Sprache zunächst ausgeblendet waren und erst in den letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts wieder über die – unter dem Begriff des Cultural Turn zusammengefasst – Orientierungswechsel in den Kulturwissenschaften¹ neu ins Blickfeld gerückt wurden. Pratts Analyse zur kulturellen Bedeutung von Sprache legt ihren Schwerpunkt auf asymmetrische Machtverhältnisse, die sich nicht auf den europäischen oder allgemein westlichen Horizont reduzieren lassen. Sie berücksichtigt vielmehr ebenso Bevölkerungsgruppen kolonialer Imperien in ihrer produktiven Rolle. Daher nähert sie sich auch methodischen Fragestellungen an, die mit dem Postcolonial Turn² in Verbindung stehen. So bezieht sie die historische Phase der Dekolonialisierung in ihre Untersuchungen ebenso ein, wie sie Machtasymmetrien (entsprechend der postkolonialen Kritik z.B. zwischen Zentrum und Peripherie) innerhalb narrativer Diskurse aufdeckt. Dadurch werden dominante eurozentrische Wissensordnungen aus der Perspektive der Unterlegenen dekonstruiert. Indem sie die Aufmerksamkeit in ihrer Analyse der Reiseberichte außerdem auf sprachliche Differenzen in Situationen des Kontakts und der Interaktion von Kulturen lenkt, zeigt ihr Ansatz darüber hinaus Ähnlichkeiten zu Analyse-kategorien des Spatial Turn, in denen der Fokus auf Übergänge, Übertragungen, Vermittlungsprozesse und Brechungen von sozial konstruierten Räumen gerichtet wird:

Nach Doris Bachmann-Medick erweisen sich die verschiedenen Turns in den neueren Kulturwissenschaften als wichtige Gelenkstellen, die eine Übersetzung aus der theoretisch-analytischen Sphäre in die gesellschaftliche Handlungswelt und damit auch in soziale und politische Bewegungen hinein ermöglichen.³ Mit der Voraussetzung der Turns, kulturelle Bedeutungszusammenhänge nicht mehr in erster Linie über die Erforschung eines Gegenstands, sondern über veränderte Analyse-kategorien zu erschließen, gewinnt die Herausbildung eines neuen Raumverständnisses mit dem Spatial Turn in den Kulturwissenschaften eine besondere Beachtung. Entgegen der traditionellen Container-Vorstellung von Raum als Behälter von Traditionen, kultureller Identität oder Heimat »gilt Raum nun als Gestaltungsfaktor sozialer Beziehungen, Unterschiede und Vernetzungen, als vielschichtiges oft widersprüchliches Ergebnis von Verortungen, Raumansprüchen, Ab- und Ausgrenzungen«⁴. Diese Verräumlichung, die auch historisch-chronologische An- und Einordnungen durchkreuzt, zeigt sich durch ein neues Verständnis von Grenzen als Aushandlungszonen und ein Denken an dessen Rändern beziehungsweise von diesen aus, so dass Marginalisierungen, Kontaktzonen, Übergänge, Grenzverhältnisse und Zwischenräume als produktive Räume betrachtet

1 Doris Bachmann-Medick betitelt ihre grundlegende theoretische Abhandlung, die erstmals 2006 erschien und nach mehreren Auflagen 2016 auch ins Englische übersetzt wurde, daher mit dem Plural Cultural Turns. Sie setzt sich darin mit der Transformation verschiedener wissenschaftlicher Denkformen, Theorien und Handlungsweisen auseinander, die das Bild der neueren Kulturwissenschaften in Theorie und Praxis maßgeblich prägen. Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg 2006; Dies.: Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture. Berlin u.a. 2016.

2 Vgl. Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. (Version: 1.0, 29.3.2010) In: Docupedia-Zeitgeschichte, o.S. DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok.2.324.v1>.

3 Vgl. ebd.

4 Ebd.

werden.⁵ In diesem Verständnis des Überschreitens, Verlagerens, Überlappens und Verhandelns von Grenze(n) wird »Raum [...] geradezu zu einer Metapher für kulturelle Dynamik«⁶.

2.2 Kulturelle Dynamiken des Raums

Kulturwissenschaftliche Konzepte, die sich mit der kulturellen Dynamik des Raums beschäftigen und darüber hinaus einen entscheidenden Einfluss auf die transkulturelle Theoriebildung zeigen, stammen etwa von Ulf Hannerz, Paul Gilroy, Édouard Glissant, Homi K. Bhabha und Arjun Appadurai.⁷ Kulturelles Denken wird hier auf unterschiedliche Weise mit einem räumlichen Denken verbunden, wobei Grenzen als variabel und bisweilen als fließende Übergänge wahrgenommen werden und Differenzen nicht mehr als eine Fixierungen auf Identität und ethnische Kategorisierungen betrachtet werden.

Welsch verweist in seinem Transkulturalitätskonzept mehrfach auf Hannerz' Raumverständnis. Beide Theoretiker teilen ein Denken in Netzwerken: Während Welsch in seinen frühen Ausführungen des Transkulturalitätskonzepts etwa von der »äußeren Vernetzung der Kulturen«, von »Denkformen und Metaphoriken des Gewebes, der Verflechtung, der Verkreuzung, der Vernetzung« und von »Problemstellungen [...], die aus Vernetzungseffekten resultieren« spricht,⁸ bringen Vernetzungen für Hannerz⁹ insbesondere Menschen unterschiedlicher kultureller Lokalsysteme über größere Distanzen hinweg in Beziehung und binden sie überlokal ein. Entlang dieser sozialen Netzwerke bewegen sich »die anhaltenden, ungleichmäßig verteilten kulturellen Bedeutungsflüsse (*flows of meaning*), die die Strukturen und Ausdrucksformen der Gesellschaften bestimmen und von diesen bestimmt werden«¹⁰.

In ähnlicher Weise definiert der Kulturtheoretiker und Historiker Gilroy in seinem Konzept des Black Atlantic die Bedeutung von Kultur über eine Metapher der Fluidität, nämlich den Ozean. Sie steht für einen Raum, der jeden eindeutigen Ort und jegliche nationale Kategorie hinter sich lässt.¹¹ Der Ozean ist hier jedoch nicht nur ein Sinnbild für das Fluide, sondern auch ein realer Raum des transatlantischen Sklavenhandels. Dabei handelte es sich bekanntermaßen insbesondere um den Handel mit Menschen ver-

5 Vgl. ebd.

6 Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 2006, S. 297.

7 Hannerz: Cultural Complexity. 1992 (siehe hierzu auch Kap. II.1.9) und ders.: Transnational Connections. Culture, people, places. London u.a. 1996; Gilroy, Paul: The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness. London 1993; Glissant, Édouard: Poétique de la Relation. Paris 1990; Bhabha: The Location of Culture. London, New York 1994; Appadurai, Arjun: Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis 1996.

8 Welsch: Transkulturalität. In: VIA REGIA, Heft 20/1994, o.S.

9 Siehe hierzu z.B. Hannerz, Ulf: »Kultur« in einer vernetzten Welt. Zur Revision eines ethnologischen Begriffes. In: Kaschuba, Wolfgang (Hg.): Kulturen – Identitäten – Diskurse. Perspektiven Europäischer Ethnologie. Berlin 1995, S. 64–84.

10 Hannerz: Cultural Complexity. 1992, o.S., zit.n. Appadurai, Arjun: Globale kulturelle Flüsse. In: Kreff et al.: Lexikon der Globalisierung. 2011, S. 111.

11 Gilroy, Paul: Der Black Atlantic. In: Langenohl et al.: Transkulturalität. 2015, S. 61–75, 62.

schiedener Kulturen Afrikas seit dem 16. Jahrhundert, die vorrangig zu wirtschaftlichen Zwecken auf dem Schiffsweg in andere Länder transportiert wurden. Aus diesen Vorgängen und Zusammentreffen ergaben sich schließlich wiederum neue Verbindungen zwischen Menschen. Gilroy richtet die Aufmerksamkeit dabei auf »die wirre Komplexität des Prozesses und einige seiner unvorhergesehenen und unbeabsichtigten Konsequenzen«¹², zu denen kulturelle Verflechtungen und Neuformierungen ebenso zählen, wie die Auflösung einer einheitlichen Vorstellung von Kultur.

Mit dem Verständnis der *Poétique de la Relation* thematisiert auch Glissant die Verschlungenheit von Völkern und Kulturen im Kontext der Theorien des Black Atlantic. Er geht dabei von der Ausdehnung und Ausbreitung verschiedener Formen des Chaos¹³ durch die Begegnung der Kulturen aus. Unter dem Begriff der Relation versteht er unter anderem eine »Welt-Beziehung«, die jedoch nicht auf der Verbindung einzelner unteilbarer Grundelemente beziehungsweise einzigartiger Kulturen basiert. Vielmehr bestimmt diese Beziehung selbst die einzelnen ins Spiel gebrachten Elemente beziehungsweise bewegt und verändert sie. So lebt »[j]ede Kultur [...] aus dem Wissen um ihre Besonderheit, aber dieses Wissen hat keine Grenzen«.¹⁴ Die »Vorstellung von der Identität als Wurzel«, die sich wiederum über den Bezug zu einem »Territorium« legitimiert und »das Denken des Anderen und des Reisens in Gang gesetzt« hat, abgelöst von dem »bewusste[n] und widersprüchliche[n] Erleben der Kontakte von Kulturen«. Identität zeigt sich dabei als chaotisches Geflecht von Relationen. Die Vorstellung eines Landes entspricht dabei weder der eines Territoriums als Ausgangspunkt für den Aufbruch zu anderen Territorien, noch geht sie von einem Recht auf Besitz aus.¹⁵

Ein Denken in Prozessen des kulturellen Zusammenfließens kann auch bei Appadurais anthropologischer Theorie festgestellt werden, in der er sich insbesondere mit der sozialen und medialen Globalisierung lokaler Lebenswelten auseinandersetzt.¹⁶ Laut Bachmann-Medick zeichnet sich die kulturwissenschaftliche Perspektive hier durch ein »going beyond boundaries« aus und macht »[d]iskontinuierliche Orte kultureller Produktion in transnationalen Verknüpfungen zum Gegenstand der ethnographischen Forschung«¹⁷. Appadurais Theorie schließt insofern an die vorigen Theorien an, als er in seinem Verständnis von Globalisierung ebenfalls nicht von einer linearen Strömung ausgeht, die verschiedene Gesellschaften zu einer kollektiven Identität verschmelzen lässt. Um globale kulturelle Dynamiken analysieren zu können, entwickelte er 1990 das Konzept der Scapes,¹⁸ die sich in der Art von Flüssen in viele Richtungen bewegen und durch die wiederum verschiedene Lokalitäten angeregt werden, auf die zunehmenden

12 Ebd.

13 Zur Bedeutung des Begriffs Chaos bei Glissant siehe Kap. III.1.

14 Vgl. Glissant: *Poetik der Beziehung* (1990). 2019, S. 588.

15 Glissant, Édouard: *Poetik der Relation*. In: Haus der Kulturen der Welt in Zusammenarbeit mit Tina Campt und Paul Gilroy (Hg.): *Der Black Atlantic*. Berlin 2004, S. 55–68, 58f [Herv. i.O.].

16 Appadurai: *Modernity at Large*. 1996.

17 Bachmann-Medick: *Kulturanthropologie*. 2003, S. 98.

18 Siehe hierzu insbesondere Appadurai, Arjun: *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*. In: *Public Culture*, 2/2, 1990, S. 1–24.

Globalisierungsprozesse zu reagieren.¹⁹ Parallelen zum Konzept der Transkulturalität zeigt insbesondere Appadurais Begriff der *Ethnoscapes*²⁰, den er auf die erhöhte, freiwillige oder unfreiwillige Mobilität von Menschen bezieht und mit dem er die Vorstellung einer Gruppenidentität als räumlich begrenzte, historisch authentische und ethnisch homogene Kultur überwindet. Durch diese deterritorialisierten Bewegungen tritt für Appadurai sowohl die Zunahme wechselseitiger Abhängigkeiten als auch die Intensivierung sozialer Beziehungen in den Vordergrund.

2.3 Zum Verständnis von kultureller Differenz in dynamischen Verhältnissen

Mit diesem Verständnis einer kulturellen Dynamik des Raums als Grundlage für die Konstruktion sozialer Beziehungen rückt auch die Frage nach der Bedeutung von und dem Umgang mit Differenz(en) in den Vordergrund. Bei den bisher genannten Theoretiker*innen kommt das Verständnis von kultureller Differenz vor allem darin zum Ausdruck, dass sie Transkulturalität als einen fließenden Prozess verstehen, der nicht eine zunehmende Vereinheitlichung, sondern eine neue kulturelle Vielfalt hervorbringt. Transkulturalität ist in dieser Hinsicht weniger als eine normative Setzung denn als eine auf Phänomenen basierende Beschreibung von Effekten zu verstehen. Wie Christian Höller in seiner Definition von Transkulturalität im Anschluss an die Theorien von Welsch, Hannerz und Appadurai feststellt, führen Durchdringungen und Überschneidungen zu immer neuen identifikatorischen Teilmengen oder partiell überlagerten Teilkulturen. Diese sind genauso wenig aufeinander reduzierbar wie prinzipiell voneinander trennbar. Vielmehr sind sie von immanenten Differenzen gekennzeichnet.²¹

Für Appadurai stellt Differenz sogar die wichtigste Eigenschaft von Kultur dar: Er betrachtet »culture [...] as a dimension of phenomena, a dimension that attends to situated and embodied difference«. ²² Bedeutend ist dabei, dass Differenzen nicht mehr länger als Wesensunterschiede verstanden werden, über die Menschen aufgrund ihrer biologischen Abstammung, ihrer ethnischen Gruppierung oder nationalen Zugehörigkeit eingeteilt werden. Vielmehr gewinnen spezifische soziale Konstellationen an Relevanz. Im Kontext der Cultural und Postcolonial Studies geht es daher grundlegend um

19 Für Appadurai haben sämtliche Flüsse von Menschen, Technologien, Finanzen, Bildern und Ideen an Geschwindigkeit, Reichweite und Volumen zugenommen, wodurch eine Entkopplung (Disjuncture) von Wirtschaft, Kultur und Politik bewirkt wird. Der desorganisierte Kapitalismus sei eine komplexe, auseinanderstrebende Ordnung, die mit herkömmlichen Modellen und Begrifflichkeiten nicht mehr zu fassen sei. Vgl. Kreff, Fernand: *Scapes*. In: Kreff et al.: *Lexikon der Globalisierung*. 2011, S. 351-352, 351.

20 Vgl. Appadurai, Arjun: *Globale ethnische Räume. Bemerkungen und Fragen zur Entwicklung einer transnationalen Anthropologie*. In: Beck: *Perspektiven der Weltgesellschaft*. 1998, S. 11-40, 11f.

21 Vgl. Höller: *Transkulturalität*. 2002, S. 289.

22 Appadurai: *Modernity at Large*. 1996, S. 12f.

die Frage, wie Kultur tatsächlich gelebt und erfahren wird und wie kulturelle Bedeutungen produziert und verkörpert werden.²³

Auch Homi K. Bhabha hat sich in seinen postkolonial begründeten, kulturanthropologischen Studien zu Beginn der 1990er Jahre explizit mit der Bedeutung von Differenz beschäftigt. Wie Elisabeth Bronfen im Vorwort zu seinem maßgeblichen Werk »Die Verortung der Kultur« erläutert, geht es Bhabha darum, »die Frage der kulturellen Differenz als produktive Desorientierung und nicht als Festschreibung einer vereinnehmbaren Andersartigkeit zu verhandeln«. Ausgangspunkt ist dabei seine Feststellung, dass in einem von »Migration und ethnischer Hybridität gekennzeichneten Zeitalter [...] Denkfiguren wie ›Zwischenräume‹, [...] ›Spaltungen‹ oder ›Dopplungen‹ eingesetzt werden müssen.²⁴ Mit seiner Auffassung von Hybridisierung²⁵ verändert sich der Umgang mit kultureller Identität und Differenz insofern, als allzu einfache selbst- und fremdbestimmte Zuordnungen nicht mehr greifen. Er plädiert für ein Verständnis von »kultureller Hybridität« aus der Perspektive der Kolonisierten, »in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene oder verordnete Hierarchie gibt«.²⁶ Unter dem Konzept der *hybridity* versteht Bhabha folglich keine simple Mischform von Identität,²⁷ sondern vielmehr die prozessuale Neukonstruktion von Identitäten, die sich durch immanente Differenzen, Ambivalenzen und Widersprüche auszeichnen.²⁸ Diese Vorstellung setzt sich für ihn in der Denkfigur des Third Space fort, einem Raum symbolischer Interaktionsprozesse, der weder der Kultur der Kolonisator*innen, noch jener der Unterworfenen entspricht, sondern andere und neue Positionen zu Wort kommen lässt. Es handelt sich dabei um einen Raum der Aus- und Neuverhandlung²⁹. In diesem Sinne versteht Bhabha Differenz als Form der »kulturellen Interaktion«, deren Problematik jedoch »nur an den signifikatorischen Grenzen von Kulturen auftaucht, an denen Bedeutungen und Werte (miß)verstanden oder Zeichen aus ihrem Kontext gerissen werden«.³⁰ Das »dynamische Potenzial« dieses Raums ergibt sich folglich durch

23 Vgl. Reuter, Julia: Postkoloniales Doing Culture. Oder: Kultur als translokale Praxis. In: Hörning, Karl H.; Reuter, Julia (Hg.): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis. Bielefeld 2004, S. 239-255, S. 241.

24 Bronfen, Elisabeth: Vorwort. In: Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2007, S. IX-XIV, IX.

25 Wieselberg übersetzt Bhabha wie folgt: »Hybridisierung heißt für mich nicht einfach Vermischen, sondern strategische und selektive Aneignung von Bedeutungen, Raum schaffen für Handelnde, deren Freiheit und Gleichheit gefährdet sind.« Bhabha: Migration führt zu »hybrider« Gesellschaft. 9.11.2007, o.S.

26 Bhabha: Die Verortung der Kultur. 2007, S. 5.

27 Bachmann-Medick befragt diese Neukonstruktion abseits essenzialisierender Identitätszuschreibungen z.B. über die treffende Formel »1 + 1 = 3«. Siehe dies.: 1 + 1 = 3? Interkulturelle Beziehungen als dritter Raum. In: Weimarer Beiträge 45, Nr. 4, 1999, S. 518-531, 524.

28 Bhabha, Homi K.: The Third Space. (Interview von Jonathan Rutherford) In: Rutherford, Jonathan (Hg.): Identity: Community, Culture, Difference. London 1990, S. 207-221, 211.

29 Die Schaffung eines solchen Verhandlungsraums erfordert laut Bhabha »die Notwendigkeit, über Geschichten von Subjektivitäten mit einem Ursprung oder Anfang hinaus zu denken und sich auf jene Momente oder Prozesse zu konzentrieren, die bei der Artikulation von kulturellen Differenzen produziert werden«. Bhabha: Die Verortung der Kultur. 2007, S. 2.

30 Ebd., S. 52.

einen »Prozess, in dem Bedeutungen, Sinnzuschreibungen und machtvolle Sinnkonstruktionen ausgehandelt werden« sowie »Machtpositionen und Sinnzuschreibungen in Bewegung« geraten – insbesondere über eine Kritik an »der (ehemaligen) Kolonialmacht«. ³¹

2.4 Aushandlungsprozesse von Differenzen über postkoloniale Perspektiven hinaus

Das Konzept des Third Space lässt noch einmal den durch die postkoloniale Theorie informierten Kulturbegriff in der Kulturanthropologie zutage treten, demzufolge Kultur einerseits ein konfliktreicher Prozess des Aushandelns ist. ³² Andererseits wird damit ein Verständnis postuliert, das »die Konstitution von Identität und Alterität weder als multikulturelles Nebeneinander noch als dialektische Vermittlung« begreift, wobei eine »unlösbare und wechselseitige Durchdringung von Zentrum und Peripherie, Unterdrücker und Unterdrücktem modelliert wird« ³³. So wird mit dem Third Space zwar ein Kulturverständnis privilegiert, dessen pragmatische Qualität in der Anschluss- und Übergangsfähigkeit von verschiedenen Dichotomien liegt. Jedoch beruhen diese Anschlüsse und Übergänge in erster Linie auf Auseinandersetzungen zwischen konkurrierenden Praktiken und ungleichen Beziehungen, wie sie insbesondere durch die eurozentristische Vormachtstellung des Westens gegenüber dem »Rest« ³⁴ der Welt hervorgerufen wurden oder werden. Mit der Perspektive auf Oppositionen schaffen postkoloniale Studien und Kulturanalysen, wie Julia Reuter feststellt, nicht nur eine Plattform für Artikulationen des Kulturellen *zwischen* West und Ost, Nord und Süd oder ganz grundsätzlich *zwischen* dem jeweils »Eigenen« und dem jeweils »Fremden«, sondern sie argumentieren immer auch aus der Position der Marginalisierten und der Außenseiter*innen, dass vermeintlich voneinander getrennte Kulturen – ganz im Sinne der Dependenztheorie ³⁵ – schon immer durch eine lange Geschichte machtvoller Beziehungen miteinander verbunden sind. ³⁶

Wenngleich kulturelle Differenzen bei diesem Anschluss- und Übergangsdiskurs einander nicht mehr in exklusiver Weise gegenübergestellt werden, so belegt doch die

31 Struve, Karen: Third Space. In: Götsche, Dirk; Dunker, Axel; Dürbeck, Gabriele (Hg.): Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Stuttgart 2017, S. 226–228, 226f.

32 Siehe hierzu Kap. II.1.13.

33 Greven, Jochen: Hybridität. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart u.a. 2004, S. 269f.

34 Siehe insbesondere Hall, Stuart: The West and the Rest: Discourse and Power. In: Hall, Stuart; Geibon, Bram (Hg.): Formations of Modernity. Cambridge 1992, S. 275–295.

35 So beschäftigt sich eine Vielzahl theoretisch, methodisch und disziplinär heterogener Ansätze der Postcolonial Studies mit der Infragestellung eurozentristischer Paradigmen und geht dabei von »geteilten Geschichten« der Moderne aus, die untrennbar mit der auf dem Kolonialismus beruhenden globalen Machtordnungen verknüpft sind. Siehe hierzu z.B. Conrad, Sebastian; Randeria, Shalini: Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt. In: Dies. (Hg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2002, S. 9–49.

36 Vgl. Reuter: Postkoloniales Doing Culture. 2004, S. 243f.

Auffassung von sich wechselseitig bedingenden Hierarchien zwischen vermeintlich hochentwickelten Metropolen und als unterentwickelt geltenden Peripherien, dass Differenzen im Kontext postkolonialer Theorien immer an konfliktreiche Macht- und Herrschaftsverhältnisse geknüpft sind und dass diese Verknüpfung für die Existenz postkolonialer Theorien ein geradezu grundlegendes Kriterium zu sein scheint. Jedoch kann nicht davon ausgegangen werden, dass sich die vielfältig verflochtenen Verhältnisse und Geschichten von Kulturen immer durch Gegenüberstellungen und ungleiche Machtbeziehungen auszeichnen. Da sich diese, wo sie existieren, auch nicht generell auf den historischen Rahmen von Kolonialisierung und Dekolonialisierung beschränken lassen, muss aus transkultureller Perspektive die Vorstellung der Vorherrschaft und der klaren Trennung dichotomer Konstrukte ebenso in Frage gestellt werden, wie die mit ihr einhergehende Notwendigkeit ihrer Dekonstruktion.

Obwohl auch postkoloniale Theorien darauf abzielen, kulturelle Differenzen aufzulösen, so ebnen sie, wie etwa der Soziologe Vivek Chibber kritisiert,³⁷ die Dichotomien, gegen die sie kämpfen, selbst auch ein. Zwar richtet sich beispielsweise der postmodern informierte Postkolonialismus in seinem Denken von Brüchen und Überlappungen bewusst gegen überkommene Kategorien der Moderne und kritisiert zu Recht die westliche Hegemonie moderner Institutionen, Wertesysteme und Wissensformen. Jedoch scheint die mit ihm verbundene Auffassung von Differenz hier zu wenig an der tatsächlichen Verflechtung von Kulturen orientiert zu sein beziehungsweise nur *eine* Dimension von Konfliktkonstellationen im Kontext global-kultureller Zusammenhänge zu beachten.

Für Dorothee Kimmich und Schamma Schahadat räumt das kulturwissenschaftliche Paradigma der Transkulturalität daher dem Zeitalter von Kolonialisierung und Dekolonialisierung keine historische Sonderstellung mehr ein, es löst für sie vielmehr die Prämissen der Postcolonial Studies der 1990er Jahre ab: Transkulturalität verlangt eine tiefgreifendere historische Forschung, die neuzeitliche, antike und mittelalterliche Globalisierungsprozesse ebenso in Betracht zieht, wie solche der Moderne.³⁸

Das Paradigma der Transkulturalität bedeutet demnach gerade in kunsthistorischer Perspektive weder eine Auflösung postkolonialer Denkweisen noch einen Verlust des Politischen.³⁹ Wie die Entwicklung transkulturellen Denkens zeigt,⁴⁰ sind die Begriffsgeschichte und Bedeutung von Transkulturalität von Beginn an eng an die Kritik kolo-

37 Chibber führt dies am Beispiel von Edward Saids Orientalismus-Konzept aus, das den Orient dem Westen als so fundamental anders gegenüberstelle, dass dieser nicht zu verstehen sei, wodurch letztlich der exotische Blick verfestigt anstatt aufgelöst würde. Vgl. Chibber, Vivek: Postkoloniale Theorie und das Gespenst des Kapitals. Berlin 2018.

38 Vgl. Kimmich; Schahadat: Kulturen in Bewegung. 2012, S. 8. Das Forschungsinteresse der Autorinnen dehnt sich damit etwa auf die politischen und kulturellen Landschaften Zentralasiens und Ostmitteleuropas, sowie auf die Geschichte(en) Japans, Koreas und Chinas aus, die nur selten »im historischen Rahmen von Kolonisation und Dekolonisierung« erforscht werden, wie sie hier erläutern.

39 Kravagna weist auf die Tendenz in der Kunstgeschichte hin, das Paradigma der Transkulturalität an Stelle von postkolonialen Perspektiven zu betrachten, und kritisiert dabei einen Verlust des Politischen. Juneja; Kravagna: Understanding Transculturalism. 2013, S. 30.

40 Siehe hierzu Kap. II.1.

nialer Verhältnisse, Diskurse und Geschichten beziehungsweise an Prozesse der Dekolonialisierung geknüpft. Daraus ergibt sich, dass das Paradigma der Transkulturalität heute vielmehr eine notwendige Erweiterung und Aktualisierung der Analyse globaler Verflechtungen von Kulturen innerhalb und außerhalb von konfliktreichen Machtkonstellationen sowie in verschiedenen raumzeitlichen Dimensionen und Disziplinen darstellt. Insofern zielt auch die transkulturelle Forschungsperspektive der Kunstgeschichte darauf ab, »to transcend binaries of different kinds«: Um die allgegenwärtige Matrix der »colonizer-colony binary« aufzulösen, werden kulturelle Phänomene hier etwa als »multi-sited interactions« in verschiedenen globalen Zusammenhängen betrachtet.⁴¹

2.5 Kulturelle Differenzen in Interaktionssituationen

Obwohl Welschs philosophisches Konzept der Transkulturalität von verschiedenen Autor*innen kritisiert wird, da es weder die Problematik der Machtverteilung in unterschiedlichen transkulturellen Strukturen noch historisch und diskursiv konstruierte Ungleichheiten berücksichtigt,⁴² scheint es dennoch gleichzeitig an ein postkoloniales Denken anzuschließen und darüber hinauszugehen.⁴³ Welsch stellt Bezüge zu Ansätzen der neueren, postkolonial informierten Kulturanthropologie her, jedoch beschränkt er sein Differenzverständnis dabei nicht auf Konfliktsituationen und Machtkonstellationen innerhalb oder zwischen spezifischen »Kulturnationen«, Kontinenten und Hemisphären und auch nicht auf eine essenzielle und statische Definition von Kultur. Differenzen werden bei Welsch anders gedacht: Im Kontext transkultureller Durchdringungen und Verflechtungen verschwinden kulturelle Differenzen weder einfach, noch werden sie auf Dichotomien reduziert. Sie verweigern sich vielmehr eindimensionalen Kategorisierungen und Festschreibungen und führen stattdessen zu neuartigen und komplexeren kulturellen Gefügen.⁴⁴ Ähnlich wie Bhabha richtet Welsch sein Interesse daher nicht auf wesensbedingte Differenzen,⁴⁵ sondern auf das produktive Potenzial kultureller Differenzen in Interaktionssituationen. Von Interesse sind daher weni-

41 Ebd., S. 29.

42 Vgl. Gippert et al.: Transkulturalität. Gender- und bildungshistorische Perspektiven. 2008, S. 14; Vgl. Saal: Kultur in Bewegung. 2007, S. 23.

43 Auch nach Jutta Ernst und Florian Freitag kann »Welschs »Transkulturalität« [...] als eine »Transkulturation« mit erweitertem Geltungsbereich angesehen werden, [...] der sich nicht mehr nur auf (post-)koloniale Situationen beschränkt, [sondern] vielfältigere Relationen in Betracht nehmen muss.« Ernst, Jutta; Freitag, Florian: Einleitung. Transkulturelle Dynamiken – Entwicklungen und Perspektiven eines Konzepts. In: Dies.: Transkulturelle Dynamiken. 2014, S. 7–30, 17.

44 Für Mathias Hildebrandt, der das Konzept der Transkulturalität mit dem Begriff der Transdifferenz schärft, entsteht im Durchdringen von Kulturen eine Zone der Unbestimmtheit, in der ihre permanenten Austausch- und Wandlungsprozesse etwa zu einer Komplexitätssteigerung kultureller Identitätskonstruktionen führen. Vgl. Hildebrandt, Mathias: Von der Transkulturalität zur Transdifferenz. In: Allolio-Näcke et al.: Differenzen anders denken. 2005, S. 342–352, S. 351.

45 Für Robert Pütz schließt Welschs Verständnis von Transkulturalität insofern an die Cultural and Postcolonial Studies an, als er wie Hall (1994; 1999), Said (1979) und Bhabha (1994) den kulturellen Essentialismus in den Debatten um Kultur und Identität zu überwinden sucht: »So wird die Vorstellung von einer »wesenhaften« Identität zugunsten der Vorstellung vielfach differenzierter

ger Unterschiede oder Gegensätze als vielmehr (die auch durch Unterschiede bedingten) Gemeinsamkeiten, die Welsch nach den »Schnittmengen im Fundus der Selbstverständlichkeiten«⁴⁶ fragen lässt. Diese werden für ihn besonders dann relevant, wenn sich Menschen begegnen, die keine gemeinsame Sprache sprechen und auf elementare Formen der Verständigung angewiesen sind – wie etwa »Zeichen der Höflichkeit, [...] Gestik, Mimik oder Intonation«⁴⁷. Welsch verdeutlicht diesen praxisorientierten Ansatz von Kultur durch seinen Bezug zu Wittgensteins Konzept der »Sprachspiele«⁴⁸. Dies nimmt er zum Anlass, sich an der geteilten Lebenspraxis⁴⁹ von kulturell vielfältig geprägten Menschen zu orientieren und damit den Blick auf soziales Handeln in spezifischen Situationen zu richten statt auf Verstehensprozesse.⁵⁰ Wittgensteins anthropologisches Denken zeichnet sich durch eine sozialtheoretische Perspektive aus, bei der Handeln im Anschluss an ein praxistheoretisches Verständnis⁵¹ in sozial zirkulierende und inkorporierte Wissensordnungen eingebettet ist. Obwohl Welsch Wittgensteins praktischen Ansatz von Kultur in seinem Transkulturalitätskonzept bisher wenig ausgearbeitet hat beziehungsweise nur durch Bezüge andeutet, scheint der Mehrwert dieses Ansatzes darin zu liegen, dass damit eine Perspektive geschärft wird, bei der Kultur entgegen der klassischen Handlungstheorie als gemeinsames und geteiltes Handeln verstanden wird. Dies relativiert in der Folge die Dominanz von kognitivem Wissen. Wissen wird nicht in erster Linie als etwas betrachtet, das bewusst angeeignet oder übernommen werden muss, sondern als ein körperlich verankertes Wissen, das nicht von vornherein hinterfragt, reduziert oder in seiner – wie auch immer ausgeprägten – Existenz zur Diskussion gestellt wird. Das Verständnis von Kultur, auf das sich Welsch mit Wittgenstein bezieht, ist somit weder an ein intellektuelles Konzept von Wissen

Identitätspositionen aufgegeben, die in Relation zu sozialen Kontexten und spezifischen Orten konstruiert werden.« Pütz: Transkulturalität als Praxis. 2004, S. 26.

- 46 Welsch: Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften. In: Allolio-Näcke et al.: Differenzen anders denken. 2005, S. 335.
- 47 Welsch, Wolfgang: Standbeine dürfen nicht zum Klumpfuß werden. Gespräch über eine transkulturell orientierte Gesellschaft – und wie Musik Menschen zusammenführen kann. (Interview von Christian Höppner) In: Musikforum 1/2010, S. 8-12, 10.
- 48 Wittgensteins Sprachspielkonzept wird der zweiten Phase seines philosophischen Schaffens nach dem Zweiten Weltkrieg zugeordnet. Sie ist insbesondere in den »Philosophischen Untersuchungen« (1953) festgehalten. Hier zeigt er eine Hinwendung zur menschlichen Handlungspraxis und räumlichen Dimension des Denkens und verbindet dies mit dem menschlichen Körper, Bewegungen und Handlungen. Vgl. Gebauer, Gunter: Wittgensteins anthropologisches Denken. München 2009, S. 21.
- 49 Siehe hierzu auch Kap. II.1.10.
- 50 Da die Bedeutung eines Wortes, eines Begriffs oder eines Satzes stets von spezifischen Lebensformen in der je spezifischen Situation, in welcher sie geäußert werden, abhängig ist, stellt für Welsch »jedes Sprachspiel (und insofern jede Kultur) eine Sphäre der Gemeinsamkeit dar, aber die Ränder dieser Sphären sind notwendig unscharf und veränderlich«. Welsch: Transkulturalität. In: VIA REGIA, Heft 20/1994, o.S.
- 51 Aus kultursoziologischer Perspektive treten dabei – entgegen dem klassischen Konzept einer Handlungstheorie, die vom zweckrationalen oder regelorientierten Handeln ausgeht – für die zeitgenössische Kulturanalyse wissensabhängige rekursive Praktiken in den Vordergrund, wobei Wissen weniger im Sinne eines Aussagesystems, sondern als ein körperlich-leiblich verankertes Know-how-Wissen verstanden wird. Vgl. Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 30.

noch an die Repräsentation einer unabhängig existierenden Realität gebunden. Vielmehr basiert es auf praktischem Wissen, welches aus Erlebnissen, Erfahrungen und Handeln sowie den dabei je individuell gewonnen Erkenntnissen hervorgeht.⁵²

Wie dieses praxisorientierte Verständnis von Transkulturalität für den Umgang mit Kunst und ihre Rezeption produktiv gemacht werden kann, erläutert Welsch am Beispiel seiner eigenen Beobachtungen und Erfahrungen in der Begegnung mit der Kunst und den Kulturen Asiens.⁵³ Diese Erfahrungen lassen sich insofern mit einer generellen transkulturellen Perspektive verbinden, als er hier für eine grundlegende Offenheit gegenüber der tatsächlichen Pluralität von Kulturen plädiert und sein Interesse »in developing a fuller picture of cultural and aesthetic approaches, one not modelled on European ideas alone, but encompassing and doing justice to the richness of [...] arts and cultural traditions« verdeutlicht.⁵⁴ Die Gleichberechtigung der Kulturen vollzieht sich für ihn in der Begegnung mit Kunst beziehungsweise mit »cultural positions, artworks or worldviews of whatever kind«⁵⁵. Hier stellt er eine »fascination« und »primary attraction« im Sinne einer unvoreingenommenen Begeisterung und primären beziehungsweise elementaren Anziehungskraft fest.⁵⁶ Für ihn stellt diese Situation ein Phänomen dar, das sich zunächst frei von jeglicher Kontextualisierung ereignet beziehungsweise diese hierfür nicht zwingend benötigt:

»Attracted in this way, we turn to them [artworks; BL], observe them more closely, explore them more intensively. Which means we take them, whatever the distance in time or space may be, to be *present* challenges, or treasures comprising a potential to make us more sensitive, open to things thus far neglected [...]. So we do not lock them within history«.⁵⁷

Wie Welsch hier zum einen andeutet, liegt die gegenwärtige Herausforderung dieser Begegnung nicht in einer Funktionalisierung der Dinge zu einem spezifischen Zweck, sondern sie erhält ihren Mehrwert dadurch, dass sie den Zweck beziehungsweise die Situation transformiert.⁵⁸ Zum anderen macht er darauf aufmerksam, dass das Potenzial von Kunstwerken offensichtlich nicht auf einen spezifischen historischen Kontext – wie etwa denjenigen, aus dem sie hervorgegangen sind, – limitiert ist, sondern dass

52 Für eine ausführliche Analyse von Wittgensteins praxisbasiertem Denken siehe z.B. Schatzki, Theodore R.: *Social Practices. A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*. Cambridge 1996; Bezüge zu Wittgenstein stellen auch verschiedene andere Autor*innen her, z.B. Karl H. Hörning, Andreas Reckwitz, Mathias Wieser oder Ingo Schulz-Schaeffer, in: Hörning; Reuter: *Doing Culture*. 2004.

53 Siehe Welsch, Wolfgang: *Rethinking Identity in the Age of Globalization – a Transcultural Perspective*. In: *Aesthetics & Art Science* (Taiwan Association of Aesthetics and Art Science), No. 1, 2002, S. 85–94. Der Text basiert auf einem Vortrag, den Welsch im Rahmen der Konferenz »Art in Asia – External View & Internal Response« an der Ritsumeikan University in Kyoto im September 2001 hielt.

54 Ebd., S. 89.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 91

57 Ebd., S. 89 [Herv. i.O.].

58 Vgl. ebd.

ihre Kraft vielmehr »transculturally effective«⁵⁹ ist. Die transkulturelle Wirkungskraft von Kunst ist seines Erachtens jedoch durch Grundprinzipien der Moderne verdrängt worden und hat zu einer kulturellen Determinierung und Einschränkung geführt:

»For in modernity we got used to thinking that everything is strictly bound to its cultural context. We take all experience and cognition to be strictly determined by their cultural framework and hence restricted to it. This is the typically modern axiom – or dogma – behind the contemporary relativism, contextualism and culturalism dominant in the humanities and in cultural studies today.«⁶⁰

Wenngleich seine Diagnose auf die Kulturwissenschaften in der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts nicht mehr zutreffen mag, so beherrscht die kulturelle beziehungsweise nationale sowie die historische beziehungsweise epochenbezogene und stilistische Kontextualisierung von Kunstwerken etwa immer noch weite Teile des Sammlungs- und Ausstellungswesens in Museen. In Welschs Worten wird deutlich, dass es aus transkultureller Perspektive jedoch weder um die Vernachlässigung eines – wie auch immer gearteten – Kontexts geht, noch um einheitliche, unumstößliche kulturelle Zuschreibungen von Werken. Vielmehr geht es um das Potenzial von Kunst, kulturelle Kontexte zu transzendieren. Insofern hat die Begegnung und Erfahrung mit einem Werk beziehungsweise das Moment der Faszination für ihn auch in hohem Maße Einfluss auf das kulturelle Verständnis: »It points out a feature of context-transcendent connectedness on the aesthetic and cognitive level.«⁶¹ Dabei handelt es sich aus seiner Sicht jedoch nicht um einen eindeutigen Verstehensprozess, der es unnötig macht, sich intensiver mit dem Werk und seiner Geschichte auseinanderzusetzen, sondern um *eine* von mehreren Phasen,⁶² die für ein umfassenderes Verständnis von Kunst gewinnbringend, für ein grundlegendes Verständnis⁶³ von Kunst jedoch nicht zwingend ist.

2.6 Ethische Aspekte einer transkulturellen Praxis aus kunsthistorischer Perspektive

Juneja nimmt das Paradigma der Transkulturalität zum Anlass für die kunsthistorische Forschung und wendet es auf konkrete Sachverhalte im globalen Kontext zwischen Asien und Europa an.⁶⁴ Wenngleich sie sich in einigen Punkten explizit von Welschs

59 Welsch führt dies wie folgt aus: »My point is that this primary attraction obviously works independently of familiarity with the respective culture. The power of the work is [...] not culture-bound but transculturally effective.« Ebd., S. 91.

60 Ebd., S. 90.

61 Ebd., S. 91.

62 »[I]n order to achieve an elaborate understanding [...] there are many stages you will still have to go through, supported by more information, by study and reflection.« Ebd., S. 92.

63 »[T]he magnetism [of artworks; BL] will already have influenced and modified your way of seeing, walking, sitting, talking, thinking, touching. And in any case, experiencing the place in this way is the only path to arrive at any understanding.« Ebd.

64 Als Professorin für Global Art History an der Universität Heidelberg war Juneja Teil des Teams im Forschungsbereich »Historicities and Heritage« im Exzellenzcluster »Asia and Europe in a Global Context: The Dynamics of Transculturality« (2016-2019). Ziel des Clusters war es u.a., kul-

Transkulturalitätskonzept abgrenzt,⁶⁵ schließt sie in gewisser Weise an die Idee eines praktischen Wissens in Verbindung mit ethischen Fragen⁶⁶ an. Insbesondere sieht sie ein methodisches Defizit darin, dass Welsch nicht deutlich »zwischen Kultur als einem ideologischen, historisch spezifischen Konstrukt und Kultur als Beschreibung und historische Praxis« unterscheide und daher versäume, das »Spannungsverhältnis zwischen jenen beiden Ebenen von Kultur selbst zum Untersuchungsgegenstand zu machen«.⁶⁷ Juneja wendet sich dieser Problematik über eine transkulturelle Praxis aus kunsthistorischer Perspektive zu, die sich durch eine ethisch ausgerichtete Kritik an der disziplinären Strukturierung, Kategorisierung und Beweisführung von Forschungserkenntnissen auszeichnet und die Produktion von Wissen sowohl hinsichtlich der Funktion ihrer Akteur*innen als auch hinsichtlich ihrer Effekte auf Institutionen hinterfragt:

»[T]ranscultural practice certainly has a lot to do with ethics – indeed, by questioning the underpinnings of disciplinary formations, taxonomies, and research protocols, it takes us into the heart of an ethical question – about our role as producers of knowledge and how this knowledge has shaped institutions.«⁶⁸

Aus transkultureller Perspektive verändert sich für sie damit auch die postkoloniale Perspektive von einer vornehmlich methodenbezogenen Kritik an existierenden disziplinären Praktiken und deren Verwicklung in Machtasymmetrien⁶⁹ hin zu einer ethisch notwendigen Kritik, welche ein aktualisiertes Geschichts- und Kulturverständnis zugrunde legt, das disziplinäre Praktiken in der Vergangenheit mehrheitlich ausgeblendet haben.⁷⁰ Die Implikationen solch einer ethisch ausgeprägten, transkulturellen Praxis veranschaulicht Juneja über die Kritik an den Methoden der Kunstgeschichte:

»To take the example of art history: the discipline has ended up separating individual objects, has recognized them into genres, hierarchies, and neat chronological sequences; it uses the category of style as a convenient tool for coordination and stabilizing endless mobility and metamorphoses of objects and forms. The idea of stylistic development implies a scheme that is not only artificially maintained by attending to a geographic location as self-contained; more than that, the idea itself is inevitably like a biological, evolutionary construct applied to culture, where it does not belong

turelle Austauschprozesse im Rahmen einer interdisziplinären Forschung zu untersuchen. Siehe: www.asia-europe.uni-heidelberg.de/en/cluster-asia-and-europe.html, am 3.4.2020.

65 Juneja kritisiert u.a., dass Welsch, ähnlich wie einige Globalisierungstheoretiker*innen, davon ausgehe, Grenzüberschreitungen und kulturelle Durchdringungen seien in erster Linie Attribute der Moderne, obwohl Kulturen weltweit bereits seit der Antike und damit lange vor der Entstehung von internationalen Datennetzen und globalen Kapitalmärkten transkulturell geprägt wurden. Vgl. Falser; Juneja: *Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell*. 2013, S. 19f; Juneja; Kravagna: *Understanding Transculturalism*. 2013, S. 24.

66 Siehe hierzu z.B. Kap. II.1.7.

67 Vgl. Falser; Juneja: *Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell*. 2013, S. 19.

68 Juneja; Kravagna: *Understanding Transculturalism*. 2013, S. 30.

69 Vgl. ebd.

70 Vgl. ebd., S. 31.

and where it operates by creating centres and peripheries and by suppressing human agency and the circulation of material objects.«⁷¹

Bedeutsam ist dabei, dass Juneja die kunsthistorische Klassifizierung von Objekten nach Kunstgattungen, Epochen und Stilen hervorhebt, die bis heute dazu dient, Gegenstände und deren formale Ausprägungen trotz oder gerade wegen ihres Wandels und ihren Reisen durch verschiedene geografische Räume und Zeitabschnitte zu spezifizieren und räumlich wie zeitlich zu fixieren. Hierdurch werden sie zudem als ein vermeintlich nationalspezifisches Kulturgut registriert, bewahrt und als eine kulturelle Errungenschaft kodiert. Wie Falser und Juneja erläutern, hat die Etikettierung von Kunstformen und Gegenständen entlang typisierender Bezeichnungen, etwa islamisch, buddhistisch etc., oder entlang ethnischer oder nationaler Zuschreibungen, etwa indisch, koreanisch etc., »zur Stiftung von Identitäten beziehungsweise zur Erfindung von Traditionen« beigetragen.⁷² Problematisch ist daran, dass diese eindimensional konstruierten Wertigkeiten, obwohl sie einer realen Grundlage entbehren, ihre Gültigkeit bis heute nicht verloren haben. Stattdessen prägen sie weiterhin weltweit die Auseinandersetzung mit Kunst in vielen Institutionen.

In diesem Zusammenhang muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass die Disziplin der Kunstgeschichte selbst ein Produkt der Moderne und der Entstehung des Nationalstaats im 19. Jahrhundert ist, und sie hier auch ihre institutionelle Verankerung erhielt: Laut Falser und Juneja war der kunsthistorische Diskurs um das Kulturerbe, der materielle wie immaterielle Kulturgüter einschließt, an der Klassifizierungslehre und den Werturteilen der westlichen Moderne ausgerichtet und folgte damit dem Anspruch auf eine universelle Gültigkeit. Eine globale Verbreitung und Akzeptanz fanden diese »modernezeitlichen Typologien und Methoden der kulturellen Klassifizierung und kunst- und architekturstilistischen Zuordnung« sodann in den Prozessen der Kolonialisierung, in denen sie bisweilen auch Umdeutungen und Aneignungen zur Konstruktion eines nationalen – später auch postkolonialen – Kulturerbes durchliefen.⁷³

In der westlichen Welt ist der kunstgeschichtliche Kanon daher eng an den Kultur- und Zivilisationsbegriff des 19. Jahrhunderts und dessen »Narrativ des Fortschritts« gebunden, das sich »im Einklang mit der musealen Konstruktion von der Geschichte der Errungenschaften einer als westlich bezeichneten Zivilisation« im Kontext der Gründung von Nationalmuseen entfaltete.⁷⁴ Wie Falser und Juneja darlegen, pflegen aber auch junge postkoloniale Staaten außerhalb Europas die »Erzählung von einer uralten, einzigartigen Kultur« in ihrer Geschichtsschreibung und veranschaulichen diese in ihren neu etablierten Museen. Sie kommen daher zu dem Schluss, dass sowohl westeuropäische als auch nichteuropäische Nationen den Kanon der Kunstgeschichte

71 Ebd., S. 30.

72 Vgl. Falser; Juneja: Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell. 2013, S. 22. Zur weiterführenden Lektüre hierzu siehe z.B.: Juneja, Monica: Global Art History and the »Burden of Representation«. In: Belting, Hans; Birken, Jacob; Buddensieg, Andrea; Weibel, Peter (Hg.): Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture. Ostfildern 2011, S. 274–297 oder Kritische Berichte, Themenheft »Universalität der Kunstgeschichte?«, Jahrgang 40, Heft 2/2012.

73 Vgl. Falser; Juneja: Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell. 2013, S. 21.

74 Ebd.

bedingen und immer noch bedingen, indem »historische Prozesse der Verflechtung und Überlagerung sowie die konstitutive Wirkung ethnisch-religiöser Pluralität häufig ausgeblendet oder unter unzureichenden Begriffen wie etwa ›Einfluss‹, ›Transfer‹ oder ›Anleihe‹ subsumiert« werden.⁷⁵

In Bezug auf die postkolonialen Herausforderungen der Kunstgeschichte der Moderne orientiert sich Kravagna daher an transkulturellen Begegnungen von Künstler*innen, Autor*innen und anderen Akteur*innen zu Beginn des 20. Jahrhunderts und beschreibt verschiedene »Kontakte, Austauschbeziehungen und Wechselwirkungen zwischen Modernitäten und Modernismen in unterschiedlichen Regionen der Welt unter Berücksichtigung ihrer kolonialen und nachkolonialen Machtverhältnisse«, aus denen sich alternative Konzepte zur westlichen Moderne ableiten lassen.⁷⁶ Im Vordergrund stehen dabei transkulturelle Beziehungen etwa zwischen »europäischen und indischen, indischen und japanischen, europäischen und afroamerikanischen Protagonist/innen«. Deren »künstlerischen und intellektuellen Anstrengungen [...] zielten (in unterschiedlicher Form) auf eine befreiungspolitische Transformation der weiß und westlich konditionierten Moderne« und stellten sich als »wechselseitige Transformationen von künstlerischen Konzepten und ästhetischen Vorstellungen« dar.⁷⁷ Die darin zum Ausdruck kommende »Kritik an kulturellen und politischen Differenzkonstruktionen und rigiden Grenzpolitiken der hegemonialen Moderne« manifestiert sich laut Kravagna »häufig in grenzüberschreitenden Sprachen und Stilen«, die er als »transgressive Praktiken in Bezug auf Disziplinen und Genres« bezeichnet und die unter anderem »auf der Einsicht in den Problemzusammenhang von kolonialen Grenzziehungen, rassistischen Segregationspolitiken und dogmatischen Trennlinien zwischen Wissenschaft und Kunst« gründen. Mit dem Begriff »Transmoderne« bezeichnet Kravagna folglich nicht nur eine »dekoloniale Kraft innerhalb der Moderne«. Vielmehr versucht er damit auch, die »transgressiven Verfahren« und die »transformatorischen Agenden« der Transmoderne sowie die darin zum Einsatz kommende »Transkulturalität (sowohl als Praxis wie als Reflexionsgegenstand)« zu fassen.⁷⁸

Ähnlich wie Kravagna nehmen auch Falser und Juneja die »an Zirkulationsprozessen und historischen Beziehungen beteiligten Akteur_innen«⁷⁹ zum Ausgangspunkt für ihre Forschung. Sie nutzen das kritische Potenzial des transkulturellen Ansatzes, um einen Blick auf die Kunstgeschichte zu werfen und – im Gegensatz zu jenem Kultur- und Zivilisationsbegriff des 19. Jahrhunderts, der diese Disziplin prägte, – eine »neuartige

75 Vgl. ebd., S. 21f.

76 Vgl. Kravagna, Christian: *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*. Berlin 2017, S. 14.

77 Ebd., S. 10.

78 Ebd., S. 11. Wie er weiter erläutert, adressiert die Vorsilbe »trans-« damit in Anlehnung an Enrique Dussels Verwendung des Begriffs »Transmoderne« nicht nur eine »transkulturell[e]« und damit »kritische Artikulation zwischen den (dominanten und marginalisierten) Kulturen«, sondern im Sinne von »transformativ« auch »das kritische Hinausgehen über die eurozentristische Moderne und Postmoderne aus peripher-globaler Perspektive« sowie im Sinne von »transversal« einen Dialog zwischen den Kulturen des Südens »noch vor der Intensivierung des kritischen Dialogs mit dem westlichen Denken«. Ebd., S. 13 [Herv. i.O.].

79 Falser; Juneja: *Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell*. 2013, S. 22.

Reflexion über die gängigen Fachgrenzen und institutionellen Strukturen ebenso wie über die von diesen Moderne-zeitlichen [sic!] Disziplinen heute bereits über globale Grenzen hinweg mitgetragenen Wertigkeiten« voranzutreiben.⁸⁰ Eine transkulturelle Praxis hinterfragt in diesem Zusammenhang etwa verschiedene, durch die Disziplin der Kunstgeschichte festgelegte beziehungsweise durch die künstlerische Moderne inspirierte Wertmaßstäbe⁸¹ und reflektiert diese hinsichtlich einer Ethik der Wissensproduktion.

80 Vgl. ebd., S. 21.

81 Falser und Juneja nennen hier etwa die »Überhöhung der ›Originalität‹, welche gleichzeitig neue Dichotomien zwischen ›Original‹ und ›Kopie‹ oder ›Derivat‹ stiftet und damit historisch belegbaren Prozessen wie etwa Wiederverwenden, Nachahmen oder Replizieren nicht gerecht wird oder sie als kulturell minderwertig herabstuft«. Ebd., S. 23 [Herv. i.O.].

III Zur Theorie und Praxis von Transkulturalität in Kunst und Ausstellungen

1 Etappen der Ausstellungsgeschichte mit transkultureller Perspektive

Die Präsentation von Menschen und Dingen nach kulturspezifischen Kategorien ist eng mit der Geschichte des Kolonialismus und der Eroberung, Besiedlung und Vereinnahmung von Territorien und Völkern verbunden. Mit den äußerst vielfältigen gesellschaftlichen Expansionsphänomenen des Kolonialismus, die mit der Herausbildung einer europäisch dominierten Weltwirtschaft im späten 15. und 16. Jahrhundert begannen und ihren Höhepunkt in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erreichten,¹ ging die Präsentation von in den kolonialisierten Ländern erbeuteten Gütern und Artefakten in den Zentren des Westens einher. Beispielhaft hierfür ist die Gründung verschiedener Museen in Europa nach dem Vorbild postrevolutionärer Museen in Frankreich Ende des 18. Jahrhunderts (z.B. dem Musée Français im Louvre, Paris 1793). Diese verfolgten national orientierte Identitätskonzepte und suchten eine frühbürgerliche Öffentlichkeit zu mobilisieren.² An der Verbreitung und Differenzierung dieser Nationalmuseen in zahlreichen Metropolen, Regionen und Städten trugen aber auch die seit Ende des 19. Jahrhunderts veranstalteten Weltausstellungen bei, die nicht nur als »Experimentierfelder für die Repräsentation sowohl des regional wie lokal Besonderen wie auch für andere Kulturen« galten, sondern darüber hinaus »als Experimentierfelder für die Beziehung von Zentrum und Peripherie, von Europa und der Welt«.³

Für die Zurschaustellung von technischen, handwerklichen und künstlerischen Leistungen über architektonische Neuentwicklungen bis hin zu ideologischen Programmen der Kolonialmächte wurden zur Zeit der industriellen Revolution die ersten Weltausstellungen in London (1851)⁴ und New York (1853) als *World(s) Fair*, *World*

1 Kirchner, Irmgard: Kolonialismus. In: Kreff et al.: Lexikon der Globalisierung. 2011, S. 183-186, 183.

2 Vgl. Fliedl, Gottfried: Das Museum im 19. Jahrhundert. In: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016, S. 47-52, 47f.

3 Ebd., S. 48.

4 Als *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* fand die erste Weltausstellung in dem eigens dafür von Joseph Paxton entworfenen gewächshausartigen, über 600 Meter langen und 150 Meter breiten Gebäude von ca. 93 000 m² aus Glas und Eisen, dem *Crystal Palace*, im Londoner Hyde Park statt. Zu ihrer Bedeutung und Wirkung siehe z.B. Pastor Rocas, Marian: *Crystal Palace Exhibitions* (2005), S. 50-65; Preziosi, Donald: *The Crystalline Veil and the Phallomorphic Imaginary*

Exhibition oder *World Expo(sition)* und in Paris (1855) als *Exposition Universelle Internationale* oder *Exposition Mondiale* gegründet. Als Veranstaltungen mit dem Anspruch, den ökonomischen und den kulturellen Fortschritt zu versöhnen⁵ und dabei einen hohen Unterhaltungswert für die breite Öffentlichkeit herzustellen, integrierten diese internationalen Ausstellungen in Europa ab Mitte des 19. Jahrhunderts auch Spektakel und sogenannte ›Völkerschauen‹. Sie sollten beispielsweise eine Darbietung von als ›exotisch‹ oder ›fremd‹ bezeichneten indigenen Bevölkerungsgruppen aus den Kolonien in einer möglichst natur- beziehungsweise herkunftsgetreuen Kulisse gewähren. Während die Ausstellungen einzelner Nationen zunächst noch gemeinsam unter einem Dach stattfanden, wurden sie mit zunehmendem Platzbedarf in eigens dafür errichtete Pavillons untergebracht. Diese sollten die jeweilige Nation und ihr universalistisches Selbstverständnis⁶ nachhaltig prägen.⁷

Während die Auffassung, Kulturen aus verschiedenen Kontinenten und Regionen der Welt könnten andernorts über einzelne Gegenstände oder indigene Menschen ›repräsentiert‹ oder unmittelbar abgebildet werden, in erster Linie Eingang in ethnologische oder kultur- und naturhistorische Museen Europas fand, welche im 19. Jahrhundert etwa kaiserliche Sammlungen beherbergten, stellt das heute weltweit angesiedelte Format der alle zwei Jahre stattfindenden Biennale zwar einen direkten Nachfolger der Weltausstellungen⁸ dar, hat jedoch nicht die vermeintlich neutrale, unmittelbare Wiedergabe von Kulturen zum Ziel. Während Weltausstellungen in der Regel für drei bis sechs Monate stattfinden und sich mit Themen auseinandersetzen, die ganz unterschiedliche Lebensbereiche der Menschheit betreffen, liegt der Fokus von Biennalen

(2001), S. 30-49, beide publiziert in: Filipovic, Elena; van Hal, Marieke; Øvstebø, Solveig (Hg.): *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Bergen u.a. 2010.

- 5 Während die nationalen und regionalen Abteilungen der Weltausstellungen ursprünglich dazu dienen sollten, den Sinn für das Andere und den Respekt vor diesem zu schärfen, stellten sie de facto eine triumphale Einverleibung der unter Bedingungen wirtschaftlich-militärischer Überlegenheit unterworfenen Welt dar, deren Artefakte die metropolitanen Museen füllten und sie zu Spielmarken im globalen Wettstreit werden ließ. Vgl. Fliedl: *Das Museum im 19. Jahrhundert*. 2016, S. 51.
- 6 Laut Marchart unterfütterten die Weltausstellungen die Nationenbildung der Kolonial- und Industrienationen des 19. Jahrhunderts und stellten ihrerseits »riesige Hegemoniemaschinen« der westlichen, global herrschenden Dominanzkultur dar. Vgl. Marchart, Oliver: *Die Globalisierung der Kunst und die »Biennalen des Widerstands«*. Eine Geschichte der Biennalen von der Peripherie her. In: Bering, Kunibert; Fleck, Robert (Hg.): *Weltbilder – Kunst und Globalisierung*. Oberhausen 2013, S. 89-101, 90.
- 7 Ein Beispiel hierfür ist etwa die *Pariser Kolonialausstellung* im Jahr 1931, die über sechs Monate hinweg nicht nur die Errungenschaften der französischen Kolonialmacht (u.a. in Pavillons mit Bezug zu einzelnen Kolonien in Afrika und einer Völkerschau) präsentierte, sondern auch die Hälfte der Ausstellungsfläche für andere Nationen wie etwa Belgien, die Niederlande, Italien, Japan, Portugal, das Vereinigte Königreich oder die USA bereitstellte.
- 8 Für Marchart schließt das Format der Biennale insofern an jenes der Weltausstellungen an, als auch dieses »zur Konstruktion lokaler, nationaler und kontinentaler Identität« beiträgt. Marchart: *Die Globalisierung der Kunst und die »Biennalen des Widerstands«*. 2013, S. 90.

in der Regel auf sogenannter zeitgenössischer Kunst⁹ sowie Design, Architektur, aber auch auf Film, Theater oder Tanz.¹⁰ Im Bereich der bildenden Kunst ist die Venedig-Biennale nicht nur das älteste Beispiel, sondern sie ruft bis heute die Konstruktion nationaler Identität über die Präsentation von Kunst in einzelnen *Nationenpavillons* ins Bewusstsein.¹¹ Neben der Venedig-Biennale existieren heute jedoch weltweit über zweihundert Kunstbiennalen,¹² die sich in ihrer Gründungsidee und -geschichte, ihrer Zielsetzung, ihrem Konzept oder Thema, der Auswahl von Kunst und Künstler*innen sowie in der Art und Weise der Präsentation von Kunst stark unterscheiden. Insofern lässt sich die Biennalisierung nicht mehr auf eine westliche Entwicklungsgeschichte reduzieren.¹³

Je nach Gewichtung ihrer ideellen Zielsetzung und materiellen Wertschöpfung motivieren Biennalen nicht nur den regionalen und internationalen Kunstbetrieb in ökonomischer Hinsicht,¹⁴ sondern sie bilden als großformatige Ausstellungen, die sich an globalen Verhältnissen von Kunst und Künstler*innen orientieren oder diese selbst prägen, auch kulturelle Zusammenhänge ab beziehungsweise stellen diese erst her: Sie sind Orte der Vermittlung zwischen Individuum und Gesellschaft, Orte der Begegnung

- 9 Zur kunsthistorisch problematischen Bedeutung des Begriffs ›zeitgenössisch‹ und dessen Verwendung im Kontext von Biennalen, siehe z.B.: Belting, Hans: Was bitte heißt »contemporary«? Modern oder zeitgenössisch: Die Globalisierung führt zu einer Verwirrung des Kunstbegriffs. Ein Klärungsversuch. DIE ZEIT, Nr. 21/2010, 20.05.2010, o.S. URL: <https://www.zeit.de/2010/21/Global-Art>; Osborne, Peter: Every other Year Is Always This Year. Contemporaneity and the Biennial Form. In: Eilat, Galit; Enguita Mayo, Nuria; Esche, Charles; Lafuente, Pablo; Proença, Luiza; Sagiv, Orenand; Seroussi, Benjamin (Hg.): Making Biennials in Contemporary Times: Essays from the World Biennial Forum (N°2, 2014 São Paulo, Brazil). Amsterdam u.a. 2015, S. 23-35.
- 10 Zur Geschichte der Biennalen siehe z.B. Vogel, Sabine B.: Biennalen – Kunst im Weltformat. Wien u.a. 2010; Filipovic et al.: The Biennial Reader. 2010; Gardner, Anthony; Green, Charles: Biennials, Triennials, and Documenta: The exhibitions that created contemporary art. Chichester/West Sussex 2016.
- 11 Mit dem Ziel alle zwei Jahre eine Kunstbiennale zu veranstalten, gründete der Stadtrat von Venedig die *L'Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia*, die im Jahr 1895 das erste Mal stattfand. Ursprünglich sollte nur »italienische Kunst« gezeigt werden, jedoch wurde 1984 auch eine Sektion für »ausländische Künstler« eingeplant. Der erste *Nationenpavillon* wurde 1907, zur Zeit des europäischen Kolonialismus, in den Giardini di Castello für Belgien gebaut. Vgl. La Biennale di Venezia: »From the beginnings until the Second World War (1893-1945)«. URL: www.labiennale.org/en/history/beginnings-until-second-world-war.
- 12 Nach Gründung der Venedig-Biennale wuchs die Anzahl der Biennalen bis ins Jahr 1989 auf ungefähr dreißig an und lag in den 1990er Jahren bereits bei ungefähr sechzig. Für die Lokalisierung und aktuelle Anzahl der Biennalen weltweit siehe Biennial Foundation: »Directory of Biennials«. URL: <https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/>.
- 13 Die weltweite Zunahme von Biennalen, die laut Marchart etwa mit der Gründung der Biennale in São Paulo (1951) einen ersten Schritt in Richtung eines postkolonialen Widerstands gegangen ist, hat zu einer »Dezentrierung des Westens« beigetragen. Vgl. Marchart: Die Globalisierung der Kunst und die »Biennalen des Widerstands«. 2013, S. 91.
- 14 Zu den wirtschaftlichen Zusammenhängen von Biennalen im Kontext der Globalisierung siehe z.B. Sheikh, Simon: Was heißt Biennalisierung? Goethe Institut, Kulturzeitschrift Humboldt, Dezember 2011, o.S. URL: www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/de862843.htm, letzter Zugriff am 3.4.2020.

und der Reflexion von Geschichte und Gegenwart, von Kunst und Politik, von Unterhaltung und Bildung. Und sie geben im Umgang mit kultureller Identität immer auch ethische Vorstellungen zu erkennen.

Versuche, einem transkulturellen Anspruch in der globalen Ausstellungspraxis gerecht zu werden, manifestieren sich dabei etwa in dem Ziel, eine quantitativ ausgeglichene und qualitativ gleichberechtigte Beteiligung und Präsentation von Kunst und Künstler*innen aus verschiedenen Kulturen in einer Ausstellung zu zeigen. Spuren transkulturellen Denkens lassen sich aufgrund verschiedener Globalisierungsprozesse insbesondere mit Blick auf einzelne Etappen der Ausstellungsgeschichte in Europa ab Ende der 1980er Jahre finden. Als ausschlaggebend erweist sich dabei die Auseinandersetzung mit Begriffen wie kulturelle Identität und Differenz, deren Bedeutungen wesentlich von Theorien des Postkolonialismus innerhalb der Cultural Studies geprägt sind.¹⁵ Ein solches Denken wendet sich dezidiert gegen das Fortschreiben kolonialer, rassistischer, geschlechtlicher oder sozialer Diskriminierungen, kultureller Stereotype und Hierarchien. Wenngleich dies zunächst auf implizite Weise geschieht oder in erster Linie den historischen oder geografischen Horizont einzelner Ausstellungskonzepte betrifft, zeigen einige Ausstellungen um die Wende zum 21. Jahrhundert und danach auch den Anspruch, dieses Denken mittels kritischer, diskursiver und partizipativer Praktiken an lokale und globale Verhältnisse und Lebensformen anzubinden sowie auf verschiedene Weise erfahrbar werden zu lassen. Zu erkennen ist dabei, dass sich die Ausstellung über die alleinige Präsentation von Objekten innerhalb eines deutlich von seiner Umgebung abgegrenzten, statischen Raums, wie etwa dem des modernen Museums,¹⁶ immer weiter hinausbewegt und etwa ausstellungsbegleitende oder -erweiternde Formate entwickelt werden, die eine verstärkte kritische Selbstreflexion der Wissensvermittlung und Anbindung der ausstellenden Kultureinrichtungen nicht nur an historische, sondern insbesondere an gegenwärtige Verhältnisse – etwa durch eine, an gesellschaftlichen Veränderungen orientierte kulturelle Bildungsarbeit¹⁷ – vorantreiben.

Der bis heute vieldiskutierten Ausstellung *Magiciens de la Terre*, die 1989 in Paris stattfand,¹⁸ kann aufgrund des Zusammentreffens mit verschiedenen Ereignissen in

-
- 15 Siehe z.B. Hall, Stuart: Ethnizität: Identität und Differenz. In: Engelmann, Jan (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader. Frankfurt a.M. u.a. 1999, S. 83-98.
 - 16 Angeredet ist damit zunächst die ursprüngliche Funktion des Museums als Hüter von Kulturerbe und als Erinnerungs- und (Auf-)Bewahrungsort, das sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts als ein »Experimentierfeld« verstehen lässt, in dem nicht nur Fragen danach erörtert werden, was und wie gesammelt bzw. ergänzt werden kann, wie Objekte geordnet und inszeniert werden können, sondern auch solche, die auf die Gewinnung von Publikumsinteresse, -unterhaltung und -bildung abzielen. Vgl. Mayer, Andrea: Museumswandel. In: Reichensperger, Petra (Hg.): Begriffe des Ausstellens (von A bis Z)/Terms of exhibiting (from A to Z). Berlin u.a. 2013, S. 261-262, 261.
 - 17 Siehe hierzu z.B.: Ziese, Maren; Critschke, Caroline (Hg.): Geflüchtete und Kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld. Bielefeld 2016; Mörsch, Carmen; Sachs, Angeli; Sieber, Thomas (Hg.): Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart. Bielefeld 2017; Weiß, Gabriele (Hg.): Kulturelle Bildung – Bildende Kultur. Schnittmengen von Bildung, Architektur und Kunst. Bielefeld 2017.
 - 18 Die Ausstellung fand im Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou und der Grande Halle de la Villette in Paris statt.

der Weltpolitik vor diesem Hintergrund eine Schlüsselrolle für die Ausstellungspraxis in Westeuropa zugesprochen werden.¹⁹ Mit Blick auf eine sich von Europa Richtung Asien, Afrika und Lateinamerika erweiternde Kunstwelt²⁰ zeigte sie als eine der ersten international ausgerichteten Gruppenausstellungen sowohl im Konzept als auch in der Realisierung das Bestreben, kulturelle Differenzen zwischen ›westlicher und nichtwestlicher Kunst‹²¹ unter dem Aspekt der Zeitgenossenschaft zusammenzudenken. Mit ihrer für die damalige Praxis innovativen Idee, »einen postkolonialen Weg zu finden, um die Arbeiten der Erst- und der Dritt-Welt-Künstler gemeinsam auszustellen«²² war es das Ziel von *Magiciens de la Terre*, fünfzig ›westliche‹ und fünfzig ›nichtwestliche Künstler*innen‹ unter gleichberechtigten Bedingungen zu präsentieren. Die Umsetzung löste nicht nur bei Kritiker*innen, sondern auch bei einigen Künstler*innen eine Kontroverse²³ aus: Der Vorwurf die Ausstellung habe die sogenannte außereuropäische Kunst lediglich unter ästhetischen Gesichtspunkten der europäischen Moderne betrachtet und damit nur den Schritt vom Primitivismus der Moderne zum Neoexotismus der Postmoderne vollzogen,²⁴ legt nahe, dass die Ausstellung einem Denken in Gegensätzen und Abgrenzungen verhaftet war und das eurozentristische Weltbild noch kaum überwun-

-
- 19 Als innovativ galt sie vor allem, weil sie sich »vom kolonialistischen Phantasma des Primitivismus und der Betrachtung nicht-westlicher Kunst unter dem ausschließlichen Aspekt ihrer Rezeption durch die europäische Moderne« abzusetzen suchte, wie es etwa noch im Jahr 1984/1985 von der Ausstellung ›Primitivism‹ in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern am Museum of Modern Art (MoMA) in New York propagiert wurde. Marchart: Die Globalisierung der Kunst und die »Biennalen des Widerstands«. 2013, S. 93.
- 20 In diesen Zusammenhang kann z.B. auch die ebenfalls 1989 eröffnete Ausstellung »The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain« (1989) genannt werden, die Rasheed Araeen – selbst als Künstler in *Magiciens de la Terre* vertreten – für die Hayward Gallery in London kuratierte. Araeen versammelte hier 24 Künstler*innen mit Wurzeln in Afrika, Asien und der Karibik, die in Großbritannien geboren wurden oder, wie er selbst, aus den britischen Kolonien emigriert waren. Mit den vier thematischen Sektionen »In the Citadel of Modernism«, »Taking the Bull by the Horns«, »Confronting the System« und »Recovering Cultural Metaphors« hob die Ausstellung insbesondere die bis dahin kaum beachtete Geschichte einer eigenen Moderne in diesen Weltteilen hervor, an welche die Künstler*innen mit ihren Werken anknüpften. Siehe Araeen, Rasheed: *The Other Story. Afro-Asian Artists in Post-War Britain*. (Hayward Gallery, 29.11.1989-4.2.1990 London u.a.), Ausst. Kat., London 1989.
- 21 Sogenannte westliche Kunst und damit auch ihr Gegenstück lassen sich nicht eindeutig definieren. Implizit wird damit diejenige Kunst bezeichnet, die von im Westen geborenen Künstler*innen geschaffen wurde und damit in den Kanon der westlichen Kunst und den dazugehörigen Kunstbetrieb eingegangen ist. Beide Bezeichnungen sind aus transkultureller Sicht unzureichend, da sie die weltweiten Produktionsbedingungen von Kunst lediglich aus der Perspektive des Westens begreifen, sie ihr gegenüberstellen und sie davon abgrenzen.
- 22 McEvilly, Thomas: *The Global Issue*. Artforum, Vol. 28, No. 7, March 1990, S. 19-21, 20.
- 23 Eine umfassende Auseinandersetzung mit der Ausstellung *Magiciens de la Terre* findet sich z.B. in: Steeds, Lucy et al.: *Making Art Global (Part 2)*. ›Magiciens de la Terre‹ 1989. Köln u.a. 2013.
- 24 Siehe z.B. Brüderlin, Markus: Westkunst – Weltkunst. Wie lässt sich der Dialog der Kulturen im Ausstellungskontext inszenieren? In: Volkenandt, Claus (Hg.): *Kunstgeschichte und Weltgegenswartskunst. Konzepte – Methoden – Perspektiven*. Berlin 2004, S. 121-143, 133; Kravagna, Christian: Postkoloniale Ausstellungen im Kunstfeld. In: ARGE Schnittpunkt: *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. 2013, S. 50-62, 52.

den hatte. Unterstützt wird dies auch durch die Verwendung der polarisierenden und hierarchisierenden Begriffe ›Dritte Welt‹ und ›Erste Welt‹.²⁵

Die im selben Jahr in Kuba stattfindende dritte *Havanna Biennale*²⁶ verfolgte hier einen anderen Ansatz. Sie zeigte zwar ebenfalls ein dezidiertes Interesse an »einer geteilten oder gemeinsamen Sprache der ›zeitgenössischen Kunst‹ auf Basis der Erfahrung der Moderne«, aber sie richtete sich mit dem Versuch der Vernetzung der Kunstwelt von Asien, Afrika und Lateinamerika im Unterschied zu *Magiciens de la Terre* weniger vertikal als horizontal aus und stellte damit auch die Problematik des westlich geprägten Kunstbegriffs erstmals öffentlich zur Diskussion.²⁷

Die sich hier bereits andeutende Notwendigkeit, Kunst in ihren weltweiten kulturellen Zusammenhängen zu denken, zeichnete sich in der Ausstellungspraxis in Europa bis weit in die 1990er Jahre durch Versuche aus, ›außereuropäische Kunst‹ ins Verhältnis zu ›europäischer Kunst‹²⁸ zu setzen. Erkennen lässt sich dies beispielsweise an einer verstärkten Präsentation von Kunst aus ehemaligen oder bestehenden Kolonien und einer kritischen Reflexion kolonialer Perspektiven, besonders in Bezug auf Identität, Geschlecht, Rasse oder Klasse.²⁹ Hatte die westliche Kunstgeschichtsschreibung lange Zeit versucht, die Kunst der sogenannten Anderen³⁰ in das westliche Denken der Moderne einzugliedern und über universelle Kriterien vergleichbar zu machen, so zeigte

-
- 25 Beide Begriffe stellen ein abstraktes und wirkmächtiges Ordnungsmuster der Welt dar, das heute nicht mehr zutreffend ist. Sie entstanden nach dem Zweiten Weltkrieg im Spannungsfeld globaler Prozesse. Der Begriff ›Dritte Welt‹ richtete sich dabei an imaginären wie tatsächlichen Entwicklungen in den Ländern Asiens und Afrikas sowie zum Teil auch Lateinamerikas aus. Für eine ausführliche Erläuterung der geschichtlichen Zusammenhänge siehe z.B. Dinkel, Jürgen: »Dritte Welt« – Geschichte und Semantiken. (Version: 1.0, 6.10.2014) In: Docupedia-Zeitgeschichte. DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok.2.596.v1>.
- 26 Obwohl bereits die zweite Havanna Biennale im Jahr 1986 Künstler aus Afrika, Asien und dem Mittleren Osten beteiligte, näherte sich erst die dritte, von Gerardo Mosquera kuratierte Ausgabe im Jahr 1989 einer globalen Ordnung der Kulturen an, indem sie auch Künstler*innen aus dem sogenannten Süden einbezog, deren Arbeiten die Interessen und Konflikte ihrer Regionen oft mit weitreichender Geltung bearbeiteten. Vgl. Biennial Foundation: »Directory of Biennials«. Siehe hierzu auch Weiss, Rachel et al.: Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989. Köln u.a. 2011.
- 27 Vgl. Kravagna: Postkoloniale Ausstellungen im Kunstfeld. 2013, S. 56.
- 28 Beide Begriffe werden bis heute verwendet, obwohl auch sie unpräzise und ambivalent sind. Sie können sich etwa auf die politische oder geografische Einteilung von Kunst, auf ihren Produktionsort oder auf die Herkunft von Künstler*innen beziehen und stellen, ähnlich wie die Begriffe ›westlich/nichtwestlich‹, eine eurozentristische Perspektive und Gegenüberstellung von Kunst dar, die transkulturelle Verflechtungen missachtet.
- 29 Beispielhaft hierfür sind etwa die u.a. von Elisabeth Sussman kuratierte 1993 *Biennial Exhibition* am Whitney Museum of American Art in New York und die von David A. Bailey kuratierte Ausstellung *Mirage: Enigmas of Race, Difference and Desire* im Institute of Contemporary Arts in London 1995. Vgl. Kravagna: Postkoloniale Ausstellungen im Kunstfeld. 2013, S. 58.
- 30 Die »Darstellung von machtlosen ›Anderen‹« – auch als ›Othering‹ bezeichnet – basiert auf »den Eigeninteressen von Mächtigen«. Sie tritt dann zutage, »wenn die eigentlichen Anliegen fremder Gruppen in einer Darstellung nicht angemessen berücksichtigt werden«. Gingrich, Andre: Othering. In: Kreff et al.: Lexikon der Globalisierung. 2011, S. 323–324, 323.

der Kunstbetrieb nun eine zunehmende Akzeptanz für diverse Kunstformen. Zwar wurde ›nichtwestliche Kunst‹ in vielen Ausstellungskontexten zu jener Zeit immer noch als anders oder auswärtig betrachtet, jedoch führte das Interesse am oder an den ›Anderen‹ auch zu einer immer stärkeren Ausdifferenzierung einzelner Kulturregionen,³¹ der Kunst und ihrer Analyse, so dass ›westliche Kunst‹ zunehmend ein Begriff unter vielen wurde und kaum mehr als alleiniger Ausgangspunkt für Ausstellungskonzepte dienen konnte.

So lässt sich feststellen, dass sich die an diese Denkmodelle anschließende kuratorische Praxis insbesondere durch eine intensive Beschäftigung mit Modellen hybrider Identitätskonstruktion auszeichnet. Sie setzt sich mit der Auflösung binärer Rollenverteilungen, dem Leben in Grenzzonen und Zwischenräumen und der Kontextualisierung von Kunst mittels verschiedener geistes-, sozialwissenschaftlicher oder anthropologischer Theorien in Ausstellungen und Katalogen auseinander und nimmt dabei bisweilen auch die eigene Ausstellungspraxis ins Visier.

Beispielhaft ist hier die Ausstellung *Lotte oder die Transformation des Objekts* (Graz und Wien 1990/1991)³² zu nennen, die den Blick gezielt auf die Problematik des Ausstellens von »new art from Africa«³³ für ein europäisches Publikum lenkte. Im Sinne einer »cross-connection« setzte sie sich laut ihrer Kuratorin Clémentine Deliss damit auseinander, dass in Afrika produzierte Arbeiten sich selbst unausweichlich mit Paradigmen der Moderne beschäftigen, die wiederum ein Erbe der Kolonialzeit durch den Westen darstellen.³⁴ Damit verdeutlichte die Ausstellung nicht nur, dass die Produktion von Kunst als in hohem Maße kulturell verstrickt betrachtet werden muss, sondern hinterfragte auch die westliche Definition von sogenannter zeitgenössischer Kunst. Deliss stellte in diesem Zusammenhang auch eine unmittelbare Verbindung zu *Magiciens de la Terre* her, setzte deren spezifisches Konzept und seine Ausführung zu ihrer eigenen kuratorischen Praxis ins Verhältnis und reflektierte dabei unterschiedliche Herangehensweisen an ›zeitgenössische Kunst‹ aus verschiedenen Kulturen.³⁵

Wenngleich kulturelle Identität zu Beginn der 1990er immer noch weitgehend über ethnische Zugehörigkeit definiert wurde, zeigt sich hier bereits, dass unterschiedliche

31 Die Einteilung in Regionen hat zwar bis heute Geltung in der kunsthistorischen Forschung, jedoch steht sie auch in der Kritik, da sie mit Prozessen der Nationenbildung und dem dichotomen Spannungsverhältnis von Zentrum und Peripherie verbunden ist. Zudem neigt sie dazu, geografische oder geopolitische Abgrenzungen hervorzuheben, anstatt Spezifika der Kunstproduktion hinsichtlich ihrer miteinander verflochtenen, transkulturellen Geschichten über die Jahrhunderte hinweg zu betrachten.

32 Die Ausstellung fand vom 14.10.-18.11.1990 im Stadtmuseum Graz und vom 4.12.1990-20.1.1991 an der Akademie der Bildenden Künste Wien statt.

33 Deliss, Clémentine: Free Fall – Freeze Frame: Africa, exhibitions, artists. In: Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce W.; Nairne, Sandy (Hg.): Thinking about Exhibitions. London u.a. 1996, S. 275-294, 276.

34 Vgl. ebd., S. 277.

35 Vgl. ebd., S. 278. Deliss führt dies im Weiteren etwa wie folgt aus: »Exhibitions limit both the curator and the public to a spatial environment in which a form of visual conceptualization becomes the prime interpretative activity. They succeed best by providing a dynamic forum for the exchange of ideas, if the installations and subsequently the perspective on the thematics are transient.« Ebd., S. 284.

ineinandergreifende Lebensmodi von Künstler*innen immer mehr Beachtung fanden. So wurde mit der 1996 im Kontext des *steirischen herbst* kuratierten Ausstellung *Inklusion : Exklusion. Versuch einer neuen Kartographie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*³⁶ etwa ein weltweiter Atlas künstlerischer Praxis jenseits geopolitischer Grenzen entworfen, der Künstler*innen in einen »interkulturellen Dialog« treten lassen sollte.³⁷ Der Katalog erweist sich diesbezüglich als ein reicher Fundus an Texten von Theoretiker*innen, Künstler*innen und Kurator*innen,³⁸ die sich mit postkolonialen Strukturen, Globalisierung, kultureller Identitätssuche und dem Ausstellen »äußereuropäischer Kunst« beschäftigen.

Das seit Mitte der 1990er Jahre europaweit existierende kulturpolitische Konzept des *interkulturellen Dialogs* zielt generell darauf ab, Verbindungen und Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Kulturen, Gemeinschaften und Menschen aufzudecken und den Austausch von Ideen und Ansichten zwischen verschiedenen Kulturen zu fördern.³⁹ In diesem Zusammenhang stellte die Kölner Ausstellung *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart* (1999) einen Bezug zum »Dialog der Kulturen« in der Kunst her. Gemäß der kuratorischen Idee wurde der Blick hierbei auf die »Pluralität der Quellen« gerichtet, die grundsätzlich »eine grenzenlose Zunahme an künstlerischen Ausdrucksformen« ermöglichen. Aus der Kombination dieser verschiedenen Quellen könnten »unerwartete und originelle Synthesen entstehen«.⁴⁰ Dabei ging es darum, »die Aufteilung in einen Westen und einen Nicht-Westen« zu einer »historische[n] Erinnerung« werden zu lassen, die »speziell mit der Entwicklung der Kunst

-
- 36 Die von Peter Weibel und Slavoj Žižek kuratierte Ausstellung trug der Entwicklung Rechnung, dass die westliche Welt auch nach Ende des Kolonialismus und des Falls der Berliner Mauer Ausschlüsse durch Grenzziehungen und -kontrollen produziert. Sie griff Debatten zu Kolonialismus, Migration und Multikulturalismus auf und versammelte Künstler*innen ehemaliger Kolonien, die teilweise wieder in ihre Heimat- bzw. Geburtsländer zurückgekehrt waren und vielschichtige Assimilationsprozesse durchlebt hatten. Darüber hinaus visualisierte sie auf unterschiedliche Weise Fragen der kulturellen Identität.
- 37 Vgl. Schoch-Joswig, Brigitte: Peter Weibel (Hg.): *Inklusion : Exklusion* (Rezension). In: *Kritische Berichte, Themenheft »Ausgrenzung und Moral: von der Rückkehr der Realität in Kunst und Kunstgeschichte«*, Jahrgang 26, Heft 4/1998, S. 73-77.
- 38 Zu diesen zählen z.B. Etienne Balibar, Homi K. Bhabha, Jean Fischer, Jean-Hubert Martin, Alexandre Melo, Masao Miyoshi, Olu Oguibe, Edward W. Said, Saskia Sassen, Rasheed Araeen, Gordon Bennett, Candice Breitz, Jimmie Durham, Kendell Geers und Vik Muniz.
- 39 Neben der Förderung des *interkulturellen Dialogs* als eines der Standbeine der europäischen Kulturagenda seit November 2007, wurde das Jahr 2008 von der EU zum »Europäischen Jahr des interkulturellen Dialogs« erklärt. In der europäischen Politik steht der *interkulturelle Dialog* im Gegensatz zum Multikulturalismus, dessen Schwerpunkt auf der Bewahrung unterschiedlicher Kulturen liegt. Er zielt stattdessen insbesondere auf die Förderung des Austauschs und der Kooperation von Kunst und Kultur. Vgl. Der Rat der Europäischen Union und die im Rat vereinigten Vertreter der Regierungen der Mitgliedstaaten: *Amtsblatt der Europäischen Union*. 16.12.2008. URL: https://kultur.creative-europe-desk.de/fileadmin/user_upload/Ratsschlussfolgerungen_kulturelle_Vielfalt_interkultureller_Dialog_Aussenbeziehungen_DE.pdf.
- 40 Scheps, Marc: *Kunstwelten im Dialog*. In: Ders.; Dziewior, Yilmaz; Thiemann, Barbara M. (Hg.): *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*. (Museum Ludwig, 5.11.1999-19.3.2000 Köln), Ausst. Kat., Köln 1999, S. 16-20, 17.

des 20. Jahrhunderts verknüpft« sei.⁴¹ In Orientierung an der zeitlichen und räumlichen Entwicklung dieses Dialogs wurde die Ausstellung in fünf Kapitel⁴² aufgeteilt. Aus Sicht der Kritik fokussierte die Ausstellung damit zwar die »besondere Qualität« einzelner Kunstwerke der Moderne, vernachlässigte aber »das Besondere des Dialoges von Kulturen«, das vielmehr »in einem ›Dazwischen‹ liegen« müsse.⁴³

Während in den meisten bisher genannten Ausstellungen binäre Oppositionen, wie Zentrum versus Peripherie, das »Eigene« versus das »Andere« oder »Fremde«, »westlich« versus »nichtwestlich«, Inklusion versus Exklusion oder global versus lokal, für die Diskussion um die weltweite Auseinandersetzung mit Kunst und Kulturen von Bedeutung sind, zeigen einige nachfolgende Ausstellungen das Interesse, weltweite Verknüpfungen von Kunst in Bezug auf spezifische geografische Räume zu erforschen. Kulturelle Differenzen werden hier weniger zwischen einzelnen »Kulturnationen«, sondern innerhalb kulturell heterogener Konstellationen an einem spezifischen Ort oder Raum untersucht.

So richtete sich der Fokus beispielsweise auf »global cities«⁴⁴ im asiatischen Raum, wie etwa bei der Ausstellung *Cities on the Move. Contemporary Asian Art on the Turn of the 21st Century* (1997) oder auf verschiedene kulturelle Zentren der Kunst, wie etwa bei der Ausstellung *Continental Shift. Eine Reise zwischen den Kulturen* (2000). Wie die Begriffe *Shift* und *Move* andeuten, wurden hier ökonomische, soziale, politische und kulturelle Verhältnisse des Lebens als im Wandel begriffen. Indem Kunst und Künstler*innen nicht mehr einfach dem Westen, dem Osten, dem Zentrum oder der Peripherie etc. zugeordnet wurden, wird deutlich, dass es nicht nur um die gegenseitige Annäherung von Kulturen ging, sondern auch um deren Beziehungen, Verflechtungen und Durchdringungen. Dies zeigte sich etwa durch die Einbeziehung künstlerischer Arbeiten, die sich in erster Linie kritisch mit den Ideen der Moderne und ihren hybriden Formen auseinandersetzten (*Cities on the Move*) oder durch das Nebeneinanderstellen von unterschiedlichen Stilen und Techniken in der Ausstellung, durch welche neue Visionen und andere Versionen von Moderne nahelegt wurden (*Continental Shift*). Auffällig ist dabei auch die Veränderung des Formats: Beide Ausstellungen beschränkten sich nicht mehr auf nur einen Präsentationsort. Zwar nahmen sie ihren Ausgang in Aachen beziehungsweise Wien, gingen dann aber entweder selbst auf Wanderschaft durch Europa (*Cities on the Move*) oder bildeten ein europaweites Netzwerk (*Continental Shift*).⁴⁵

41 Ebd., S. 20.

42 Unter den Titeln »Europas Entdeckungen 1890-1960«, »Lateinamerika zwischen zwei Welten 1920-1965«, »Amerikanische Visionen 1940-1970«, »Ost-Westliche Begegnungen 1935-1980« und »Globale Gegenwart 1980-1999« zeigte die Ausstellung 450 Werke von 126 Künstler*innen.

43 Frangenberg, Frank: Kunstwelten im Dialog. In: Kunstforum International, Bd. 149, 2000, S. 376-378, 376.

44 Der Begriff wurde in den 1990ern von Saskia Sassen geprägt und wird im Katalog der Ausstellung *Cities on the Move* auf sie zurückgeführt.

45 Während *Continental Shift* im Ludwig Forum in Aachen mit dem geografischen Schwerpunkt auf Japan, Korea (kuratiert von Gregor Jansen) und Lateinamerika (kuratiert von Annette Lagler) sowie gleichzeitig mit weiteren Schwerpunkten in anderen europäischen Städten wie Heerlen (Naher Osten, kuratiert von David Gallowsay), Maastricht (Afrika, kuratiert von Marjorie Jongbloed) und Liège (China, kuratiert von Wen-i Yang) eröffnete, nahm *Cities on the Move*, kuratiert von Hou Hanru und Hans-Ulrich Obrist, ihren Ausgang in der Wiener Secession und wanderte in wechsell-

Mit Blick auf den Anfang des 21. Jahrhunderts lässt sich eine zunehmend transkulturelle Lesart von Kunst in Ausstellungen feststellen. Sie zeigt sich vor allem in einer kritischen Auseinandersetzung mit der Konstruktion von kultureller Identität und linearer Geschichtsschreibung, wie sie mit der postkolonialen Kritik an kultureller Differenz einhergeht. Allerdings liegt das Interesse der Ausstellungen auch hier weniger in der Darstellung historischer Entwicklungen, wie etwa der Kolonialisierung und Dekolonialisierung, und deren Auswirkung. Vielmehr stehen hier aktuelle gesellschaftlich-kulturelle Anlässe, Verhältnisse oder Bewusstseinszustände, die spezifische Entwicklungsprozesse der Vergangenheit aufgreifen, im Fokus und werden neu verhandelt.

Die von Salah M. Hassan und Ifthikhar Dadi kuratierte Ausstellung *Unpacking Europe: Towards a Critical Reading* (Rotterdam 2001) reagierte etwa auf den demografischen Wandel, die zunehmende Fremdenfeindlichkeit und die verschärfte Einwanderungspolitik Europas. Indem Widersprüche zwischen homogenisierenden, offiziellen Erzählungen und dem Alltag des urbanen Lebens fokussiert wurden, in denen kulturelle Heterogenität und Hybridität schon lange zur Lebensrealität gehörten, wurde nicht nur die historische, sondern auch die aktuelle Geltung Europas hinterfragt. Die von Okwui Enwezor kuratierte Ausstellung *The Short Century. Das kurze Jahrhundert der Befreiung und Unabhängigkeit in Afrika (1945-1994)*, die im selben Jahr in München und Berlin eröffnet wurde, setzte sich hingegen mit dem zeitgenössischen Selbstverständnis der Moderne auf dem afrikanischen Kontinent auseinander. Über thematische Stationen wurde hier gezeigt, dass die aktuelle Definition der afrikanischen Moderne weder einfach auf eine für alle afrikanischen Länder und Stile gültige Epoche noch auf die Assimilation einer vorausgesetzten europäischen Moderne zurückgeführt werden kann. Beide Ausstellungen haben somit gezeigt, dass nicht nur die Künstler*innen, sondern auch die Kuratoren aufgrund ihrer eigenen transkulturellen Biografien⁴⁶ selbst eine gewisse Nähe zu den Geschichten hatten, die sie erzählten, und so etwa die narrative Struktur der Präsentation durch ihre spezifischen kulturellen Kenntnisse mitprägten. Dies zeigte sich etwa darin, dass nun auch bisher weitgehend marginalisierte politische und gesellschaftliche Diskurse⁴⁷ im Ausstellungskontext geführt wurden.

Ein Höhepunkt der von postkolonialen Diskursen geprägten Ausstellungspraxis, die eine kritische Revision der Geschichtsschreibung auf umfassende Weise einforderte und über postkoloniale Theorien an das transkulturelle Denken anschloss, stellt

der Zusammensetzung weiter nach Bordeaux, New York, Kopenhagen und London. Führen diese beiden Ausstellungen folglich Künstler*innen aus Asien, Afrika und Lateinamerika im europäischen Ausstellungskontext zusammen, so wurden sie dennoch hauptsächlich von Kurator*innen der westlichen Welt organisiert.

- 46 Während Salah M. Hassan kulturelle Wurzeln im Sudan hat, Ifthikhar Dadi in Pakistan und Okwui Enwezor in Nigeria, haben alle drei ihre Ausbildung in den USA absolviert. Sie leben bzw. lebten schwerpunktmäßig in der westlichen Welt und bewegen bzw. bewegten sich als Kuratoren, Wissenschaftler und/oder Künstler in verschiedenen Kulturen.
- 47 Marginalisierungspraktiken wird z.B. dadurch entgegengewirkt, dass der Katalog zur Ausstellung *Unpacking Europe* Texte von Wissenschaftler*innen aus der ganzen Welt bereitstellt, die sich verschiedenen philosophischen, historischen und kulturellen Facetten Europas weit über dessen politische Grenzen hinaus annehmen, oder dass der Katalog zur Ausstellung *The Short Century* u.a. mit kaum bekannten Reden und Manifesten der Dekolonialisierungsbewegungen eine Art Nachschlagewerk zur Kulturgeschichte Afrikas bildet.

die – ebenfalls von Enwezor verantwortete⁴⁸ – *Documenta11* im Jahr 2002 dar. Kultur und Identität wurden hier als dynamische Prozesse begriffen, die sich permanent verändern. Kunst wurde nicht mehr als Ausdruck einer spezifischen kulturellen Identität verstanden, sondern als ein Medium der kritischen Reflexion von kulturellen, politischen und ideologischen Identitätskonstruktionen. Künstler*innen fungierten daher auch nicht mehr als Stellvertreter*innen eines als homogen fantasierten Volkes, sondern vielmehr als kritische Beobachter*innen und Zeug*innen spezifischer gesellschaftlicher Verhältnisse und Situationen.⁴⁹ Die Ausstellung folgte damit dem Anspruch, die sogenannten Peripherien *im Zentrum* des Kunstbetriebs zu situieren und widmete sich der dringenden Notwendigkeit, ökonomische, soziale und ökologische Probleme in Südostasien und Afrika in ihrem Verhältnis zu europäischen und amerikanischen Standpunkten zu betrachten.⁵⁰ Des Weiteren nahm die *Documenta11* als erste Folge der Ausstellungsreihe explizit Bezug auf die »weltweite kulturelle Durchmischung«⁵¹. Mit einem Diskurs zum Thema »Créolité und Kreolisierung«⁵² wurde im Rahmen der dritten *Plattform* die Frage nach neuen Formen der kulturellen Identitätsbildung gestellt. Dabei wurden Begriffe wie *Métissage* oder der von Bhabha geprägte Begriff der Hybridität aufgegriffen und es wurde erörtert, inwiefern diese noch als »adäquate Vektoren« dienen können, »um die Probleme der Differenz und die Asymmetrie der zeitgenössischen Kultur« verstehen und artikulieren zu können.⁵³ Grundlage für die Auseinandersetzung mit Kreolität bildet das von Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant im Jahr 1989 publizierte Werk »Éloge de la créolité«⁵⁴, in dem die Autoren unter anderem auf Werke von Aimé Césaire und Édouard Glissant zurückgreifen.⁵⁵

In Zusammenhang mit »Sprache und Kreolität« wies Enwezor zum ersten Mal ausdrücklich auf »transkulturelle Praktiken« hin, die »unser Verständnis der Welt von

48 Enwezor kuratierte die *Documenta11* als Künstlerischer Leiter gemeinsam mit einem Team von sogenannten Co-Kurator*innen. Hierzu gehörten Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Chez, Sarat Maharaj, Mark Nash und Octavio Zaya.

49 Beispiel hierfür sind etwa die zahlreichen fotografischen und filmischen Dokumentationen aktueller Zustände in Krisen- und Kriegsgebieten in der Ausstellung sowie in den Bildmontagen zu Beginn des *Documenta11*-Katalogs.

50 Vgl. Kravagna, Christian: Transkulturelle Blicke. Repräsentationsprobleme außereuropäischer Kunst. In: Tannert, Christoph; Tischler, Ute (Hg.): *Men in Black. Handbuch zur kuratorischen Praxis*. Frankfurt a.M. 2004, S. 98–103, S. 103.

51 Enwezor, Okwui: Einführung. *Plattform3_Documenta11, Créolité und Kreolisierung*, o.J., o.S. URL: <https://www.documenta11.de/data/german/platform3/index.html>. Der hier auch in einer englischen Version veröffentlichte Text entspricht der Einleitung des Buchs zur dritten *Plattform*: Enwezor, Okwui; Basualdo, Carlos; Bauer, Ute Meta; Chez, Susanne; Maharaj, Sarat; Nash, Mark; Zaya, Octavio: Introduction. In: Dies. (Hg.): *Créolité and Creolization. Documenta11_Plattform3*. Ostfildern-Ruit 2003, S. 13–16.

52 Die unter diesem Thema ausgerichtete dritte *Plattform* der *Documenta11* fand als geschlossener Workshop vom 13. bis 15. Januar 2002 in Saint Lucia, Westindien statt. Zu den anderen *Plattformen* siehe Kap. 1.1.2.

53 Enwezor: Einführung. *Plattform3_Documenta11, Créolité und Kreolisierung*, o.J., o.S.

54 Bernabé, Jean; Chamoiseau, Patrick; Confiant, Raphaël: *Éloge de la Créolité*. Paris 1989.

55 Enwezor: Einführung. *Plattform3_Documenta11, Créolité und Kreolisierung*, o.J., o.S.

Grund auf verändern«.⁵⁶ Welche Bedeutung die Berücksichtigung transkultureller Praktiken allerdings für die Präsentation und Rezeption von Kunst im Rahmen der *Documenta11* hatte, blieb offen. Der Umgang mit kultureller Differenz wurde dagegen in dem kuratorischen Anspruch offenkundig, mit der »*Documenta11* einen dritten Raum zu eröffnen, einen Raum der Diaspora, in dem die unumgänglichen Diskrepanzen und Irritationen nicht nur als Strukturen erhalten bleiben [...], sondern vor allem auch als Katalysatoren neu zu entwickelnder Formen der Verständigung eingesetzt werden«⁵⁷ sollten.

Sowohl der Hinweis auf Bhabhas Konzept des *dritten Raums*⁵⁸ als auch der Begriff der Diaspora⁵⁹ machen deutlich, dass die kuratorische Perspektive auf Transkulturalität in erster Linie von einem konfliktgeladenen Umgang mit den Grenzen von Kulturen geprägt ist. Zudem wird der Eindruck vermittelt, dass über die Auseinandersetzung mit Differenzen im Sinne einer Aus- und Neuverhandlung Übereinkünfte erzielt werden sollen beziehungsweise ein Konsens zwischen Kulturen hergestellt werden kann. Darüber hinaus wird mit den Begriffen »Kreolität und Kreolisierung« in erster Linie die koloniale Geschichte der französischen Karibik mit der »brutale[n] Interaktion kulturell differierender Bevölkerungen« thematisiert und, insbesondere mit Bezug auf Glissant, das »Chaos der Plantage«, das die erneute »globale Bewegung und Fragmentierung« der Welt beschreibt. Da Glissant damit jedoch nicht nur eine »kreative Unordnung« hervorhebt, die »über die Fronten von Zentrum und Peripherie, Nord und Süd, Abhängigkeit und Unabhängigkeit hinausgeht«, sondern das Chaos letztlich auch als »ein[en] heilsame[n] Zustand« begreift, werden die mit der Geschichte der Kolonialisierung einhergehenden Auseinandersetzungen verschiedener Kulturen im Kontext der *Documenta11* auch als bereichernde Veränderungen aufgefasst. Offen bleibt dabei jedoch die Frage, inwiefern das zunächst auf die französische Karibik zutreffende Phänomen der »Kreolisierung« tatsächlich eine weltweit adäquate »Alternative zu den fest etablierten Paradigmen« darstellt, welche bisher »die Untersuchung postkolonialer und postimperialer Identitätsformen bestimmt haben«.⁶⁰

Weitere Ausstellungen in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts zeigen, dass sich das Paradigma der Transkulturalität nicht nur in Verbindung mit der Dekonstruktion und Überwindung zentraler Motive des kolonialen Diskurses denken lässt, sondern damit auch zunehmend kulturelle Elemente und/oder Eigenschaften adressiert werden, die sich durchdringen und damit den Fokus auf ein Denken in Zusammenschlüssen

56 Ebd.

57 Bauer, Ute Meta: Der Raum der *Documenta11*. In: *Documenta11_Plattform5: Ausstellung*. Ausst. Kat., 2002, S. 103–106, 105.

58 Das Konzept des Third Space oder In-Between Space von Bhabha bezeichnet einen von Machtverhältnissen freien, aber weiterhin differenzierten Raum der Aus- und Neuverhandlung. Siehe ders.: *The Location of Culture*. 1994.

59 Im Kern bezeichnet der Begriff eine ethnisch oder kulturell abgegrenzte Gemeinschaft in der Fremde, in der Migrant*innen weitgehend assimiliert leben, aufgrund ihrer solidarischen Rückbindung an das Herkunftsland aber bisweilen nie vollständig akzeptiert werden. Vgl. Heiss, Johann; Six-Hohenbalken, Maria: Diaspora. In: Kreff et al.: *Lexikon der Globalisierung*. 2011, S. 44–47.

60 Vgl. Enwezor: Einführung. *Plattform3_Documenta11, Créolité und Kreolisierung*, o.J., o.S.

richten, wobei Differenzen eine maßgebliche Rolle spielen. Beispielhaft hierfür ist etwa die 2004 in Wien organisierte Ausstellung *Gastarbeiter*innen – 40 Jahre Arbeitsmigration* und das 2005 in Köln veranstaltete *Projekt Migration*, die sich mit spezifischen Formen der Migration auf dem europäischen Kontinent beschäftigten. Die Projekte verfolgten gleichermaßen deren Beweggründe, wie etwa die Arbeitssuche,⁶¹ als auch die, durch Wanderungsbewegungen ausgelösten gesellschaftlichen Veränderungen in der Gegenwart und stellten damit etwa das Grenzregime der Europäischen Union⁶² grundsätzlich infrage.

Damit schließen beide Ausstellungen indirekt an die etymologische Bedeutung des Begriffs Transkultur an, die nicht vorrangig auf Konflikte und Defizite gerichtet ist, sondern vielmehr kulturelle Verflechtungen in den Blick rückt. Zwar stehen auch hier Grenzüberschreitungen, -verschiebungen und -auflösungen im Vordergrund, da jedoch die Gründe für Wanderungsbewegungen von Menschen vielschichtig sind und nicht immer mit Ausbeutung, Gewalt oder den Folgen kolonialer Herrschaftsverhältnisse zu tun haben, können diese Ausstellungen nicht von vornherein als postkolonial bezeichnet werden. Auch besteht das Interesse hier nicht vorrangig im Aufdecken von Differenzen und Widerständen oder im Aushandeln von Konflikten, sondern eher in der Anschlussfähigkeit divergierender Identitätskonzepte sowie im Aufbau oder der Pflege unterschiedlicher Beziehungen zwischen Kulturen. Als Teil von Projekten, die in Kooperation von migrantischen oder minderheitenpolitischen Initiativen, Museen und wissenschaftlichen Forschungsinstituten organisiert wurden, fanden diese Ausstellungen an verschiedenen Orten in Wien und Köln statt und wurden jeweils von einem Rahmenprogramm begleitet. Ziel war dabei nicht nur, eine Lücke in der Geschichtsschreibung zu schließen und sozial-, alltags- und kulturgeschichtliche Zeugnisse der Einwanderungsgeschichte in Deutschland und Österreich zu (ver-)sammeln und zu archivieren, sondern vor allem auch Berührungspunkte zu den Biografien der Betrachter*innen herzustellen und die produktiven Effekte verschiedener Migrationsgeschichten auf die sich verändernde Lebenswirklichkeit aller Beteiligten aufzuzeigen.⁶³

61 Während sich die Wiener Ausstellung der Migration von sogenannten Gastarbeiter*innen zuwendete, die aus damals wirtschaftsschwachen Ländern wie Jugoslawien oder der Türkei nach Österreich einwanderten und die dort bereits drei Generationen geprägt hat, nahm die Kölner Ausstellung den 50. Jahrestag des ersten deutsch-italienischen Anwerbevertrages zum Anlass, die Geschichte der Arbeitsmigration seit den 1950er Jahren etwa zwischen verschiedenen Mittelmeerstaaten und Deutschland nachzuverfolgen.

62 Laut Marion von Osten trug das *Projekt Migration* z.B. dazu bei, dass »Migration als eine Vielzahl von Einzelprojekten verstanden wurde, die man als eine soziale Bewegung betrachten kann, durch welche das EU-Grenzregime radikal infrage gestellt wird.« Osten, Marion von; Maharaj, Sarat: Der Überschuss des Globalen. Ein Gespräch zwischen Marion von Osten und Sarat Maharaj. In: Texte zur Kunst. Heft Nr. 91, September 2013, S. 133-152, 140.

63 Im Jahr 2010 setzte etwa die *Initiative Minderheiten*, die zusammen mit dem Wien Museum die Ausstellung *Gastarbeiter*innen* veranstaltete, ihre Arbeit mit einem Projekt bzw. weiteren Recherchen, Dokumentationen, einer umfangreichen Publikation unter dem Titel »Viel Glück! Migration heute. Wien, Belgrad, Zagreb, Istanbul« und zwei Ausstellungen fort. Das transnationale Projekt zwischen Wien, Belgrad, Zagreb und Istanbul hatte zum Ziel, verschiedene aktuelle Forschungsperspektiven der Migrationspolitik miteinander zu verbinden.

Wie die beiden Ausstellungen deutlich machen, manifestiert sich die transkulturelle Perspektive mit dem Fokus auf Migrationsbewegungen besonders in den Überschneidungen und Durchdringungen verschiedener Lebenspraktiken, die vielfältige, heterogene Identifikationen von kultureller Identität hervorbringen können. Offensichtlich ist außerdem, dass hier, wie auch in einigen zuvor erläuterten Ausstellungen, nicht nur eine kritische Perspektive auf die lineare Geschichtsschreibung gerichtet wird. Vielmehr findet eine Erweiterung des Ausstellungsformats statt, das zunehmend der traditionellen Idee einer musealen Präsentation von Kunstwerken innerhalb eines abgegrenzten, eigens dafür hergestellten Raums weicht und darüber hinaus eine strukturelle Ausdehnung und inhaltliche Anbindung an lokalspezifische Zusammenhänge anstrebt.

Auch wenn die Auseinandersetzung mit kulturellen Differenzen in der Ausstellungspraxis weiterhin hauptsächlich im Kontext postkolonialer Diskurse geführt wird, rückt die Orientierung an dem über alle Zeiten und Kulturen hinweg relevanten Phänomen der Migration generell die Frage in den Mittelpunkt, wie sich die kulturelle Vielfalt der Welt beziehungsweise die verschiedenen existierenden Geschichten und Perspektiven der Kulturen zusammen denken, erforschen und erzählen lassen. Auch nach der *documenta 12* lassen sich einige global ausgerichtete und großformatig angelegte Ausstellungsprojekte erkennen, die Interesse an einer kritischen Neuinterpretation der Geschichte mit Bezug auf die gegenwärtige Verwobenheit der Welt zeigen und sich dabei unter anderem kritisch mit der postkolonialen Perspektive auseinandersetzen.

Beispiel hierfür sind etwa die im Jahr 2007 begonnene⁶⁴ und 2008 eröffnete *Third Guangzhou Triennial* in China, die unter dem Titel *Farewell to Post-Colonialism* von Gao Shiming, Sarat Maharaj und Chang Tsong-zung kuratiert wurde,⁶⁵ oder das ebenfalls 2008 eröffnete und bis ins Jahr 2016 fortwährende, transdisziplinäre Forschungsprojekt *FORMER WEST*, das von einem dichten, internationalen Netzwerk unabhängiger und institutioneller Partner*innen aus verschiedenen Teilen der Welt verwirklicht wurde.⁶⁶ *Farewell to Post-Colonialism* stellte mit Bezug auf die vorangegangenen vier Dekaden (seit 1968) die Idee in den Vordergrund, jene politischen Bedingungen, welche aus postkolonialer Perspektive kritisiert werden und sich nicht etwa erledigt, sondern im Zuge der Globalisierung auf verschiedene Weise weiter ausgebreitet haben, noch einmal neu zu betrachten und sie insbesondere mit Blick auf gegenwärtige Diskurse zu überdenken.⁶⁷

64 In verschiedenen, der Ausstellungseröffnung mehrere Monate vorgelagerten Workshops und Konferenzen unter dem Titel »Forums in Motion« wurden z.B. kulturelle und politische Diskurse behandelt (»Limits of Multi-Culturalism«, »Tyranny of the Other«) und die kuratorische Praxis hinsichtlich verschiedener Aspekte wie »Spectacle of Discourse«, »Given Products of Ideology« oder »Undigested Reality« befragt.

65 Zu den sogenannten Research Curators gehörten Dorothee Albrecht, Sopawan Boonnimitra, Stina Edblom, Tamar Guimarães, Guo Xiaoyan, Steve Lam und Khaled D. Ramadan.

66 *FORMER WEST* war ein Gemeinschaftsprojekt zwischen dem Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin und basis voor actuele kunst (BAK), Utrecht. Es wurde von Maria Hlavajova (Amsterdam/Utrecht) und Kathrin Rhomberg (Wien) in Zusammenarbeit mit Boris Buden (Berlin), Boris Groys (New York), Ranjit Hoskote (Mumbai), Katrin Klingan (Berlin) sowie Irit Rogoff (London) konzipiert. Siehe: *Former West*. URL: <https://formerwest.org/Front>.

67 Vgl. Guangdong Museum of Art: *Farewell to Post-Colonialism* (6.9.-16.11.2008). URL: www.gdmoa.org/zhanlan/threeyear/4/24/3/, letzter Zugriff am 3.4.2020.

FORMER WEST nahm hingegen die Geschichte seit Ende des Kalten Krieges (1989) in den Blick und zog etwa künstlerische Vorstellungen der *Formerness* heran, die sich den selbstgewissen Hegemonien des Westens auf globaler Ebene widersetzen.⁶⁸ Um »Einfluss auf das Selbstverständnis der Gegenwart zu nehmen und die Zukunft als Möglichkeitsraum zurückzuerobern«⁶⁹, wurde hier ähnlich wie bei *Farewell to Post-Colonialism*⁷⁰ das postkoloniale Denken weder vernachlässigt noch als Ausgangspunkt für das kuratorische Konzept verwendet.⁷¹ Mit der Idee, globale Geschichten auf kritische und emanzipierte Weise neu zu denken und ihr Potenzial für die Zukunft fruchtbar zu machen, zielten beide Ausstellungen nicht etwa darauf ab, eine vermeintlich allgemeingültige Geschichte zu erzählen, sondern spezifische Verhältnisse unter Einbeziehung verschiedener Disziplinen, Formate und Akteur*innen zu erörtern. Hierfür strebten die Kurator*innen der *Guangzhou Triennial* einen »process of discovery« an. Dieser sollte nicht etwa existierende Theorien oder vorgefasste Meinungen illustrieren. Stattdessen rief er zunächst sämtliche, in die sogenannte »international art world« Involvierte zu einer »Exercise in Negation« auf. Damit sollten paradoxe Realitäten des aktuellen Kulturdiskurses aufgedeckt und dazu beigetragen werden, »to make contact with realms that slip through the cracks of well-worn concepts such as class, gender, tribe and hybridity«.⁷²

Auf ähnliche Weise zielte *FORMER WEST* zum Beispiel mit der Veranstaltung *Dokumente, Konstellationen, Ausblicke* (HKW, Berlin) im Jahr 2013 laut der Kuratorin Maria Hlavajova darauf ab, »aus den dunklen Ecken der Zeitgeschichte bisher vielleicht übersehene oder missverstandene Verwerfungslinien hervor[zu]holen, die eine andere Zukunft versprechen oder uns jedenfalls von unserer gewohnten Auffassung der Dinge wegführen sollten«. Damit Kunstwerke, Vorträge, Workshops und weitere Formate im Rahmen dieser Veranstaltung neu gelesen, verschoben oder anders zusammengestellt

68 Vgl. Haus der Kulturen der Welt: *Former West* (18.-24.3.2013). URL: www.hkw.de/de/programm/projekte/2013/former_west/start_former_west.php.

69 Ebd.

70 »[A]s a leading discourse for art[,] curatorial practice[,] and criticism, post-colonialism is showing its limitations in being increasingly institutionalised as an ideological concept. Not only is it losing its edge as a critical tool, it has generated its own restrictions that hinder the emergence of artistic creativity and fresh theoretical interface. To say ›Farewell to Post-Colonialism‹ is not simply a departure, but a re-visit and a re-start.« Guangdong Museum of Art: *Farewell to Post-Colonialism* (6.9.-16.11.2008).

71 »Im derzeitigen Interregnum – eine Zeit, in der alte Formen infrage gestellt werden, während sich neue noch nicht durchgesetzt haben, ergibt sich [...] offenbar eine Chance, [...] die Zukunft als ein Feld der Handlungsmöglichkeiten wiederzugewinnen. [...] [So] scheint es notwendig, ein grundlegend neues Verständnis von der Textur der vergangenen beiden Jahrzehnte zu entwickeln. [...] Es wäre jedoch ein nutzloses Unterfangen, den bestehenden historischen Darstellungen dieser Periode noch eine weitere hinzuzufügen, denn auch sie würde nur eine weitere hegemonische Deutung, Linearität und Ordnung mit sich bringen.« Hlavajova, Maria: *Former West. Dokumente, Konstellationen, Ausblicke*. In: Booklet zur gleichnamigen Veranstaltungsreihe im HKW, Berlin, 18.-24.3.2013, S. 7-14, 8f. URL: https://www.hkw.de/media/de/texte/pdf/2013_2/programm_6/booklet_former_west.pdf.

72 Guangdong Museum of Art: *Farewell to Post-Colonialism* (6.9.-16.11.2008).

werden konnten, wurden Dokumente »in einer provisorischen Art und Weise« versammelt und eine »Komposition anderer Art« angeboten. Im Mittelpunkt stand dabei die »gemeinsame Erarbeitung von Wissen«, für die »vorläufige Strukturen« die Grundlage bildeten, »in denen Gespräche, Unstimmiges und Übereinstimmung, Notfälle und Einfälle sowie nicht zuletzt ein Bewusstsein für emanzipatorische Ausblicke aufkommen können«. ⁷³

Beide Projekte stellen auf je eigene Weise nicht nur eine strukturelle Ausdehnung und disziplinäre Erweiterung herkömmlicher Vermittlungsformate dar, sondern sie zeigen auch den Anspruch, die gesellschaftlich-kulturelle Relevanz der kuratorischen Praxis hinsichtlich aktueller Bedingungen der Globalisierung zu überdenken und auf sie zu reagieren. Die *Guangzhou Triennial* trug kulturellen Differenzen mit Bezug auf aktuelle gesellschaftliche Verhältnisse etwa dadurch Rechnung, dass sie die Aufmerksamkeit auf die »political correctness at large« lenkte, die aus dem »power play of multiculturalism, identity politics and post-colonial discourse« hervorgeht und ausdrücklich jene, für die damalige kuratorische Praxis drängende Frage stellte: »How do we establish an »ethics of difference« within the framework of difference in cultural production?« ⁷⁴ Im Vergleich hierzu entfernte sich das Projekt *FORMER WEST* vom Begriff der Differenz und nahm, etwa mit seinem Programm im Jahr 2013, bereits die Überwindung der »allzu schlichten Dichotomien« seit dem Jahr 1989 zum Ausgangspunkt, um mit Glissants Vorstellung der »einen Welt in Beziehung« ⁷⁵ das »Potenzial der geeinten Welt« im Zuge der sich verändernden globalen Beziehungen zu erörtern. ⁷⁶ Heterogene Verhältnisse innerhalb einer gemeinsamen und gleichzeitigen Welt zu betrachten und zu untersuchen schien dabei wegweisend für das gesamte Projekt, das sich hier auf den gleichnamigen Dokumentarfilm *UN MONDE EN RELATION* von Manthia Diawara (2010) bezog, ⁷⁷ in dem Glissant selbst in verschiedenen Gesprächen auf der Schiffsüberfahrt in seine Heimat Martinique seine Vorstellung von Globalität als einen fortlaufenden Prozess des In-Beziehung-Setzens verdeutlicht und »eine utopische Sicht auf unsere Welt der Verschiedenheit jenseits homogenisierender Zugriffe« ⁷⁸ entwirft.

Die Auseinandersetzung mit den globalen Zusammenhängen von Kunst sowie mit einer differenzierten und gleichberechtigten Darstellung und Präsentation ihrer Kulturen hat seit geraumer Zeit nicht nur Konjunktur in der kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung, sondern findet auch zunehmend Resonanz in der Praxis von Ausstellungen und Museen. Beispielhaft hierfür ist etwa die Arbeit einer Reihe von Mu-

73 Hlavajova: *Former West*. Dokumente, Konstellationen, Ausblicke. 2013, S. 9f.

74 Guangdong Museum of Art: *Farewell to Post-Colonialism* (6.9.-16.11.2008).

75 Laut Hlavajova geht diese Vorstellung Glissants »aus dem planetarischen Dominoeffekt kritischer Ereignisse und Entwicklungen, Prozesse und entscheidender Gewichtsverlagerungen« hervor. Hlavajova: *Former West*. Dokumente, Konstellationen, Ausblicke. 2013, S. 8.

76 Ebd., S. 8f.

77 Diawara, Manthia: *Édouard Glissant – Un Monde en Relation (One World in Relation)*. USA/Mali 2010.

78 Haus der Kulturen der Welt: »Denken mit Glissant – One World in Relation« (Berlin, 26.7.2012). URL: www.hkw.de/de/programm/projekte/veranstaltung/p_78388.php.

seen in Deutschland, die im Rahmen des Programms *Museum Global*⁷⁹ ihre überwiegend der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts gewidmeten Sammlungen mit Blick auf eine globale Perspektive kritisch reflektierten und jeweils innerhalb eines Ausstellungsprojekts eine Neupräsentation anstrebten. Trotz unterschiedlicher Sammlungsschwerpunkte der Museen widmeten sich diese Ausstellungen dabei dem gemeinsamen Ziel, die »weltweiten Beziehungsgeflechte zwischen Menschen, künstlerischen Strömungen und Objekten« sichtbar zu machen, die »im gängigen Narrativ der Moderne bisher weitgehend vernachlässigt wurden«. Damit stellten sie auch Anschlüsse zu »nicht-westlicher künstlerischer Produktion« her.⁸⁰ So wurden mit diesem Programm einerseits Tatbestände untersucht, die sich mit der künstlerischen Praxis und Definition einer globalen Moderne jenseits des westlichen Kanons⁸¹ der Kunst beschäftigten. Andererseits traten damit auch Themen in den Vordergrund, die das Museum hinsichtlich seines kulturhistorischen Ursprungs und seiner gegenwärtigen wie auch zukünftigen gesellschaftlich-kulturellen Voraussetzungen, Kompetenzen und Visionen reflektieren. Dabei erwiesen sich die Fragen nach dem eigenen Standpunkt und Horizont der Sammlung sowie nach der Möglichkeit alternativer Entwürfe der Geschichtsschreibung als zentral.

An diesem Punkt lässt sich feststellen, dass die Idee, »nichtwestliche Kunst« in Ausstellungen einzubeziehen und eine gleichberechtigte Beteiligung und Darstellung verschiedener Kulturen herzustellen, einem postkolonialen Ansatz im Umgang mit Kunst und Kunstgeschichte folgt und so gesehen keine Neuheit ist, sondern bereits seit etwa Ende der 1980er Jahre in diesem Bereich zur Debatte steht und seitdem in unterschiedlicher Weise Resonanz und Anwendung erfährt. Allerdings stellt sich die Frage, ob heute nicht ein Unterschied zu diesen Entwicklungen besteht. Jener nämlich, der sich sowohl an der Beschäftigung mit der Vergangenheit als auch der Gegenwart dekolonialer und global-kultureller Verhältnisse festmachen lässt. Dabei stehen zusehends auch Fragen der kulturellen und sozialen Gleichberechtigung zur Diskussion. Ebenso werden bestehende strukturelle Bedingungen in der Herstellung von Ausstellungen und in Institutionen kritisiert sowie Veränderungen angestrebt.

Darüber hinaus ist zu fragen, welche Neuerungen sich im Blick auf die Kunst verschiedener Kulturen der Welt zwischen den angestammten Binaritäten von Norden und Westen gegenüber dem Süden und Osten ergeben haben und welche Implikationen dies für die Realisierung von Ausstellungen mit sich bringt – insbesondere auch in den traditionsreichen, seit ihrer Entstehung mit kulturellen Bildungsaufgaben beschäftigten

79 Mit dem Programm *Museum Global* förderte die Kulturstiftung des Bundes von 2015 bis 2021 nacheinander verschiedene in Deutschland ansässige Museen. Hierzu zählten das Museum für Moderne Kunst Frankfurt a.M., die Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin, die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf sowie die Städtische Galerie im Lenbachhaus München.

80 Kulturstiftung des Bundes: *Museum Global*. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/museum_global.html.

81 Die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen trat etwa in Dialog mit Kunstwerken aus Süd- und Mittelamerika, Asien und Afrika im Zeitraum zwischen 1910 und 1960 und versuchte über einzelne Mikrogeschichten aus Japan, Brasilien, Mexiko, China, Indien, dem Libanon und Nigeria, die alle zentrale Umbruchsituationen in verschiedenen Teilen der Welt markieren, das Verständnis der Moderne jenseits des westlichen Kanons zu erweitern. Vgl. ebd.

Museen. Ebenso ist zu fragen, welchen Beitrag hierzu die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit postkolonialen Theorien sowie empirische Kulturstudien verschiedener Disziplinen in Bezug auf spezifische Regionen der Welt geleistet haben. Inwiefern haben etwa Lehren, Begriffe und Wissensformen, die nicht an der westlichen Welt orientiert sind, Einzug in westliche Theorien und Praktiken gehalten? Inwieweit taugen westliche Denkweisen, Kategorien und Maßstäbe der Kunstwissenschaft für ein Verständnis von Kunst, das verschiedene Kulturen der Welt einbezieht und ihre vielfältigen Verknüpfungen berücksichtigt? Und bildet die Konzentration auf kulturelle Differenzen mit dem Ziel, diese zu überwinden, nicht einen Widerspruch zur Notwendigkeit einer gleichberechtigten Anerkennung und Wertschätzung kultureller Vielfalt in sämtlichen Lebens-, Lern- und Arbeitsbereichen?

Tatsächlich scheint sich im Kulturbetrieb der westlichen Welt ein Wandel in der Herangehensweise an die vielfältigen kulturellen Geschichten und globalen Beziehungen von Kunst und Künstler*innen in Ausstellungen zu vollziehen. Im Bewusstsein von Differenzen richtet sich der Blick insbesondere auf deren Verflechtungen und bewirkt dabei auch eine Auseinandersetzung mit der jeweils eigenen Geschichte von Institutionen, mit ihren Bauten oder mit der Herkunft und dem Verbleib ihres Inventars (sofern vorhanden), beziehungsweise allgemein mit der Präsentation und Vermittlung von Kunst und Künstler*innen.

Beispielhaft hierfür ist etwa die Ausstellung *Hello World. Revision einer Sammlung*⁸² der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, die sich der gegenwärtigen wie auch retrospektiven Erforschung ihrer vorrangig der Kunst Westeuropas und Nordamerikas verpflichteten Sammlung widmete. Mit Bezug zu der, bis ins späte 18. Jahrhundert zurückreichenden, mehrteiligen Sammlung⁸³ und ihrem dementsprechend komplexen, von Brüchen gekennzeichneten Charakter, gab die im Jahr 2018 eröffnete Ausstellung nicht nur Anlass, die zahlreichen, ihr inhärenten und sehr unterschiedlichen Erzählungen aufzudecken. In Anbetracht der Neuordnung der Nationalgalerie warf sie insbesondere auch die Frage auf, wie die Sammlung »ihre Ausrichtung um nicht-westliche Kunstströmungen und transkulturelle Ansätze erweitern kann«⁸⁴. Diese Ansätze

82 Die Ausstellung wurde im Rahmen des Programms *Museum Global* von der Kulturstiftung des Bundes gefördert und fand vom 28.4. bis 26.8.2018 im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin statt. Sie umfasste nahezu die gesamte Ausstellungsfläche des Museums.

83 Zur Nationalgalerie gehören verschiedene Häuser und Sammlungen in Berlin, so etwa die Alte Nationalgalerie, die Neue Nationalgalerie, das Museum Berggruen, die Sammlung Scharf-Gerstenberg und die Sammlung des Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart.

84 Booklet zur Ausstellung *Hello World. Revision einer Sammlung* (28.4.-26.8.2018, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin), o.V., S. 7. Wie hier erläutert wird, ging die Ausstellung dieser Frage mit Werken von über 250 Künstler*innen (aus der Sammlung und aus Leihgaben) und 13, von unterschiedlichen Kurator*innen konzipierten Ausstellungsteilen nach. Diese verfolgten »historische Spuren« und stellten »assoziative Verknüpfungen von Gedankengängen und Bildwelten« her. Dabei wurden »Momente des transkulturellen Austauschs und der künstlerischen Zusammenarbeit« beispielhaft präsentiert, sowie »Prozesse der Aneignung und Transformation von Ideen, Haltungen und Objekten« nachvollzogen. Die einzelnen Ausstellungsteile boten damit verschiedene Entwürfe zum Umgang mit der Vielfalt des weltweiten künstlerischen Austauschs. Sie zeigten »hybride Verständnisse« in der Produktion von Kunst auf, erforschten »blinde Flecken in

wurden mit verschiedenen Betrachtungsweisen in Verbindung gebracht: Sie kamen etwa darin zum Ausdruck, dass Netzwerke von Künstler*innen oder des kulturellen Austauschs in spezifischen Beziehungen zwischen Europa, den Amerikas, Asien oder Afrika thematisiert wurden oder eine Auseinandersetzung mit den kulturellen Verwicklungen des Kolonialismus stattfand.⁸⁵ Des Weiteren wurde das (u.a. hierarchische) Zusammenspiel von indigenen Kulturtechniken und internationalen Kunstströmungen der Moderne untersucht,⁸⁶ oder visuelle Ausdrucksweisen einen Dialog durch Zeit und Raum hindurch hergestellt⁸⁷. Dadurch kam auch eine »Untersuchung der Migration von Formen, Materialien und Theorien« zum Einsatz.⁸⁸

Ein umfangreiches Begleitprogramm zur Ausstellung stellte verschiedene Denk- und Vermittlungsräume für die Besucher*innen her, über die nicht nur die »globalen Bezüge von Sammlungsgeschichten« erkundet werden konnten, sondern auch ein Nachdenken über globale Bezüge der Kunstrezeption, der Wissensproduktion sowie von Perspektiven und Kategorisierungen angeregt wurde. Darüber hinaus wurden »Strukturen und Grenzen von Sammlungen und Ausstellungen« befragt.⁸⁹

Nicht nur in Berlin zeigten parallel laufende Ausstellungen und institutionelle Entwicklungen einen kritischen Blick auf die westliche Kunstgeschichtsschreibung und ihre Implikationen für den Umgang mit Sammlungsbeständen sowie die Präsentation und Vermittlung von Kunst.⁹⁰ Auch in der überregionalen Museumslandschaft beschäf-

der Geschichtsschreibung« und stellten Zusammenhänge her, die »ein Aufbrechen des westlichen Kanons« befördern sollten.

- 85 Siehe hierzu etwa die Ausstellungsteile »Ein Paradies erfinden. Sehnsuchtsorte von Paul Gauguin bis Tita Salina« (kuratiert von Anna-Catharina Gebbers; Hauptgebäude 1. OG); »Ankunft. Einschnitt. Die indische Moderne als gewundener Pfad« (kuratiert von Natasha Ginwala; Hauptgebäude 1. OG/Ost) und »Colomental. Die Gewalt der miteinander verbundenen Geschichten« (kuratiert von Sven Beckstette und Azu Nwagbogu, Ostflügel 1. OG).
- 86 Siehe hierzu etwa den Ausstellungsteil »Verwobene Bestände. Arte Popular, Surrealismus und Emotionelle Architektur« (kuratiert von Melanie Roumiguère; Rieckhallen/Halle 1) und »Woher kommen wir? Skulpturale Formen der Aneignung« (kuratiert von Udo Kittelmann; Westflügel 1. OG).
- 87 Siehe hierzu etwa den Ausstellungsteil »Die tragbare Heimat. Vom Feld zur Fabrik« (kuratiert von Clémentine Deliss; Rieckhallen/Halle 3).
- 88 Siehe hierzu etwa den Ausstellungsteil »Rot, Gelb und Blau gehen um die Welt« (kuratiert von Udo Kittelmann; Rieckhallen/Halle 4).
- 89 Vgl. Booklet zur Ausstellung *Hello World. Revision einer Sammlung*. 2018, o.V., S. 38. Neben Performances, Workshops, Diskussionen, Konzerten, Künstler*innengesprächen und Führungen in verschiedenen Sprachen, wurden die Veranstaltungen über ein *Unvollendetes Glossar* bzw. elf vermeintlich objektive Begriffe strukturiert. Diese wurden als ein übergeordnetes Werkzeug betrachtet, anhand dessen alternative Wege und individuelle Sichtweisen zur Rezeption der Ausstellung ermöglicht werden sollten.
- 90 Nahezu zeitgleich widmete sich das Haus der Kulturen der Welt in Berlin mit der Ausstellung *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930* (13.4.-9.7.2018) dem Kunsttheoretiker und jüdischen Intellektuellen Carl Einstein, der bereits im Jahr 1926 eine Art Kanon der »Kunst des 20. Jahrhunderts« verfasste und hierin auch »nichtwestliche Einflüsse auf die Kunst der Moderne« bekundete, sowie mehrfach zur »afrikanische[n] Plastik« publizierte. Wenngleich die Ausstellung auch auf dessen Zeitgenossen in den 1930er Jahren und die Zeit der imperialistischen und rassistischen Herrschaft eingeht, werden hier neben Kunst auch Bücher und andere Dokumente präsentiert, die nicht nur die Umbrüche, Spaltungen, Öffnungen und Widersprüche dieser Zeit, sondern

tigen sich Museen oder einzelne ihrer Teilbereiche, die sich nicht in erster Linie der Kunst des 20. Jahrhunderts verschrieben haben, mit der Aufarbeitung ihrer historisch verankerten Systematik. Ein herausragendes Beispiel hierfür stellte ein ebenfalls mehr-jähriges Projekt am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg dar, das im Jahr 2018 eine Ausstellung unter dem Titel *Mobile Welten oder das Museum unserer transkulturellen Gegenwart* unter der kuratorischen Leitung von Roger M. Buerger eröffnete.⁹¹ Die Ausstellung setzte sich mit der Sammlung des Museums auseinander, die über 500.000 Werke⁹² europäischer und asiatischer Kulturen von der Antike bis in die Gegenwart beherbergt, und nahm insbesondere Bezug zum Ursprung und zur Geschichte des Museums im 19. Jahrhundert und den in dieser Zeit etablierten musealen Kategorien. Mit der Feststellung des kuratorischen Teams, dass diese Kategorien bis in die Gegenwart des Museums fortbestehen und eine »Blindheit gegenüber den Verflechtungen und historischen Herkunftsn unserer globalen Gegenwart« zeigen, nahm sich die Ausstellung bewusst der Dinge an, die sich nicht nach »Geografien, Nationen, Epochen, Kunst und Nicht-Kunst« bestimmen und sortieren lassen.⁹³ In Kombination mit weiteren Werken aus verschiedenen Quellen und Beständen, unter anderem der »zeitgenössischen Kunst«, stellten sie sich der »Unbestimmtheit« und der fließenden Bedeutung von Dingen und erforschten das »transkulturelle Zwischenreich, das sich den Austauschbeziehungen zwischen Norden und Süden, Osten und Westen verdankt«, und das keine festgeschriebene »kulturelle Identität« kennt. Die Präsentation der Werke ließ sich dementsprechend »von formalen Affinitäten und historischen Beziehungen zwischen den Dingen leiten«, die nicht etwa einer großen Erzählung oder einem spezifischen Thema folgten.⁹⁴

auch bereits die Grenzen der »westlichen Moderne« zeigen. Vgl. Richter, Peter: Raus aus Europa. In: Süddeutsche Zeitung (SZ), 24.5.2018, o.S. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/2.220/kunst-raus-auseuropa-1.3991237>.

- 91 Das Projekt war Teil des vom Bundesministerium für Forschung und Bildung geförderten Verbundprojekts »Mobile Welten. Zur Migration von Dingen in transkulturellen Gesellschaften« und lief von Oktober 2015 bis September 2018. Siehe z.B. *Mobile Welten: Zur Migration von Dingen in transkulturellen Gesellschaften* (Oktober 2015-September 2018). URL: <https://mobile-welten.org/>.
- 92 Im Sinne eines interdisziplinären »Universal museums« zeichnet sich die Sammlung des Museums durch Werke verschiedener Kollektionen des Grafikdesigns, der Plakatkunst, der Fotografie, der neuen Medien, der Mode und des Textils aus. Zudem besteht die Sammlung aus verschiedenen Ensembles von Möbeln und Objekten aus dem Jugendstil sowie aus einer Musikinstrumentensammlung. Vgl. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: Sammlungen. URL: <https://www.mkg-hamburg.de/de/sammlung/sammlungen.html>.
- 93 Vgl. Buerger, Roger M.; Prinz, Sophia: Der Preis der Ordnung. In: Buerger, Roger M.; Prinz, Sophia; Lerch-Zajackowska, Julia; Schulze, Sabine (Hg.): *Mobile Welten oder das Museum unserer transkulturellen Gegenwart*. (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 13.04.-14.10.2018), Begleitheft zur Ausstellung. 2018, S. 11. Das Ausstellungskonzept nahm sich damit nicht nur der Tatsache an, dass die Kulturen der Welt aufgrund von Handel und Migration schon seit jeher verflochten sind, sondern auch jener, dass die europäische Modernisierung auf der Ausbeutung einzelner Erdteile durch den Kolonialismus beruht.
- 94 Vgl. Buerger, Roger M.; Prinz, Sophia; Lerch-Zajackowska, Julia: Einleitung. In: Buerger et al.: *Mobile Welten oder das Museum unserer transkulturellen Gegenwart*. Begleitheft zur Ausstellung. 2018, S. 5.

Mit diesen Worten ähnelt *Mobile Welten oder das Museum unserer transkulturellen Gegenwart* nicht nur dem kuratorischen Konzept der nahezu zeitgleich eröffneten Ausstellung *Hello World* in Berlin, sondern insbesondere auch dem Konzept der *documenta 12*. Wenngleich diese im Jahr 2018 bereits über zehn Jahre zurücklag, erweist sich Buergels jüngere Ausstellungspraxis als eine Fortsetzung seines Interesses an einem transkulturellen Verständnis und Umgang mit Kunst vor dem Hintergrund musealer Ordnungen in Ausstellungen. Bezüglich des Vermittlungsansatzes reichte auch dieses Projekt über die Institution des Museums hinaus: Neben verschiedenen Führungsangeboten, Diskussionsveranstaltungen und *Lecture Performances* im Rahmen der Ausstellung wurde eine mehrjährige Kooperation mit Bildungseinrichtungen eingegangen. Hierdurch wurden wiederum eigenständige Projekte mit Schüler*innen einer Hamburger Schule generiert,⁹⁵ deren Ergebnisse unter anderem auch in die Produktion der Ausstellung einfließen.

Die hier genannten Ausstellungen im Kontext von Museen machen eine zentrale Forderung an die Ausstellungspraxis deutlich: Sie kann dann als zeitgemäß gelten, wenn sie sich mit den kulturellen Verflechtungen von Kunst, auf denen diese basiert, unter globalen Vorzeichen in Vergangenheit und Gegenwart auseinandersetzt. Allerdings zeigt sich auch, dass dieser Anspruch auf ein weites Feld von theoretischen Auseinandersetzungen in der Kunst und praktischen Beispielen von Ausstellungen rekurriert, welches hierzu wiederum keine eindeutigen Erkenntnisse und Deutungen liefert. Für die Erforschung der Bedeutung einer gegenwärtigen, transkulturellen Ausstellungspraxis lassen sich daher zunächst lediglich einige grundlegende Fragen formulieren: Von welchem Verständnis der Transkulturalität kann oder muss heute ausgegangen werden? Welche Anforderungen und Voraussetzungen ergeben sich hieraus für die kuratorische Praxis von Ausstellungen von der Konzeption bis hin zu ihrer Realisierung? Und nicht zuletzt: Inwiefern sind an diesen Herstellungsprozessen neben Kurator*innen auch andere Akteur*innen beteiligt? Welchen Einfluss haben die spezifischen Rahmenbedingungen und das Selbstverständnis der Institution auf die Ausstellungspraxis in globalen Zusammenhängen und inwiefern prägen sie Formate für eine heterogene Öffentlichkeit und ermöglichen deren Beteiligung? Daran schließt sich die Frage an, inwieweit ein in Ausstellungen hergestelltes Wissen wiederum selbst Teil eines gesellschaftlichen oder akademischen Diskurses ist oder werden kann.

95 Das Projekt bildete eine Kooperation zwischen dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, der Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder, der Goethe-Universität in Frankfurt a.M. sowie der Erich-Kästner-Schule in Hamburg-Farmsen. Zu den Vermittlungsformaten, die in Kooperation mit den Kindern und Jugendlichen der Schule durchgeführt wurden, zählen »Beste Freunde«, »Durchbrochen, Samurai, Glänzend – Tsuba ordnen«, »Farewell Farmsen« und die »Farmsen Fashion Week«.

2 Diskurse der Kunst- und Ausstellungspraxis zwischen multi- und transkulturellen Perspektiven

Wie Höller in einem Artikel zum Lemma Transkulturalität im deutschsprachigen »Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst« erstmals im Jahr 2002 feststellt, findet die Auseinandersetzung mit kulturellen »Identitäten und Lebensformen« im Kunstbetrieb des Westens insbesondere seit den 1990er Jahren statt – und das häufig erst über »den Import sogenannter nicht-westlicher Kunst« in Ausstellungen.¹ Für die Erforschung von Transkulturalität in Kunst und Ausstellungspraxis ist der Artikel insofern aufschlussreich, als Höller den Begriff aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet und Publikationen aus unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Disziplinen heranzieht. Die von ihm zitierten Autor*innen, etwa Appadurai, Hannerz, Pratt und Welsch, stehen nicht nur für verschiedene Sprachräume, sondern auch für eine ganze Bandbreite von Fachrichtungen, so beispielsweise für die Anthropologie, die Literaturwissenschaften oder die Philosophie. Darüber hinaus gibt Höller einige Hinweise zur Bedeutung des Begriffs und seine Manifestation in künstlerischen Praxen. In diesem Zusammenhang erwähnt er in der überarbeiteten Ausgabe von 2014 auch die *documenta 12*. Zunächst schreibt Höller der *Documenta11* unter anderem eine wegweisende Rolle in der Überwindung der »Differenz Westen versus Nichtwesten im Kunstgeschehen« zu. Die Ausstellung habe bereits gezeigt, dass »die kulturelle Basis, auf der Kunstproduktion von statten geht, längst jeden absteckbaren Rahmen einer Einzelkultur überschritten hat«. Der *documenta 12* hingegen bescheinigt er nicht nur die Fortsetzung dieser Entwicklung durch den »Leitgedanken der ›Migration der Form‹«, sondern darauf aufbauend auch die Förderung »eine[r] weit verästelte[n] und historisch vielschichtige[n] Kunstgeografie«. ² Der Autor geht schließlich davon aus, dass das Konzept der Transkulturalität bereits »in vielfacher Hinsicht reale Gestalt angenommen« hat. Es sei inzwischen verbreitet, von einer »transkulturell ausgerichteten Kunst« zu sprechen. Dennoch befänden sich die »begrifflichen Konturen« auch weiterhin »in einem Prozess

1 Höller, Christian: Transkulturalität. In: Butin, Hubertus (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln 2002, S. 286-291, 290. Eine aktualisierte Fassung des Textes befindet sich in der überarbeiteten Neuauflage des Buchs von 2014, S. 333-336, 335.

2 Höller: Transkulturalität. 2014, S. 336.

der kontinuierlichen Erweiterung«.³ Obwohl Höller die Entwicklungen im sogenannten westlichen Kunstbetrieb der 1990er Jahre als einen markanten Wendepunkt für die Ausstellungspraxis im Umgang mit der Kunst verschiedener Kulturen begreift, vernachlässigt er die dem Konzept der Transkulturalität vorausgehende und teilweise zugrundeliegende oder sich mit ihm überschneidende theoretische Auseinandersetzung mit ›kultureller Repräsentation‹ im musealen Kontext dieser Zeit, wie sie etwa in den englischsprachigen Publikationen »Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display« (1991), »Thinking about Exhibitions« (1996) und »Representation. Cultural Representation and Signifying Practices« (1997) zutage tritt.

Um den Stand der aktuellen wissenschaftlichen Forschung, der sich heute als heterogen und bisweilen disparat darstellt, in der theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit Transkulturalität in Bezug auf Ausstellungen aufzeigen zu können, soll der zugrundeliegende Diskurs dieser, zunächst im westlichen Wissenschaftskontext der 1990er Jahre angesiedelten Publikationen im Folgenden überblicksweise nachgezeichnet werden.

Das von Ivan Karp und Steven D. Lavine publizierte Buch »Exhibiting Cultures«⁴ stellt eine grundlegende Auseinandersetzung mit der Beziehung von musealer Inszenierung und ›kultureller Repräsentation‹ in den USA dar.⁵ Sie geht auf eine Konferenz zum Thema »The Poetics and Politics of Representation« der Smithsonian Institution im September 1988 zurück.⁶ Wie die beiden Herausgeber in der Einleitung deutlich machen, zeichnet sich die für das Museum prägende ›Geschichte der westlichen Kunst‹ zum Ende der 1980er Jahre durch einen Zuwachs von Kunst aus, die auf ›nichtwestlichen Traditionen‹ gründet und von kulturellen Minderheiten aus den USA stammt.⁷ Mit der Auffassung, es gäbe verschiedene, voneinander abgegrenzte und hierarchisch organisierte Kulturen, plädieren die Herausgeber darüber hinaus für Experimente in der Ausstellungsgestaltung,⁸ »that try to present multiple perspectives«. Die »muse-

3 Ebd.

4 Karp, Ivan; Lavine, Steven D. (Hg.): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington 1991.

5 Im ersten der fünf Teile des Buchs widmet sich Karp der generellen Frage, wie »Culture and Representation« zusammenhängen und -wirken. Nach dem Fokus auf verschiedene Kunstmuseen in den USA und deren Umgang mit »Hispanic Art« im zweiten Teil, erfolgt im dritten und vierten Teil des Buchs die Betrachtung verschiedener Formen der Museumspraxis und *Folklife Festivals*, sowie eine Analyse der Kommerzialisierung des Exotischen auf der *World's Columbian Exposition* in Chicago im Jahr 1893. Im fünften Teil schließlich gehen verschiedene Autor*innen am Beispiel der Art des ethnografischen Museums noch einmal auf »Other Cultures in Museum Perspective« ein.

6 Die Texte stellen daher Fallbeispiele des *Smithsonian's Festival of American Folklife* und des *National Museum of American History* vor, einem der neunzehn Museen der Smithsonian Institution. Mit Hauptsitz in Washington stellt sie, inklusive ihrer Forschungs- und Bildungseinrichtung, den weltweit größten Museumskomplex dar.

7 Vgl. Karp; Lavine: Introduction: Museums and Multiculturalism. In: Dies.: Exhibiting Cultures. 1991, S. 1-9, 4. Der Aufsatz wurde bereits zwei Jahre zuvor in leicht veränderter Form abgedruckt, siehe Lavine, Steven D.: Museums and Multiculturalism: Who Is in Control? In: *Museum News*, March/April 1989, S. 37-42.

8 Die Auseinandersetzung mit weiteren kuratorischen Fragen wird im Buch eher beiläufig thematisiert, z.B. in B.N. Goswamys Beitrag »Another Past, Another Context: Exhibiting Indian Art Abroad« (Part 1, Chapter 5). Er erläutert darin zum einen seine kuratorische Rolle in der Gestaltung

um community« spiele in dieser Herangehensweise allerdings nur dann eine Rolle für die Reflexion und Vermittlung von Ansprüchen verschiedener Gruppen, wenn sie das »multicultural and intercultural terrain« bewusst erkundet und zur Herstellung einer »new idea of ourselves as a nation« beiträgt.⁹

Eine andere, weit weniger national konnotierte Auseinandersetzung mit Repräsentation stellt das einige Jahre später herausgegebene Werk von Stuart Hall dar.¹⁰ Es beschäftigt sich aus kulturtheoretischer Sicht auch mit Fragen des Ausstellens und beleuchtet die Bedeutung von Repräsentation aus der Sicht unterschiedlicher Disziplinen, beispielsweise der Semiotik, der Psychoanalyse, der Anthropologie, der Soziologie, des Feminismus oder der Kunstgeschichte.¹¹ Den Ideen des Konstruktivismus folgend geht Hall davon aus, dass Repräsentation immer auf Bedeutungsproduktion gründet, indem wir uns auf die reale oder eine imaginäre Welt beziehen und dies über Sprache äußern.¹² Insofern ist Bedeutung Dingen nicht inhärent, sondern sie wird durch verschiedene Systeme der Repräsentation¹³ erst konstruiert.¹⁴ Einen konkreten Bezug zu Ausstellungen stellt Henrietta Lidchi im dritten Kapitel des Buchs her, das sich dem Ausstellen »anderer Kulturen« im Kontext moderner, vornehmlich ethnografischer Museen widmet.¹⁵ Mit der Auffassung, dass sich der Prozess der Repräsentation immer durch die Art und Weise auszeichnet, wie Bedeutung konstruiert und über Sprache und Objekte vermittelt wird,¹⁶ wendet sich Lidchi der Existenz von Machtverhältnissen zwischen Ausstellungsmacher*innen und denjenigen zu, die oder deren Kunstwerke ausgestellt werden – insbesondere auch hinsichtlich der Unterdrückung ethnischer Minderheiten.

Eine stärkere Verortung im Kunstkontext mit Bezug zu Ausstellungen innerhalb und außerhalb des Museums stellt der ein Jahr früher publizierte Sammelband »Thinking about Exhibitions«¹⁷ mit Beiträgen von Künstler*innen, Kunstkritiker*innen, Kunsthistoriker*innen und Kurator*innen aus verschiedenen Ländern dar. Ein expliziter Bezug zu kuratorischen Fragestellungen wird im Kapitel »Curators or Caterers«

zweier Ausstellungen, die er mit Bezug zum »indigenous Indian aesthetic concept called *rasa*« organisierte. Zum anderen beschreibt er seinen Versuch, »to resolve problems of translation and to present another culture's aesthetic standards«. Vgl. Karp, Ivan: Culture and Representation. In: Karp; Lavine: Exhibiting Cultures. 1991, S. 11-24, 21 [Herv. i.O.].

9 Karp; Lavine: Introduction: Museums and Multiculturalism. 1991, S. 7f.

10 Hall, Stuart (Hg.): Representation. Cultural Representation and Signifying Practices. London u.a. 1997.

11 Alle sechs Kapitel des Buchs nehmen sich auf unterschiedliche Weise der grundlegenden Frage an, wie visuelle Bilder, Sprache und Diskurs als Systeme der Repräsentation in sozialen Kontexten oder Institutionen wirken.

12 Vgl. Hall, Stuart: The Work of Representation. In: Ders.: Representation. 1997, S. 16-64, 17.

13 Als Beispiel für ein solches System werden etwa die Ausstellung oder das Display herangezogen und insofern als Sprache aufgefasst, als sie Objekte einsetzen, um verschiedene Bedeutungen – z.B. zur Thematik einer Ausstellung – zu produzieren. Vgl. Hall: Representation. 1997, S. 5.

14 Vgl. Hall: The Work of Representation. 1997, S. 24.

15 Lidchi, Henrietta: The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures. In: Hall: Representation. 1997, S. 151-222.

16 Vgl. ebd., S. 153.

17 Greenberg et al.: Thinking about Exhibitions. 1996.

etwa über den Beitrag von Ivan Karp und Fred Wilson »Constructing the spectacle of culture in museums«¹⁸ oder den Beitrag von Clémentine Deliss »Free Fall – Freeze Frame: Africa, exhibitions, artists«¹⁹ hergestellt: Während Wilson seine Arbeits- und Denkweise als Künstler erläutert und deutlich macht, wie er damals mit seiner Installation »Mining the Museum«²⁰ (1992/1993) in Bezug auf die Sammlung der *Maryland Historical Society* spezifische Normen und Kategorien im Museum in Frage stellte, reagiert Karp im zweiten Teil des Textes auf Wilsons institutionskritische Arbeit und stellt Bezüge zu Theorien, Diskursen und anderen Museen beziehungsweise zu Formen der sogenannten multikulturellen Ausstellung her. Zu diesen zählt er auch die Pariser Ausstellung *Magiciens de la Terre* (1989).²¹ Karp resümiert am Ende des Texts die Möglichkeiten von Museen, nicht nur Orte der Vergewisserung, sondern auch des Hinterfragens etablierter Auffassungen zu sein. Allein darin sieht er die Chance einer »multicultural polity«, in der nicht einfach viele Kulturen nebeneinander existieren, sondern Menschen gleichzeitig verschiedenen Kulturen angehören können.²² Deliss widmet sich in diesem Kapitel der vieldiskutierten Ausstellung *Magiciens de la Terre* insbesondere hinsichtlich der Einbindung verschiedener Künstler*innen, Kunststile und Kulturen. Ihr Beitrag stellt jedoch nicht einfach eine weitere Kritik an der Ausstellung dar,²³ sondern beschäftigt sich ausführlich mit ihr. Ihres Erachtens rief die Ausstellung eine notwendige Debatte hervor und befeuerte die Diskussion über das Kuratieren von Werken, deren Künstler*innen außerhalb Europas und der USA arbeiteten. Sie bemängelt allerdings, dass die Ausstellung nicht die unkomfortablen Fragen nach kultureller Identität und unterschiedlichen kritischen Systemen zu stellen wagte und sich stattdessen für eine klassische, modernistische Thematik, nämlich das Magische und das Spirituelle, entschied.²⁴

Im Kapitel »The Future of History« taucht sodann der Begriff der Transkulturation im Beitrag »Brokering Identities: Art curators and the politics of cultural representation«²⁵ der Kuratorin Mari Carmen Ramírez in einer Fußnote auf. Ohne die Bedeutung oder die Herkunft des Begriffes zu erläutern, geht Ramírez, ähnlich wie Deliss, davon

18 Karp, Ivan; Wilson, Fred: Constructing the spectacle of culture in museums. In: Greenberg et al.: Thinking about Exhibitions. 1996, S. 251-267. Der Text wurde bereits 1993 publiziert in: Artpapers 17/3 (May-June 1993), S. 2-9.

19 Deliss verfasste diesen Text bereits im Dezember 1994. Siehe hierzu auch Kap. III.1.

20 Dabei erläutert Wilson sein Verständnis von »mining« wie folgt: »I didn't know what I was going to do, but I really wanted the objects to speak to me, and I called the installation *Mining the Museum* because it could mean »mining« as in goldmine, digging up something, or it could mean blowing up something, or it could mean making it mine.« Karp; Wilson: Constructing the spectacle of culture in museums. 1996, S. 255.

21 »The show [*Magiciens de la Terre*] obliterated the cultural specificity of artists from traditions different from those of the curators. That's one kind of multicultural exhibit.« Ebd., S. 265.

22 Vgl. ebd., S. 267.

23 Eine umfassende Auseinandersetzung mit der Ausstellung *Magiciens de la Terre*, die u.a. Kritiken von verschiedenen Autor*innen und Künstler*innen beinhaltet, findet sich in Steeds et al.: Making Art Global (Part 2). 2013.

24 Vgl. Deliss: Free Fall – Freeze Frame. 1996, S. 282.

25 Der Beitrag geht auf einen Vortrag im Jahr 1994 am Center for Curatorial Studies am Bard College (USA) zurück. In der Art eines Gesprächs widmete sich Mari Carmen Ramírez dem Thema un-

aus, dass das Erbe des europäischen Kolonialismus samt seiner Sprache und seiner Religion nicht nur in hohem Maße durchmischte Gesellschaften, sondern durch die »dynamic of transculturation« auch viele hybride Kulturen hervorgebracht hat.²⁶ Mit Blick auf das Verhältnis von lateinamerikanischer Kunst und sogenannter *Latino Art* in Ausstellungen und auf dem US-amerikanischen Kunstmarkt untersucht sie, wie sich Dynamiken der Identitätspolitik – diese erkennt sie etwa in sozialen Bewegungen für demokratische Rechte von verschiedenen (Rand-)Gruppen – hinsichtlich »transnational (global) and the local (multicultural) levels«²⁷ auf die kuratorische Praxis ausgewirkt haben. Einen Effekt erkennt sie etwa in »the gradual displacement of the art curator's role of arbiter and its substitution with that of cultural mediator« und bezeichnet im Anschluss daran die kuratorische Rolle als die eines »cultural brokers«. In diesem Sinne sei die Aufgabe von Kurator*innen nicht mehr darauf reduziert, künstlerische Hochleistung zu bewerten, sondern bestünde vielmehr darin, künstlerische Praktiken von traditionell marginalisierten Gruppen und deren Vorstellungen von Identität aufzudecken – mit dem Anspruch »to be shaping a more democratic space where specific cultural groups can recognize themselves«.²⁸

Zur gleichen Zeit wie Ramírez und ebenfalls in Auseinandersetzung mit den Differenzen in der internationalen Ausstellungspraxis zwischen Latein Amerika und der sogenannten westlichen Kunstwelt bringt der in Kuba ansässige Kunsthistoriker, Kritiker und Kurator Gerardo Mosquera 1994 das Adjektiv »transcultural« explizit in Verbindung zum Kuratieren von Ausstellungen.²⁹ Aus lateinamerikanischer Sicht und in Bezug zu damaligen globalen Veränderungen³⁰ thematisiert Mosquera in seinem Beitrag »Some problems in transcultural curating« im Sammelband »Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts«³¹ die hierarchische Beziehung zwischen *Zentrum* und *Peripherie* in der Auswahl von Kunst und Künstler*innen für die Konzeption von

ter einem ähnlichen Titel später noch einmal. Siehe dies.: *Brokering Identities: Translating Latin America*. In: Smith, Terry (Hg.): *Talking Contemporary Curating*. New York 2015, S. 214–247.

26 Vgl. Ramírez, Mari C.: *Brokering Identities: Art curators and the politics of cultural representation*. In: Greenberg et al.: *Thinking about Exhibitions*. 1996, S. 21–37, S. 36.

27 Ebd., S. 22.

28 Ebd., 22f.

29 Mosquera, Gerardo: *Some Problems in Transcultural Curating*. In: Fisher, Jean (Hg.): *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London 1994, S. 133–139.

30 »[G]lobalisation, despite its limitations and controls, has undoubtedly improved communication and has facilitated a more pluralistic consciousness. It has, however, introduced the illusion of a trans-territorial world of multicultural dialogue with currents that flow in all directions.« Ebd., S. 133.

31 Auch Höller weist in den Literaturangaben seines Lexikonartikels auf die Anthologie der Kunstkritikerin Jean Fisher aus dem Jahr 1994 hin, jedoch ohne dabei Mosqueras Aufsatz zu erwähnen. Das Buch ist insofern wegweisend, als es nicht nur Beiträge international bedeutender Künstler*innen, Kurator*innen, Kunstkritiker*innen und Wissenschaftler*innen vereint (z.B. Rasheed Araeen, Jimmie Durham, Olu Oguibe, Fred Wilson, Gavin Jantjes, Sarat Maharaj, Gilane Tawadros, Geeta Kapur, Hou Hanru, Gerardo Mosquera, Rajii Kuroda, Elisabeth Sussman oder Hal Foster), sondern sich auch auf Grundlage der kritischen Befragung des Ausdrucks »new internationalism« mit dem Problem befasst, wie visuelle Kultur innerhalb nationaler oder internationaler Parameter definiert werden kann. In diesem Zusammenhang wird dem Themenkomplex »Curatorship and International Exhibitions« ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem auch Mosqueras Text abgedruckt ist.

Ausstellungen. Da Mosqueras Text in erster Linie eine Kritik an der Hegemonie der ›westlichen Kunstwelt‹ im Kuratieren von ›nichtwestlicher Kunst‹ zu Beginn der 1990er Jahre darstellt,³² ist seine Verwendung des Begriffs »transcultural« vor allem negativ konnotiert: Er verknüpft ihn etwa mit der wachsenden Bedeutung von Kurator*innen als Ausstellungsautor*innen und der damit angeblich einhergehenden stillschweigenden Akzeptanz für »transcultural judgements«, die letztlich der Vorstellung von der Universalität der Kunst gleichkämen.³³ Zudem spricht er von der Notwendigkeit, internationale Prinzipien aufzustellen, um den »transcultural colonialism of exhibitions and the new role of the curator as ›discoverer‹ and transcultural czar« zu mildern.³⁴ Schließlich geht er davon aus, dass sich die Situation verbessern würde, wenn die von den Zentren ausgehenden transkulturellen Projekte sogenannte »specialists from the curated cultures« beziehungsweise »one representative of the culture or cultural region«, bereits in die Konzeptionsphase miteinbezögen.³⁵ Zu erkennen ist dabei, dass Mosquera nicht nur aus der Perspektive der postkolonialen Kritik argumentiert, sondern auch weiterhin an sich wechselseitig bedingenden Gegensätzen festhält.³⁶ Sein Verständnis von Transkulturalität schließt somit weitgehend an multi- und interkulturelle Konzepte von Identität und Differenz der 1990er Jahre an.

Festzustellen ist darüber hinaus, dass Mosqueras Erläuterungen zur Bedeutung und Definition transkulturellen Kuratierens seither kaum eine Aktualisierung erfahren haben. Es fehlt bis heute eine differenzierte Erörterung der Frage, wie sowohl ein gleichberechtigter Umgang von und mit verschiedenen Kulturen als auch die Darstellung kultureller Verflechtungen in der aktuellen Ausstellungspraxis innerhalb und außerhalb von Museen theoretisch und praktisch verwirklicht werden kann.

Mit dem Ende des 20. Jahrhunderts tragen zwar einige Publikationen im deutsch- und im englischsprachigen Raum dem Wandel von Globalisierungsprozessen im Kunstfeld hinsichtlich verschiedener Ausstellungen innerhalb und außerhalb des Museums sowie spezifischer künstlerischer Praxen Rechnung, die Verwendung des Adjektivs transkulturell oder *transcultural* ist jedoch weiterhin mehrdeutig und zeigt in der Kombination mit unterschiedlichen Substantiven einen weiten Bedeutungshorizont. Häufig wird das Transkulturelle hier in Verbindung mit kultureller Differenz oder kultureller Identität thematisiert.

32 »[T]he countries which host the art of other cultures are at the same time curating the shows; it is almost never the other way around, and it is regarded as the most natural thing to happen. The world is practically divided between curating cultures and curated cultures.« Mosquera: *Some Problems in Transcultural Curating*. 1994, S. 135.

33 Vgl. ebd., S. 136.

34 Vgl. ebd., S. 137.

35 Vgl. ebd.

36 »The relative valuation of the Other motivates an inverted initiative, with the curators from the centres acting as postcolonial explorers, who penetrate our urban ›hearts of darkness‹ in order to scout out their wealth. The old colonial narratives of ›discovery‹ continue today in the geography of art. The hegemonic West is always the Self, and we the rest are the Other.« Ebd., S. 136.

Unter dem Titel »Looking again, differently. Transkulturelle Perspektiven«³⁷ veröffentlichte Kravagna bereits im Jahr 1998 einen Text in der drei Jahre zuvor in Wien gegründeten Kunstzeitschrift *springerin*. Anlässlich der von Hal Foster geäußerten Auffassung von dem*der Künstler*in als Ethnograf*in³⁸ befasst er sich darin mit der Frage, wie sich Künstler*innen in ihren Werken mit kultureller Differenz auseinandersetzen und dabei etwa mit der Wahrnehmung des ›Anderen‹ oder ›Fremden‹ umgehen. Weniger explizit in Bezug auf die künstlerische Praxis als vielmehr generell auf die Frage von kultureller Identität im Museumskontext, veröffentlichte die Anthropologin und Museologin Sharon Macdonald im Jahr 2000 einen wegweisenden Beitrag unter dem Titel »Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum.«³⁹ Hier untersucht sie »das kulturelle Wirken des Museums in Bezug auf die Artikulation von Identität«⁴⁰ und fragt dabei auch nach den Möglichkeiten der »Repräsentation transkultureller Identitäten«⁴¹. Ausgangspunkt für ihre Erörterung bildet die Geschichte des Museums und dessen zentrale Rolle bei der Artikulation von Identität im Kontext seiner Entstehung und Verbreitung im 19. Jahrhundert. Diese ist aufs engste mit der Bildung und Konsolidierung von Nationalstaaten in Westeuropa verknüpft und reduzierte das Verständnis von Identität auf ein material- und ortsverankertes, homogenes und national abgegrenztes Verständnis.⁴² Unter Bezugnahme auf das sozialwissenschaftliche Paradigma der Zweiten Moderne⁴³ fragt sie zu Beginn des 21. Jahrhunderts, was es für Museen bedeutet, wenn Identitäten in einem Prozess der Transformation begriffen sind, und wendet sich rückblickend dem Konzept der 1997 eröffneten *Transcultural Galleries*⁴⁴ in Bradford (England) zu. Am Beispiel der Ausstellungspraxis der Kuratorin Nima Poovaya Smith⁴⁵ erörtert Macdonald einige Problemstellungen in dem Bestre-

37 Kravagna, Christian: Looking again, differently. Transkulturelle Perspektiven. In: *springerin*. Hefte für Gegenwartskunst. 2/1998, S. 22-27. Der Text wurde unter demselben Titel auch im Sammelband der Zeitschrift abgedruckt, in: *springerin* (Hg.): Widerstände. Kunst – Cultural Studies – Neue Medien. Interviews und Aufsätze aus der Zeitschrift *springerin* 1995-1999. Wien u.a. 1999, S. 222-232.

38 Siehe Foster, Hal: The Artist as Ethnographer. In: Ders.: The Return of the Real. Cambridge/MA u.a. 1996, S. 171-204.

39 Macdonald, Sharon J.: Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum. In: Beier-de Haan, Rosmarie (Hg.): Geschichtskultur in der Zweiten Moderne. Frankfurt a.M. u.a. 2000, S. 123-148.

40 Ebd., S. 123.

41 Ebd., S. 135.

42 Vgl. ebd., S. 124.

43 Macdonald folgt damit dem grundlegenden Ansatz des Buches, einen Bezug zu den, in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts aktuellen und breit diskutierten Konzepten zur Beschreibung des gesellschaftlichen Wandels herzustellen. Die Herausgeberin Beier-de Haan beruft sich dabei insbesondere auf die soziologische Theorie der Zweiten Moderne nach Ulrich Beck. Siehe z.B.: Beck, Ulrich: Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne. In: Beck, Ulrich; Giddens, Anthony; Lash, Scott (Hg.): Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse. Frankfurt a.M. 1996, S. 19-122; Beck, Ulrich (Hg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt a.M. 1998.

44 Die *Transcultural Galleries* wurden im Gebäude der Cartwright Hall eröffnet, das 1904 als öffentliche Kunstgalerie im Barockstil erbaut wurde.

45 Smith hatte laut Macdonald den Auftrag, eine Sammlung von Kunst des indisch-pakistanischen Subkontinents in Verbindung mit dem vor Ort in Bradford in den 1990er Jahren stark angestiegenen südasiatischen Teil der Bevölkerung – der sich je nach Zugehörigkeit zu einer Region, Religion

ben, die reale Lebenswelt transkultureller Identitäten zu artikulieren, wobei sie aber an keiner Stelle erläutert, wodurch sich eine solche Identität von Subjekten oder Objekten auszeichnet oder wie sich diese überhaupt in einer Ausstellung repräsentieren oder artikulieren und visualisieren lässt. Anhand der Arbeit von Smith, die angeregt »vom kritischen Diskurs postkolonialer Theoretiker« (z.B. Edward Said, Homi K. Bhabha, Gayatri C. Spivak) »weniger unterschiedliche Gemeinschaften als vielmehr das Fließende kultureller Grenzen und Identitäten« darzustellen suchte,⁴⁶ stellt sie jedoch die grundlegende Frage, wie eine Ausstellung entgegen »der gängigen Organisation einer Logik der Abgrenzung und Klassifizierung« durch eine »Logik der ›Beziehung‹«⁴⁷ inszeniert werden kann, und stellt hierfür auch einige praktische Ansätze⁴⁸ vor. So kommt sie etwa zu dem Schluss, dass das Artikulieren transkultureller Identitäten »nicht nur eine strukturelle Neuausrichtung oder einen inhaltlichen Wandel, sondern darüber hinaus die Sprengung zahlreicher herkömmlicher Formen der Ausstellungspräsentation«⁴⁹ erfordere.⁵⁰ Wenngleich Macdonald weiterhin ohne Kritik am Begriff der ›Repräsentation‹ beziehungsweise den mit ihr einhergehenden kulturellen Voraussetzungen⁵¹ festhält, weist ihre Perspektive auf den Umgang mit transkultureller Identität im Kontext der Museumsgeschichte weit über den damaligen Diskurs des transkulturellen Kuratierens hinaus. Ihr Ansatz des Denkens in Beziehungen hat bis heute nicht an Aktualität verloren.

oder Sprache in Südasien wiederum in sich als stark heterogen auszeichnete – aufzubauen. Vgl. Macdonald: Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum. 2000, S. 140.

46 Vgl. ebd., S. 137.

47 Da der Charakter von Beziehungen stark variieren kann, hebt Macdonald hervor, dass es im Herstellen von Beziehungen nicht um die Offenbarung einer spezifischen zugrundeliegenden Wirklichkeit gehe, sondern im Idealfall um ein zum Nachdenken anregendes Verständnis von Beziehung als Dynamik, als Prozess und als kreative Tätigkeit. Vgl. ebd., S. 140.

48 Um der herkömmlichen Präsentation von »geographische[n] und traditionelle[n] Kollektividentitäten« in Ausstellungen zu entkommen oder »Artefakte gesondert nach Kulturen anzuordnen oder eine übergreifende historische Erzählung zu konstruieren«, erläutert Macdonald verschiedene Möglichkeiten, Beziehungsgefüge innerhalb einzelner Räume oder raumübergreifend herzustellen, etwa über die Gruppierung unterschiedlicher Exponate zu einem Thema oder über »Ähnlichkeiten in der Formgebung«. Ebd., S. 139f.

49 Ebd., S. 140.

50 Um eine Fixierung von Identitäten in Ausstellungen zu vermeiden, verweist sie einerseits auf »das Medium Ausstellung« und dessen vorteilhafte Eigenschaft »Objekten [...] gegenüber einer schriftlichen Darstellung« den Vorrang einzuräumen. Andererseits empfiehlt sie grundsätzlich, anstatt »irgendwelche geografischen oder ethnischen Kategorien« im Voraus zu definieren, sich einzelnen »Objekten« zuzuwenden und »erläuternde Texte in Grenzen [zu] halten«. Ebd., S. 141f.

51 In kunstwissenschaftlichen Zusammenhängen ist die Frage der Repräsentation eng mit »der Geschichte der westlichen Kunst« verbunden. So beruht »der Diskurs über Repräsentation auf kulturellen Voraussetzungen [...], die keineswegs universale Gültigkeit beanspruchen können. Schoell-Glass, Charlotte: Repräsentation. In: Pfisterer: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. 2011, S. 379-382, 381.

3 Diskurse der Ausstellungspraxis mit transkultureller Perspektive zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Im Verlauf des 21. Jahrhunderts ist zu erkennen, dass das Transkulturelle als eine Eigenschaft immer häufiger in Verbindung mit Ausstellungen verwendet wird. Während *Magiciens de la Terre* (1989) bisher eher in einem multikulturellen Kontext verortet wurde, wird die Ausstellung nun auch explizit in Zusammenhang mit dem Transkulturellen und verschiedenen Formen des Wortes gebracht. Ebenso anerkennend wie kritisch reflektierend wird sie bis heute in vielen Publikationen als Ausgangs- oder Wendepunkt in der Geschichte internationaler Ausstellungen herangezogen,¹ wenn es um ein erstes Modell für die gleichberechtigte Einbindung und Präsentation von Kunst und Künstler*innen aus sogenannten westlichen oder nichtwestlichen Regionen der Welt und um die Definition von Zeitgenossenschaft in einer sich zunehmend globalisierenden Kunstwelt geht.

Dies zeigt sich etwa im Aufsatz »Journey without maps: unsettling curatorship in cross-cultural contexts«² der Kunsthistorikerin und Kuratorin Lisa Chandler aus dem Jahr 2009. Sie erwähnt *Magiciens de la Terre* in Verbindung mit den kuratorischen Entwicklungen der Queensland Art Gallery (QAG) in Brisbane (Australien), die an den ersten drei Folgen der *Asia-Pacific Triennial for Contemporary Art* (1993, 1996, 1999) beteiligt war.³ Während Chandler allgemein feststellt, dass in den 1980er und 1990er Jahren

-
- 1 Dies mag damit zusammenhängen, dass die Ausstellung als emblematisch für eine mit dem Jahr 1989 eingeleitete Wende von sich politisch, ökonomisch und kulturell globalisierenden Weltverhältnissen angesehen wird, die etwa mit den Umwälzungen in den europäischen Ostblockstaaten, der Öffnung des Eisernen Vorhangs und damit dem Ende des Kalten Krieges, der gewaltsamen Niederschlagung der Proteste der Bevölkerung auf dem Tian'anmen-Platz in Peking, dem Ende des Sowjetisch-Afghanischen Krieges und der Entstehung des World Wide Web zusammenfällt.
 - 2 Chandler, Lisa: »Journey without maps: unsettling curatorship in cross-cultural contexts. In: Museum and Society, Volume 7, N° 2, 2009, S. 74-91. URL: <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/134/149>.
 - 3 Mit dem Beispiel der QAG im Rahmen der Triennale hebt Chandler die Diskrepanz zwischen kuratorischen Idealen und deren Umsetzung in der Praxis hervor und fragt, welche Auswirkungen es hat, wenn eine Institution bzw. eine Gruppe von Kurator*innen sich zum Ziel setzt, »to encompass

»many art museums have sought to extend the space of power by incorporating diverse voices and perspectives in the presentation of cross-cultural exhibitions«, schreibt sie *Magiciens de la Terre* eine signifikante Rolle in »affirming a trans-cultural notion of contemporary art« zu.⁴ Chandler definiert und verwendet das Adjektiv jedoch nicht weiter und spricht im Folgenden etwa von »cross-cultural curatorship«⁵, wenn sie erläutert, wie die QAG anstelle eines einzelnen kuratorischen Direktors ein komplexes Modell der Co-Kurator*innenschaft für die Triennale entwickelte, um die verschiedenen Perspektiven möglichst aller beteiligten Länder miteinzubeziehen.⁶

Eine vielseitige Verwendung des Adjektivs »transcultural« zeigt sich in dem 2012 publizierten Buch »The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)« des Kurators und Künstlers Paul O'Neill, das sich in bisher so nicht vorhandener Weise umfassend der Geschichte des Kuratierens annimmt und versucht, die Entwicklung der kuratorischen Praxis und der Diskurse in der Ausstellungspraxis von den 1960er Jahren bis in die erste Dekade des 21. Jahrhunderts darzustellen. Innerhalb eines Kapitels über das Kuratieren im Kontext von Biennalen seit 1989⁷ wird »transcultural« etwa mit »curatorial approach«, »group exhibitions«, »view of the art world« oder »audiences« verknüpft. In Bezug zu *Magiciens de la Terre* wird »[t]ranscultural curating« dann einerseits als eine »method of ›gathering‹ divergent cultures«⁸ bezeichnet und – mit Hinweis auf die von Mosquera 1994 geäußerte Kritik – auch »as a political tool, to integrate curated cultures into the established Western canon – a totalizing process on the grounds of Western principles and value systems«⁹. Mit Beginn der 1990er Jahre zeigen Biennalen laut O'Neill dann einen standardmäßigen Umgang mit »cultural pluralism« und erzeugen »a fragmented experience of the world through transcultural, nonlinear, ahistorical group exhibitions«.¹⁰ Damit schreibt er Biennalen nicht nur insgesamt die Wirkung einer Neuordnung der Kunstwelt zu, sondern auch die Fähigkeit »[of] allowing a view of the world that is more transcultural«.¹¹ O'Neills Verwendung des Adjektivs macht ein

plurality and democratic processes« (S. 76). Sie erläutert hierbei nicht nur die entstandene Kritik über die weiteren In- und Exklusionen in der Formierung eines »collaborative curatorial model« (S. 78), sondern sie schlägt auch vor, disparate Perspektiven auf die Welt mit all ihren Reibungen und Brüchen für das Publikum transparent zu machen und auch die Betrachter*innen herauszufordern, ihre Erwartungen und Sichtweisen zu erweitern. Vgl. ebd., S. 76–82.

4 Ebd., S. 75.

5 »Cross-cultural curatorship typically involves a collaboration between professionals with potentially diverse and diverging views but generally there is an assumption that the resulting ›product‹ will attain some form of overall coherence and unity. Yet if differing worldviews are incorporated in a curatorial project can democratic consensus genuinely be reached and if not, whose vision prevails?« Ebd., S. 76.

6 Vgl. ebd., S. 74.

7 O'Neill, Paul: Biennial culture and the emergence of a globalized curatorial discourse: Curating in the context of biennials and large-scale exhibitions since 1989. In: Ders.: *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge/MA u.a. 2012, S. 51–85.

8 O'Neill: *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. 2012, S. 56.

9 Ebd., S. 60.

10 Ebd., S. 70.

11 Vgl. ebd., S. 84.

weiteres Mal deutlich, dass der Begriff in Verbindung mit globalen Fragen des Ausstellens – insbesondere im Kontext großformatiger Gruppenausstellungen – steht und sowohl auf eine aus westlicher Perspektive verstärkte Ansammlung und Eingliederung verschiedener Kulturen als auch auf die Erfahrung komplexer, zeitlich und räumlich miteinander verwobener Strukturen bezogen werden kann.

Auch die Kunstkritikerin, Kunsthistorikerin und Kuratorin Geeta Kapur widmet sich der Ausstellung *Magiciens de la Terre* in ihrem Beitrag »Curating Across Agnostic Worlds«¹² im Jahr 2013 und beginnt ihre Reflexion kuratorischer Entwicklungen hinsichtlich der Öffnung für die Kunst außereuropäischer Weltregionen, ähnlich wie O'Neill, mit Blick auf die 1960er Jahre, wenn sie die Rolle von Kurator*innen als Kollaborateur*innen und Koproduzent*innen von künstlerischen Arbeiten und Ausstellungen erwähnt. Auch sie verwendet den Begriff in mehrdeutiger Weise: Einerseits spricht sie rückblickend von einer nur scheinbaren kulturellen Toleranz Europas gegenüber der Kunst aus »nichtwestlichen« Ländern, wenn sie etwa feststellt, dass »*Magiciens de la Terre* [...] serves perfectly for situating Europe's perennial interest in the exotic within the new transculturalist permissiveness of the postmodern«.¹³ Andererseits spricht sie der Ausstellung gleichzeitig eine »inaugural transcultural mission in the field of contemporary curation«¹⁴ zu. Mit Hinweis auf die zeitgleich außerhalb der westlichen Welt stattfindende *Tercera Bienal de la Habana* (dritte *Havanna Biennale*) konstatiert sie für die Zeit nach 1989 die Entstehung transnationaler Öffentlichkeiten, in welcher »[t]ransculturalism is not, however, a matter of free choice; it is a condition of global exchange that is materially and politically coercive, if also potentially liberatory«¹⁵. Hinsichtlich globaler Bedingungen des Austauschs macht sie auch auf die Problematik aufmerksam, dass Kunstwerke in erster Linie in Verbindung mit dem Ort ihrer Produktion betrachtet und bezeichnet werden, und hierdurch nicht nur Regionen und Nationen, sondern auch verschiedene Gesellschaften und Gemeinschaften marginalisiert und auf die Kategorie des »*geopolitical context*« reduziert wurden.¹⁶ Im Umgang mit den dadurch hervorgerufenen Unwägbarkeiten von Identität und Ansprache in der Kunst fordert sie deshalb dazu auf, »to assume a multiplicity of agential roles so as to move back and forth between a speculative transculturalism and a declared partisanship«, und rückt damit auch die Frage in den Vordergrund, »how art situates itself in the highly differentiated national economies/political societies that bear the name of countries«.¹⁷

Ein jüngerer Beitrag, der ebenfalls die Pariser Ausstellung zum Ausgangspunkt nimmt und in Verbindung mit der Frage nach der Bedeutung von »global art« den Wandel transkultureller kuratorischer Ansätze anhand verschiedener Ausstellungsmodelle seit 1989 erläutert, stammt von der Kuratorin, Kunsthistorikerin und Anthropologin

12 Kapur, Geeta: Curating Across Agnostic Worlds. In: Mukherji, Parul D.; Ahuja, Naman P.; Singh, Kavita (Hg.): *InFlux. Contemporary Art in Asia*. New Delhi u.a. 2013, S. 158–180.

13 Ebd., S. 161.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 169.

16 Vgl. ebd., S. 172 [Herv. i.O.].

17 Ebd.

Annette Bhagwati.¹⁸ Laut Bhagwati kommt *Magiciens de la Terre* eine Schlüsselrolle hinsichtlich der Neuorientierung in der »geography of international contemporary art«¹⁹ zu. Anlässlich einer Notiz des Co-Kurators André Magnin, mittels der sie den Auswahlprozess der Künstler*innen für die Ausstellung nachvollzieht, spricht sie von »the potential and the significance of this form of transcultural curating« und definiert dies für Ende der 1980er Jahre als »the Western recognition of existing non-Western (or non-canonized) art practices, and their increasing presence in and impact on an international art world, challenging established criteria and definitions of art«²⁰. Anhand einzelner Ausstellungsformen, wie etwa regionaler Überblicksausstellungen, Themenausstellungen oder Biennalen, zeichnet sie kuratorische Strategien nach, die diese Neuorientierung während der folgenden Dekaden fortsetzten beziehungsweise mit dem Anspruch, Kunst global sichtbar werden zu lassen, weiterentwickelten.²¹ Sie wendet sich dabei einer Bedeutung des Transkulturellen zu, die sie in Anlehnung an Juneja²² insbesondere mit Entstehungsprozessen von Formen in lokalen Kontexten innerhalb von Austauschbeziehungen in Verbindung bringt, und zwar hier konkret mit der Ausstellungspraxis der frühen 1990er Jahre unter anderem mit Bezug auf Mosqueras Text von 1994. Hier stand »transkulturell« für die Einbeziehung künstlerischer Ausdrucksformen »nichtwestlicher Kulturen« in eine zeitgenössische Kunstaussstellung.²³ Den Ausstellungsraum charakterisiert sie zu dieser Zeit »as a relational field, a contact zone, where a panoply of diverse expectations, aesthetical concepts, actors and ideas come together in a dynamic interplay, triggering transcultural processes«²⁴. Während sie generell fragt, ob das wiederkehrende Format der weltweit angesiedelten Großausstellungen das Versprechen an eine globale, dezentralisierte Kunstwelt –

-
- 18 Bhagwati, Annette: Of Maps, Nodes and Trajectories. Changing Topologies in Transcultural Curating. In: Dornhof, Sarah; Buurman, Nanne; Hopfener, Birgit; Lutz, Barbara (Hg.): *Situating Global Art. Topologies – Temporalities – Trajectories*. Bielefeld 2018, S. 191–211. Der Beitrag basiert auf einem Vortrag im Rahmen der Konferenz »Situating Global Art« im Jahr 2015 in Berlin.
- 19 Vgl. ebd., S. 191. Wie Bhagwati hier erläutert, markiert die Ausstellung nicht nur den Beginn einer postkolonialen Wende in der Ausstellungsgeschichte, sondern sie versuchte auch, das binäre Verhältnis von Zentrum und Peripherie in der Ausstellungspraxis zu überwinden.
- 20 Ebd., S. 193.
- 21 Bevor sie sich dem Format von Biennalen zuwendet, stellt sie in einzelnen Abschnitten dar, wie die Kunst »non-European und non-Western ›cultures« mit dem kuratorischen Interesse an »other modernities« zusehends Einzug in die Ausstellungspraxis des Westens hielt (ebd., S. 192f.), wie sich die Zusammenarbeit von »Western experts« mit sogenannten »local« experts »außerhalb des Westens (ebd., S. 195–197), und einer Hinwendung zu thematisch-inhaltlichen oder ästhetisch-praktischen und kulturenübergreifenden Verbindungen von Kunst im Abgleich mit den lokalen Kontexten von Ausstellungen veränderte und wie allmählich eine Loslösung von der Auffassung von Kunst bzw. »artists [...] as representatives of ›a culture« in der Ausstellungspraxis zu erkennen ist (ebd., S. 198–200).
- 22 Juneja; Kravagna: *Understanding Transculturalism*. 2013, S. 24f, zit.n. Bhagwati: Of Maps, Nodes and Trajectories. 2018, S. 192. Hinsichtlich der Effekte und Konsequenzen einer spezifischen Ausstellungspraxis und deren Rahmenbedingungen weist Bhagwati hier auch in Anlehnung an Juneja auf das Konzept des Transkulturellen hin, das sich sowohl für eine analytische Methode als auch für einen konkreten Forschungsgegenstand produktiv machen lässt.
- 23 Vgl. Bhagwati: Of Maps, Nodes and Trajectories. 2018, S. 192.
- 24 Ebd.

insbesondere hinsichtlich gleicher Voraussetzungen für alle Künstler*innen – einlösen kann, wendet sie sich auch der *documenta 12* zu, die ihres Erachtens mit der *Migration der Form* eine umfangreiche Vielfalt an Positionen, Stilen und Formaten von Kunst aus der ganzen Welt vereinte.²⁵ Sie kritisiert hier jedoch die »radically inclusive gesture« der Kurator*innen bezüglich der Einbindung von ästhetisch, kulturell und historisch sehr unterschiedlichen Werken, deren prinzipielle Verbindung lediglich über Formelemente in Erscheinung getreten sei. Die *Migration der Form* vernachlässige darüber hinaus historische Kontexte genauso wie künstlerische Intentionen.²⁶ Trotz des Ansatzes, ein nicht mehr am Westen orientiertes, »radically de-centred model« zu verfolgen, wurde ihres Erachtens nicht nur die viel zu individuelle kuratorische Position des Künstlerischen Leiters und der Kuratorin zum alleinigen Maß jeder Betrachtung,²⁷ sondern gleichzeitig sei auch der Akt des Auswählens und der Interpretation, die dem Kuratieren grundsätzlich inhärent seien, in der Ausstellung zu wenig transparent gemacht worden.²⁸

Die vielfältige und kritische Auseinandersetzung mit der Entwicklung verschiedener Formen transkulturellen Kuratierens zeigt, dass sich die Diskussion bis heute zwischen den Polen von Universalismus und Partikularismus sowie Inklusion und Exklusion von Kunst und Künstler*innen aus verschiedenen Kulturen bewegt. Hierbei wird die Ausstellung *Magiciens de la Terre* immer wieder beispielhaft herangezogen. Ein Großteil der oben angeführten Literatur macht zudem deutlich, dass die Erforschung von Transkulturalität in Kunst und Ausstellungen in erster Linie mit der postkolonialen Geschichte von Kulturen verknüpft wird und dabei der Umgang mit gegenwärtigen, transkulturellen Verhältnissen in der Gesellschaft – etwa in Bezug auf das Publikum und andere an der Ausstellung beteiligte Akteur*innen – zu wenig berücksichtigt wird. Zu erkennen ist jedoch auch, dass die Auseinandersetzung mit dem Kulturbegriff im Kontext postkolonialer Verhältnisse eine wichtige Grundlage für ein aktuelles Verständnis von Transkulturalität bildet.

Vorangetrieben wurde dieses Verständnis insbesondere durch die Forschung von Kravagna, der in den vergangenen Jahren eingehend zu den Anfängen transkulturellen Denkens im Kontext anticolonialer und antirassistischer Bewegungen sowie mehrfach zur Bedeutung von Transkulturalität in der künstlerischen Praxis der Moderne publiziert hat: In seinem im Jahr 2017 verfassten Buch zur »Transmoderne«²⁹ vollzieht er verschiedene politische und künstlerische Begegnungen einzelner Akteur*innen zwischen Kooperation und Konfrontation an den kolonialen Grenzen nach. In seinem Beitrag »Transkulturelle Blicke. Repräsentationsprobleme außereuropäischer Kunst« im

25 Vgl. ebd., S. 202.

26 Vgl. ebd., S. 203.

27 Wie Bhagwati hier kritisiert, waren die Besucher*innen darüber hinaus über eine unvermittelte, ästhetische Erfahrung dazu aufgefordert, die zentrale Idee der *Migration der Form* selbst durch ihre »individual connections between the works in the space« zu belegen, die damit lediglich auf ihrer »own unique interpretation largely unfettered by historical or contextual limitations« gründeten. Ebd.

28 Vgl. ebd., S. 203f.

29 Kravagna: Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts. 2017.

»Handbuch zur kuratorischen Praxis« (2004) und in seinem Aufsatz »Postkoloniale Ausstellungen im Kunstfeld« im »Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis« (2013) stellt er *Magiciens de la Terre* – auch ohne konkrete Erläuterungen zum transkulturellen Denken – in den Kontext einer postkolonialen Ausstellungsgeschichte.³⁰ Im erstgenannten Beitrag wird trotz der Erwähnung des Transkulturellen im Titel jedoch keine Erläuterung zur Bedeutung des Begriffs geliefert. Auch die Auseinandersetzung mit kultureller Differenz ist noch weitgehend auf die binäre, postkoloniale Auffassung zwischen sogenannter westlicher und nichtwestlicher Kunst gerichtet, wenngleich deren Koexistenz in Ausstellungen als sogenannte globale Kunst thematisiert wird.³¹ Der jüngere Aufsatz stellt hingegen eine exemplarische Analyse von Kunstaussstellungen im Umgang mit kultureller Differenz von Mitte der 1980er Jahre bis ins Jahr 2010 dar,³² wobei implizit auch Aspekte transkulturellen Kuratierens erläutert werden. Sie kommen laut Kravagna insbesondere dann zum Tragen, wenn Ausstellungen nicht nur national-kulturelle Identitätskonstruktionen sowie die Dominanz des westlichen Blicks auf Kunst kritisch hinterfragen, sondern auch ihren thematischen Fokus auf »Migration und Rassismus«³³ richten.³⁴

In zwei weiteren Publikationen aus dem Jahr 2013 wendet sich Kravagna einer ausführlichen Auseinandersetzung mit dem Verständnis von Transkulturalität im Kontext von Migration zu. In »Migration und künstlerische Produktion« konzentriert er sich auf die Praxis einzelner Künstler*innen, zum Beispiel auf die Maler Norman Lewis

30 Kravagna: *Transkulturelle Blicke*. 2004, S. 98-103; ders.: *Postkoloniale Ausstellungen im Kunstfeld*. 2013, S. 50-62.

31 Auch der Kunstkritiker und Kurator Marius Babias erwähnt den Begriff im Titel seines Buches »Kunst in der Arena der Politik. Subjektproduktion, Kunstpraxis, Transkulturalität« (Köln 2008), geht aber im Buch nicht weiter auf dessen Bedeutung ein. Mit Blick auf widersprüchliche Verhältnisse in der kapitalistischen Gesellschaft untersucht er darin, inwieweit Kunst durch die Mobilisierung kritischer Inhalte dazu beitragen kann, die Vorstellung von Öffentlichkeit als ein Forum für die Austragung gesellschaftlicher Konflikte und politischer Teilhabe zu stärken.

32 In Verbindung mit *Magiciens de la Terre* weist Kravagna auch auf die vorangegangene Ausstellung *Primitivism in the 20th Century Art: Affinities of the Tribal and the Modern* (MoMA New York, 1984) sowie die Gründung der *Bienal de la Habana* (1984) hin, die im selben Jahr wie *Magiciens de la Terre* in Paris, ihre dritte, von Gerardo Mosquera kuratierte Folge in Kuba eröffnete.

33 Kravagna: *Postkoloniale Ausstellungen im Kunstfeld*. 2013, S. 60.

34 Auch Ruth Noack setzte sich 2013 mit der Frage auseinander, welche Rolle das Museum in der Migrationsgesellschaft spielt und welche Effekte die Perspektive der Migration nicht nur auf die künstlerische Praxis, sondern ebenso auf die Herstellung einer Ausstellung und eines Publikums hat. Siehe Noack, Ruth (Hg.): *Agency, Ambivalence, Analysis. Approaching the Museum with Migration in Mind*. Milan 2013. In den hierin abgedruckten Beiträgen von Carmen Mörsch, Andrew Dewdney und Victoria Walsh wird ein transkulturelles Verständnis explizit z.B. auf die Zusammenarbeit von Akteur*innen und Institutionen sowie auf die Existenz und die Bedürfnisse des Publikums bezogen. Noack selbst fokussiert in der Einleitung den Umgang mit dem Publikum und stellt hierbei auch Bezüge zu ihrer kuratorischen Arbeit im Kontext der *documenta 12* her.

und Wifredo Lam.³⁵ In »Transcultural Modernisms« widmet er sich im Rahmen eines einleitenden Gesprächs mit Juneja der grundlegenden Frage nach dem Verständnis von Transkulturalität³⁶ und erläutert in einem weiteren Beitrag³⁷ die Anfänge transkulturellen Denkens in theoretischen und empirischen Kulturstudien in Nord- und Südamerika. Der zuletzt genannte Text bildet insofern eine bereichernde Neuerung für die Erforschung von Transkulturalität, als Kravagna hier die Herausbildung des transkulturellen Denkens explizit als Gegenbewegung zum Kulturbegriff der westlichen Moderne kenntlich macht. Damit folgt er nicht in erster Linie der Entwicklung des Begriffs, sondern vielmehr den Denkkonzepten bestimmter Akteure, wie etwa Gilberto Freyre, José Vasconcelos oder Melville J. Herskovits. Seit den 1920er Jahren versuchten diese im Zuge erster Dekolonialisierungsprozesse und in Anbindung an verschiedene Kulturen in Europa, den Amerikas und Afrika, Kategorien der Rasse sowie national und ethnisch definierte Auffassungen von Kultur zu überwinden. Hier wie bereits in »Migration und künstlerische Produktion« erläutert der Autor auch die Herkunft und Bedeutung des Begriffs der »transculturación«. Während die Publikation »Transcultural Modernisms« einen höchst relevanten Zugang zur Erforschung transnationaler Verhältnisse und lokaler Aneignungen von Moderne in der Architektur am Beispiel verschiedener Wohnbauprojekte in Indien, Israel, Marokko und China darstellt,³⁸ kommt die ausführliche Auseinandersetzung mit dem Verständnis von Transkulturalität zu Beginn des Buches nur implizit in den vielfältigen Beiträgen zum Einsatz und konzentriert sich zudem nur auf frühe Dekolonialisierungsprozesse. Durch die Beiträge und die Forschung von Kravagna und Juneja erhält die in ihrem Ursprung westlich verankerte Disziplin der Kunstgeschichte jedoch eine notwendige Revision und Erweiterung in globaler Hinsicht. Wie Kravagna schlägt auch Juneja vor, die künstlerische Moderne aus transkultureller Perspektive als globalen Prozess zu verstehen und diskutiert daher auch die

35 In seinem Beitrag beschäftigt er sich mit dem theoretischen Denken und der künstlerischen Praxis von Transkulturalität im Kontext von Migration und setzt dies in Beziehung zur modernistischen Kunsttheorie Mitte des 20. Jahrhunderts in den USA. Kravagna, Christian: Reinheit der Kunst in Zeiten der Transkulturalität: Modernistische Kunsttheorie und die Kultur der Migration. In: Dogramaci, Burcu (Hg.): Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven. Bielefeld 2013, S. 43-64. Vier Jahre später wurde eine überarbeitete und erweiterte Version des Textes in seiner Monografie veröffentlicht: Kravagna, Christian: Reinheit der Kunst in Zeiten der Transkulturalität: Modernistische Kunsttheorie und die Kultur der Dekolonisation. In: Ders.: Transmoderne. 2017, S. 173-213.

36 Juneja; Kravagna: Understanding Transculturalism. 2013, S. 22-33.

37 Kravagna: Transcultural Beginnings. 2013, S. 34-47. Eine leicht veränderte und ins Deutsche übersetzte Version des Textes veröffentlichte er 2017 in seiner Monografie: Kravagna, Christian: Transkulturelle Anfänge: Dekolonisation, Transkulturalismus und die Überwindung der »Rasse«. In: Ders.: Transmoderne. 2017, S. 85-100.

38 Die Forschungsperspektive des Buchs gründet auf der Auffassung: »[M]odernism is not presented as a universalist and/or European project, but as marked by cultural transfers and their global localization and translation.« Osten, Marion von: Introduction. In: Model House Research Group: Transcultural Modernisms. 2013, S. 12-18, 17.

methodologischen Herausforderungen für die herkömmlichen epistemologischen, historischen und regionalspezifischen Kategorien dieser Disziplin.³⁹

Einen Anschluss an die weiterhin virulente Frage nach der Überwindung von Rassismen mit Blick auf aktuelle Aufgaben, Strategien und Handlungsformen von Museen und Ausstellungen bildet das 2017 von Natalie Bayer, Belinda Kazeem-Kamiński und Nora Sternfeld herausgegebene Buch »Kuratieren als antirassistische Praxis«⁴⁰. Mit Bezug zur kritischen Migrations- und Regimeforschung zeigen darin einzelne Beiträge von Autor*innen und Künstler*innen mit unterschiedlichen Ansätzen für eine »antirassistische Kulturpraxis«⁴¹ verschiedene Schnittstellen zwischen sozialen Konfliktfeldern und künstlerischen Handlungsfeldern auf. Antirassismus wird hier für eine Kritik an bestehenden Verhältnissen und Strukturen im Kampf um Gleichberechtigung eingesetzt.⁴² Dabei wird der Fokus nicht in erster Linie auf rechtsradikale, sprachliche oder physische Gewalt gerichtet, sondern vor allem auf die Privilegien und die Macht von Institutionen,⁴³ die es zu bearbeiten beziehungsweise insbesondere im Museum und mit den kollaborierenden Akteur*innen umzuprogrammieren⁴⁴ gilt. Die Herausgeber*innen unterscheiden in dem Sammelband nicht zwischen praxisorientierten, theoretischen

-
- 39 Siehe z.B. Juneja, Monica: *Alternative, Peripheral or Cosmopolitan? Modernism as a Global Process*. In: Allerstorfer, Julia; Leisch-Kiesel, Monika (Hg.): »Global Art History«. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft. Bielefeld 2017, S. 79-107; Juneja, Monica: *Kunstgeschichte und kulturelle Differenz. Eine Einleitung*. In: *Kritische Berichte, Themenheft »Universalität der Kunstgeschichte?«*, Jahrgang 40, Heft 2/2012, S. 6-12.
- 40 Bayer, Natalie; Kazeem-Kamiński, Belinda; Sternfeld, Nora (Hg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis*. Schriftenreihe curating. Berlin 2017.
- 41 Bayer; Kazeem-Kamiński; Sternfeld: Vorwort der Herausgeber*innen. In: Dies.: *Kuratieren als antirassistische Praxis*. 2017, S. 17-21, 19.
- 42 Wie die »Herausgeber*innen aus unterschiedlichen Diskussions- und Praxisfeldern, Kämpfen und Erfahrungen« betonen, sollen »Antagonismen des antirassistischen Diskurses nicht vereinheitlich[t]« und die »widersprüchlichen Positionen nebeneinander und nicht gegeneinander« gestellt werden, »um transversale Solidaritäten und ein gemeinsames Kämpfen für eine gleichere, freiere und solidarischere Welt ohne rassistische Strukturen, Diskurse und Praktiken denkbar zu machen«. Ebd., S. 20.
- 43 Der institutionskritische Aspekt ist hier insofern interessant, als er für Simon Soon wiederum ein westlich geprägtes Denk- und Diskurssystem abbildet, das bestimmte Ausschlüsse produziert. Er erörtert dies z.B. in Zusammenhang mit der kuratorischen Prämisse, »südostasiatische« Konzeptkunst als Form politischen Engagements auszustellen. Soon, der insbesondere Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts in Südostasien erforscht, macht hier auf die hegemoniale Tendenz des Kuratierens aufmerksam, die für ihn etwa dann zum Tragen kommt, wenn aktivistische Praktiken von Künstler*innen in Südostasien nicht als solche gesehen oder verstanden werden, da sie nicht mit den westlich geprägten Ideen und Ansprüchen der Institutionskritik übereinstimmen. Vgl. Soon, Simon: *Ein anderer Blick auf den kuratorischen Kolonialismus*. In: Bauer, Ute Meta; Oetker, Brigitte (Hg.): *SouthEastAsia. Spaces of the Curatorial*. Berlin 2016, S. 230-238.
- 44 »Eine »Umprogrammierung« des Kuratierens im Museum für eine antirassistische, gleichberechtigte Gesellschaft kann ein Versuch und eine Übung sein, die Architektur des Regierens und Machtverhältnisse zu verändern. Zugleich kann die Ungleichheit von Sprecher*innenschaft bei Kollaboration nicht übergangen werden, solange kein chancengleicher Zugang zu sozialen, kulturellen und ökonomischen Ressourcen möglich ist.« Bayer, Natalie; Terkessidis, Mark: *Über das Reparieren hinaus. Eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens*. In: Bayer et al.: *Kuratieren als antirassistische Praxis*. 2017, S. 53-70, 69.

schen oder künstlerischen Beiträgen, sondern ordnen die Beiträge vier spezifischen Praxisbereichen⁴⁵ zu, die genreübergreifend etwa Performances, Kunstprojekte (u.a. Ausstellungen), künstlerische Interventionen oder Kunstwerke – etwa aus der Sammlung des Museum of Modern Art in New York (MoMA)⁴⁶ – thematisieren, theoretisch reflektieren oder dokumentieren. Kuratieren wird damit in einem sehr weiten Spektrum von unterschiedlichen Praktiken gefasst. Obwohl in dem Buch keine explizite Auseinandersetzung mit Transkulturalität stattfindet,⁴⁷ stellt es eine wesentliche Grundlage für die Erforschung transkultureller Praktiken in kuratorischen Zusammenhängen dar. Die hier formulierten Anforderungen antirassistischen Kuratierens stimmen insofern mit denen eines transkulturellen Paradigmas in der Ausstellungspraxis überein, als dieses ebenfalls an »postkoloniale und postmigrantische« Museumsansätze⁴⁸ anschließt und beide sich darauf aufbauend für einen gleichberechtigten Umgang mit verschiedenen kulturellen Narrativen von Menschen und Dingen einsetzen.

Zu fragen ist in diesem Zusammenhang jedoch, ob der Bezug auf den Begriff »Rasse« für die Bekämpfung beziehungsweise Auflösung gegenwärtiger Formen, Praktiken und Haltungen von Rassismus⁴⁹ nicht Gefahr läuft, der zu überwindenden Konstrukti-

-
- 45 Vgl. Bayer; Kazeem-Kamiński; Sternfeld: Vorwort der Herausgeber*innen. 2017, S. 19. Über die vier Kapitelüberschriften wird hier gleichzeitig eine spezifische Praxis anvisiert: 1. »Don't get over it, if you are not over it: handeln statt repräsentieren«; 2. »Strategien der Intervention: uneingeladenes Widersprechen«; 3. »Anrufungen: widerständig bleiben« und 4. »Aneignungen: trotzdem weitermachen«. Ebd.
- 46 Einzelne künstlerische Arbeiten der Sammlung des MoMA nimmt etwa der dort tätige Associate Curator für Medien und Performance Art Thomas J. Lax in den Blick. Anlass bildet für ihn die Gewalt an Schwarzen Menschen in den USA durch Polizeibeamte, die im Jahr 2016 mehrere Tote in Louisiana und Minnesota forderte. In seinem Beitrag erläutert er das antirassistische Potenzial der Videoarbeit *Escaped Lunatic* (2010/11) von Steffani Jemisons, des Gemäldes *Die* aus der »American People Series #20« (1967) von Faith Ringgold und des Gemäldes *Untitled (policeman)* (2015) von Kerry James Marshall. Ringolds monumentale Arbeit ist für ihn nicht nur »ein Dokument seiner Zeit«, sondern auch »ein Beweis für die hartnäckige Dauerhaftigkeit der Themen, die es darstellt«. Die Serie ist von modernen Ikonen, wie z.B. Pablo Picassos *Guernica*, Josef Albers' geometrisch-abstrakte Wandmalereien und Ad Reinhardts schwarze monochrome Gemälde inspiriert. Vgl. Lax, Thomas J.: How Do Black Lives Matter in der Sammlung des MoMA? Oder: Welche Bedeutung haben Schwarze Leben in der MoMA-Sammlung? In: Bayer et al.: Kuratieren als antirassistische Praxis. 2017, S. 247–257, 253.
- 47 Der Begriff taucht lediglich in einem Zitat des Förderprogramms der Kulturstiftung des Bundes »Museum Global« im Beitrag von Nora Sternfeld auf. Siehe dies.: Warum überhaupt ausstellen? Eine Antwort aus dem Jahr 2030. In: Bayer et al.: Kuratieren als antirassistische Praxis. 2017, S. 291–305, 294.
- 48 Bayer; Kazeem-Kamiński; Sternfeld: Wo ist hier die Contact-Zone?! Eine Konversation. In: Dies.: Kuratieren als antirassistische Praxis. 2017, S. 23–47, 23. Die Herausgeber*innen weisen an dieser Stelle darauf hin, dass sich kritische Debatten im Kontext postkolonialer und postmigrantischer Museumsansätze gegen exotisierende, hierarchisierende und gegenüberstellende Erzählmuster wenden.
- 49 Auch der Künstler, Fotograf, Musikwissenschaftler und Kulturkritiker Kemi Bassene erachtet es als »notwendig, Antirassismus vom Rassismus zu entkoppeln« und fragt daher: »Wie könnte Antirassismus definiert werden, ohne dabei komplett von Rassismus bestimmt zu sein?« Bassene, Kemi: Katharsis, Heilung und Kampf: die Sprache des antirassistischen Körpers. In: Bayer et al.: Kuratieren als antirassistische Praxis. 2017, S. 215–225, 216.

on einer biologisch und ethnisch fundierten Kulturdefinition zuzuarbeiten und diese zu reproduzieren oder – je nach kontextueller oder sprachlicher Verwendung – auf eine kategoriale Ressource reduziert zu werden.⁵⁰ Auch aus transkultureller Perspektive kann es nicht darum gehen, die vielschichtige und weitverzweigte Entwicklung des Rassismus von der Entstehung des Begriffs im 15. Jahrhundert bis zu heute immer noch vorherrschenden Formen von etwa Neorassismus oder kulturellem Rassismus zu vernachlässigen. Jedoch sollte laut der Definition von Rassismus neben der längst erwiesenen Unhaltbarkeit jeglicher biologischer Grundlagen für das Konzept »Rasse« aus human-genetischer Sicht auch berücksichtigt werden, dass in der Diskussion über kulturellen Rassismus und den daran anschließenden »Prozeß von Ein- und Ausgrenzungen« immer wieder »die angebliche Unvereinbarkeit kultureller Differenzen [...] etwa mit dem Wegfall vieler Grenzen im Zuge der Globalisierung« oder der Migration von Menschen verantwortlich gemacht wird.⁵¹ Gegen die »Naturalisierung des Kulturellen« mit »der Annahme, unter Seinesgleichen zu leben sei natürlich, weshalb Vermischungen nicht erstrebenswert wären«,⁵² stellt die Auseinandersetzung mit dem Ursprung sowie der Geschichte und Bedeutung des Begriffs Transkultur daher eine notwendige programmatische Fortsetzung antirassistischer Diskurse und Positionen dar. Wie sich dabei zeigt, grenzt sich seine Bedeutung dezidiert von Rassismus ab⁵³ und rückt drüber hinaus die Verflechtungen von Kulturen in Geschichte und Gegenwart in den Vordergrund der Diskussion. Transkultur kann daher prinzipiell einen produktiven Gegenvorschlag zu verfestigten Kategorien, Strukturen und privilegierten Positionen in Ausstellungsinstitutionen eröffnen. Für die Praxis des Kuratierens ist die kritische Auseinandersetzung mit Rassismus beziehungsweise der hierarchischen Einteilung von Menschen in homogene Gruppen aufgrund ethnischer Zugehörigkeiten nicht nur eine wichtige Voraussetzung, um gegenwärtige und vergangene transkulturelle Lebensrealitäten aufdecken und diese in gleichberechtigter Weise über das Medium Ausstellung erzählen und vermitteln zu können, sondern auch, um diesen mit unterschiedlichen Akteur*innen in verschiedenen (inner- oder außerinstitutionellen) Formaten und Strukturen umfassend Rechnung tragen zu können.

Mit dem Ende der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts stellt sich generell die Frage, welche Bedeutung das Transkulturelle für die kuratorische Praxis hat⁵⁴ und wie be-

-
- 50 Für die Definition von »Intersektionalität«, die sich auf die strukturelle Überlagerung von Diskriminierungen hinsichtlich sozialer Kategorien wie *Gender*, *Rasse* oder *Klasse* bezieht, weist Carolin Küppers darauf hin, dass »die Übersetzung der Kategorie *Race* [ein] umstrittenes Terrain [ist], da der Begriff im Englischsprachigen durch eine jahrzehntelange Geschichte der politischen und theoretischen Wiederaneignung durch ethnisierte beziehungsweise rassisierte Sprecher_innen gekennzeichnet ist, die im Deutschen fehlt«. Küppers, Carolin: Intersektionalität. In: *Gender Glossar*. 25.04.2017, o.S. [Herv. i.O.] URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa-220383>.
- 51 Hervik, Peter; Gingrich, Andre: Rassismus. In: Kreff et al.: *Lexikon der Globalisierung*. 2011, S. 335-338, 335f.
- 52 Ebd., S. 337.
- 53 Siehe hierzu insbesondere Kap. II.1.3.
- 54 Auseinandersetzungen mit dieser Frage zeigen innerhalb wie außerhalb des Museums etwa einen Fokus auf Diversität, behandeln damit jedoch nur einen Aspekt des Transkulturalitätsparadigmas. So richtet im Kontext internationaler Kulturbeziehungen etwa Annette Tietenberg den Blick auf u.a. ethnologisch-anthropologische Präsentationen, Sammlungsgeschichten, Objektbiografi-

ziehungsweise in welchen Herstellungsprozessen einer Ausstellung sich diese konkret manifestiert. In Bezug auf verschiedene Globalisierungsprozesse der Kunstwelt lässt sich rückblickend feststellen, dass die untersuchten Ausstellungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts in ihren Konzepten, den sich daran anschließenden Diskursen und ihren Realisierungen transkulturelle Aspekte aufweisen. Inwiefern die im Jahr 2007, knapp zwanzig Jahre nach der Ausstellung *Magiciens de la Terre* ausgerichtete *documenta 12* aus heutiger Sicht ebenfalls als ein Meilenstein in der transkulturellen Ausstellungspraxis und -geschichte unter veränderten gesellschaftlichen und kuratorischen Bedingungen begriffen werden kann, wird die Analyse in Kapitel IV zeigen.

en, Erinnerungs- und Gedächtniskulturen sowie Festivals und stellt »Ansätze eines transkulturellen, auf Diversität angelegten Kuratierens« vor, die »als tastende Versuche in Richtung sich wechselseitig befruchtender Subjektivierungs- und Kollektivierungsprozesse in postmigrantischen Gesellschaften zu verstehen« sind. Tietenberg, Annette: Was heißt ›kuratieren‹ heute? Potenziale für transnationale Kooperationen. (ifa-Edition Kultur und Außenpolitik). Stuttgart 2021. DOI: <https://doi.org/10.17901/akbp1.11.2021>.

4 Wissenschaftliche Literatur zu transkulturellen Ansätzen in der *Documenta11* und der *documenta 12*

Mit dem Ende der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts sind einige wissenschaftliche Arbeiten zur *Documenta11* und zur *documenta 12* publiziert worden, die eine Auseinandersetzung mit Themen der Globalisierung und Grenzüberschreitung im Feld der Kunst zeigen und dabei auch Bezüge zum Konzept der Transkulturalität herstellen oder allgemein zu einem transkulturellen Denken aufschließen.

Eine explizite Auseinandersetzung mit dem Fokus auf transkulturelles Kuratieren stellt hier die im Jahr 2007 publizierte Arbeit von Leoné Anette Van Niekerk an der Universität Pretoria in Südafrika dar. In ihr zieht sie die »Documenta 11 as exemplar for transcultural curating«¹ heran. Mit Blick auf die, von ihrem Künstlerischen Leiter Okwui Enwezor propagierte »postcolonial institutional critique« setzt sich die Autorin kritisch mit dem kuratorischen Anspruch auseinander, die *documenta* hinsichtlich »inclusivity and equality of representation« zu öffnen.² Dieser Zugang verspricht zunächst eine eingehende Analyse der *Documenta11* im Sinne eines »transcultural approach to difference in the global sphere«³. Die Bedeutung des Transkulturalitätsbegriffs wird jedoch zunächst nicht weiter reflektiert. Stattdessen folgt die Autorin dem Künstlerischen Leiter und seinem Team, denen der Begriff offensichtlich dazu diente, sich insgesamt von nationalistischen und multikulturalistischen Programmen abzugrenzen.⁴ Im Unterka-

1 Van Niekerk, Leoné Anette: Documenta 11 as exemplar for transcultural curating: a critical analysis. (Dissertation) University of Pretoria, South Africa, 2007. URL: <https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/27143/Complete.pdf?sequence=10>.

2 Van Niekerk: Documenta 11 as exemplar for transcultural curating. 2007, o.S. Van Niekerk führt dies in der Zusammenfassung, die der Arbeit vorangestellt ist, weiter aus: »It is argued that while the proposed postcolonial reinvigoration of overlapping public spheres held the promise of heterogeneous participation and minimised the formation of hegemonies, the expansion-project of Documenta 11 could on another level be interpreted to function as a globalising instrument usurping previously unexplored territories and discover marketable ›others‹ for a neocolonial cultural marketplace.« Ebd.

3 Ebd.

4 Vgl. Van Niekerk: Documenta 11 as exemplar for transcultural curating. 2007, S. 7.

titel »Creolising the exhibition« wendet sie sich sodann in Zusammenhang mit der dritten Plattform »Créolité and Creolization« (St. Lucia, 2002) der Bedeutung von »Créolité« zu. Diese versteht sie nicht nur einfach als Vermischung von Kultur und Sprache, sondern mit Bezug auf die Kurator*innen der *Documenta11* als Theorie einer Art kulturellen Potenzials.⁵ Darüber hinaus hebt sie »creolisation« als ein Paradigma hervor, das entgegen den überdeterminierten Auffassungen von »hybridity and métissage« jenem der »transculturation« am nächsten kommt⁶. Ohne den Begriff der Transkulturation auf seine Entstehung in der antikolonialen Bewegung Lateinamerikas durch Ortiz und dessen Begriff der *transculturación* rückzubinden, setzt sie *Creolization* mit Stuart Halls im Kontext der dritten Plattform geäußerten Auffassung eines Prozesses⁷ in Verbindung und legt damit einerseits den Fokus auf Entwicklungen von Ungleichheit, Hierarchien, Dominanz und Unterordnung.⁸ Andererseits sieht Van Niekerk *Créolité* in globalen Zusammenhängen unter anderem als eine Möglichkeit, Asymmetrien aufzuzeigen und einen lokalen Ort des Widerstands zu bilden.⁹ Bezogen auf die *Documenta11* erweisen sich beide Definitionen ihres Erachtens »as orientation to transcultural space in the mega-exhibition [that] could be regarded as a useful innovation, because it emphasised the syncopated rhythms of cultural translation while engaging with asymmetrical power relations even within its own structures«¹⁰.

Eine explizite Auseinandersetzung mit »transculturality« erfolgt erst im dritten Kapitel der Arbeit unter der Überschrift »Postcolonial public spheres« und wird mit »Pluralism« in Verbindung gebracht. Obwohl die Autorin hier etwa das Transkulturalitätskonzept von Wolfgang Welsch heranzieht,¹¹ das nicht auf postkolonialen Theorien, sondern generell auf kulturellen Verflechtungen von Gesellschaften mit dem Fokus auf Globalisierungsprozesse aufbaut, widmet sie dieser Definition keine weitere Aufmerksamkeit. Stattdessen orientiert sich Van Niekerk am postkolonial geprägten Blick der *Documenta11*, der in erster Linie auf kulturelle Unterschiede sowie die Unterdrückung und Trennung von Kulturen gerichtet ist. Verstärkt wird dieser Blick über die Diagnose des kuratorischen Ansatzes im Sinne einer Politik der Differenz,¹² womit sie sich auf das, der *Documenta11* zugrunde gelegte zentrale, postkoloniale Verständnis von Bhabhas »in-

5 »[T]he idea of créolité, or creoleness, [is] defined by the curators of Documenta 11 [...] as ›the theory through which the socioeconomic, cultural, and creative potential of creole has been engaged in areas of identity, history, linguistics, and heritage.« Enwezor et al.: Introduction. 2003, S. 13, zit.n. Van Niekerk: Documenta 11 as exemplar for transcultural curating. 2007, S. 33.

6 Vgl. Van Niekerk: Documenta 11 as exemplar for transcultural curating. 2007, S. 35.

7 Siehe Hall, Stuart: Créolité and the Process of Creolization. In: Enwezor et al.: Créolité and Creolization. 2003, S. 27–41, 31.

8 Vgl. Van Niekerk: Documenta 11 as exemplar for transcultural curating. 2007, S. 36.

9 Vgl. ebd.

10 Ebd., S. 38.

11 Welsch: Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today. 1999, S. 196 und 201. Van Niekerk: Documenta 11 as exemplar for transcultural curating. 2007, S. 13.

12 »The emphasis of such an [curatorial] approach could be framed in terms of a politics of difference rather than a politics of identity; the exhibition is set up as a space for engagement with hybridity, [...] while emphasising the plurality of inputs in any cultural location.« Vgl. Van Niekerk: Documenta 11 as exemplar for transcultural curating. 2007, S. 7.

between space»¹³ und seiner Auseinandersetzung mit »the gap«, also Brüchen, Leerstellen und Zwischenräumen, bezieht.¹⁴ Auch im Kapitel »CURATING GLOBALITY/ PRODUCING LOCALITY« werden Gegensätze geschärft, wenngleich auch aufeinander bezogen. Obwohl Van Nierkerk hier allgemeine Bestrebungen des Kuratierens im globalen Maßstab in den Unterkapiteln »Mechanisms of inclusion and exclusion«, »Representation in a decentred art network« und »Localising a globalised Documenta« thematisiert, erörtert sie weitere Tätigkeitsbereiche des Kuratierens sowie unterschiedliche Formate nicht. So fehlt beispielsweise eine Besprechung der erstmaligen Erweiterung der *documenta* hinsichtlich der *Plattformen 1-4* im Rahmen der elften Folge. Van Nierkerk strebt vielmehr eine »analysis of the broad curatorial project«¹⁵ an. Sie widmet sich in zwei Unterkapiteln der Provinzialisierung des Globalen, das sie einerseits auf die Ungleichheit von Globalisierungsprozessen (»Proximity as global condition«), andererseits auf kleine, von der Globalisierung ausgegrenzte Städte in Afrika bezieht (»Cities on the edge of globalisation«).¹⁶ Hierbei fungiert der*die Kurator*in schließlich »as translator«¹⁷, der*die im Sinne eines »TRANSLocal CURATING« über räumliche Dimensionen und Nationen hinweg den Versuch einer Übersetzung verschiedener, sich lokal oder national durchdringender Verhältnisse unternimmt. So fasst Van Nierkerk letztlich die Ausstellung selbst »as a space for engagement with hybridity« auf, in dem »the plurality of inputs in any cultural location« hervorgehoben wird.¹⁸ Betont wird hiermit in erster Linie die Vielzahl nebeneinander existierender Kulturen im inter- und multikulturellen Sinne. Da auch die Verbindung zum Begriff »complexities«¹⁹, der eine Vielschichtigkeit und das Ineinandergreifen von Merkmalen definiert, nicht weiter erörtert wird, bleibt die Bedeutung von Transkulturalität hier auf die Durchlässigkeit kultureller Grenzen reduziert.

13 Bhabha: *The Location of Culture*. 1994, S. 38, zit.n. Van Nierkerk: *Documenta 11 as exemplar for transcultural curating*. 2007, S. 155.

14 Demzufolge wird im fünften Kapitel »MIN(D)ING THE GAP« die Theorie des »IN-BETWEEN« im Sinne einer »HOMELESSNESS AS DESTINATION« in einzelnen Unterkapiteln erörtert: Nach Überschriften wie »Mapping passages forking endlessly«, »Nomadic subjects on the war path« oder »Displacement, archiving and counter-memory«, die Widerstand und Desorientierung in Verbindung mit Wanderungen auf Kriegspfeilen hervorheben, wird schließlich »CURATING AS LITTORAL PRACTICE« bezeichnet. Die Bedeutung von »littoral« wird im Sinne einer Küstenzone oder eines Ufergeländes mit Bezug auf den Theoretiker Grant Kester erläutert, der diesen Begriff allerdings auf einen »ever fluctuating in-between space« in der Kunstpraxis bezieht. Mit Bezug zum Kuratieren spricht Van Nierkerk in diesem Kontext dann von einer »indeterminate location«, die »particular advantages to the curator« eröffnet, aber gleichermaßen »not without limitations« ist. Van Nierkerk: *Documenta 11 as exemplar for transcultural curating*. 2007, S. 187.

15 »Opting to avoid any compartmentalised approach, the discussion of the discursive platforms is integrated into the analysis of the broad curatorial project.« Ebd., S. 24.

16 Ebd., S. 127-134.

17 »The diasporic curator, like Enwezor, has the added advantage of being credited with special insight into transcultural translation, as transnational curating and viewing, for that matter, are both translational.« Ebd., S. 145.

18 Ebd., S. 7.

19 Ebd., S. 13. Zur Bedeutung von Komplexität siehe auch Kap. II.1.8 und II.1.9.

Auch Van Niekerk zieht einige Kritikpunkte am »transcultural curating« heran, die Mosquera im Jahr 1994 formuliert hat, etwa wenn sie postkoloniale Verhältnisse des Kuratierens verdeutlicht oder feststellt, dass die Entscheidung für eine Co-Kurator*innenschaft²⁰ der *Documenta11* einen Versuch darstellte, diese Kritik positiv zu wenden. Insgesamt reflektiert oder aktualisiert sie Mosqueras Kritik jedoch kaum und bleibt damit den auf intellektueller Ebene geführten Diskursen der *Documenta11* und ihrem postkolonial verankerten Verständnis von Transkulturalität im Jahr 2002 verhaftet. Dementsprechend geht sie auch nur sporadisch auf die Ausstellung, ihre räumliche Gestaltung sowie einzelne Werkkonstellationen ein. Einzelne künstlerische Positionen betrachtet sie dabei hauptsächlich in Zusammenhang mit einer sogenannten »threshold aesthetic«²¹. Auch wird die Entstehungsgeschichte der *documenta* in der Arbeit nicht weiter erläutert. Immerhin weist Van Niekerk darauf hin, dass die *documenta* nicht an die Ursprungsgeschichte der Biennale anknüpft.²²

Die im Jahr 2013 veröffentlichte Arbeit von Katja Hoffmann, die sich ebenfalls der *Documenta11* widmet,²³ greift den Begriff Transkulturalität zwar auf, eine Auseinandersetzung mit diesem erfolgt allerdings nur in Form eines Exkurses und im Abgleich mit dem Konzept der Interkulturalität²⁴. Der Exkurs dient hier der Erläuterung des Transkulturalitätskonzepts, das Enwezor im Kontext der *Documenta11* »als Erklärungsmodell für Kulturentwicklungen im Zeitalter der Globalisierung vielfach verwendet« habe und das »auch im Documenta-Katalog eine zentrale Rolle« spiele.²⁵ Diese Bezüge werden jedoch nicht weiter konkretisiert. Auch versäumt es Hoffmann, auf den eng mit Transkulturalität verknüpften Diskurs zu »Créolité und Kreolisierung« einzugehen, der im Zentrum der dritten *Plattform* steht. Dafür nähert sie sich dem »komplexen Kulturphänomen«²⁶ über die Erläuterung des populären Transkulturalitätskonzepts nach Welsch,²⁷ welches sie aber gerade aufgrund seiner mangelnden Referenz zum postkolonialen Theorieverständnis kritisiert. Ohne Welschs Konzept etwa mit dem von der *Do-*

20 »This [a team of six diverse co-curators] is in step towards a tactical form of, what curator Gerardo Mosquera (1994: 137) describes as, »curatorial correctness«. It is also an attempt to avoid the »transcultural colonialism« (Mosquera 1994: 137) of making one-sided transcultural judgements by a curator positioned as explorer, discoverer, and cross-cultural meaning producer.« Van Niekerk: *Documenta 11* as exemplar for transcultural curating. 2007, S. 40.

21 Van Niekerk versteht darunter »an analysis of the notion of the artist as trickster, referred to by defenders and detractors of Documenta 11's curatorial approaches alike. Different kinds of oppositionality employed by artists are discussed, as are adversarial approaches reinvigorated by the curatorial selection of artworks«. Ebd., S. 26.

22 Vgl. ebd., S. 5.

23 Hoffmann, Katja: *Ausstellungen als Wissensordnungen. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11*. Bielefeld 2013.

24 Vgl. ebd., S. 169-174.

25 Ebd., S. 169.

26 Ebd.

27 Hierfür zieht sie zwei Fassungen von Welschs Transkulturalitätskonzept heran. Siehe ders.: *Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen*. In: Luger, Kurt; Renger, Rüdiger (Hg.): *Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien*. Wien 1994, S. 147-169; ders.: *Transkulturelle Gesellschaften*. In: Merz-Benz, Ulrich-Peter; Wagner, Gerhard (Hg.): *Kultur in Zeiten der Globalisierung. Neue Aspekte einer soziologischen Kategorie*. Frankfurt a.M. 2005, S. 39-67.

cumenta11 proklamierten postkolonialen Verständnis von Transkulturalität oder darüber hinaus mit dem der *transculturación* von Ortiz in Abgleich zu bringen, liest sie Welschs Ausführungen kritisch gegen verschiedene theoretische Positionen zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen dem Trans- und dem Interkulturalitätskonzept²⁸. Damit stützt sie nicht nur ihre Thesen, »dass die szenografische Ordnung der elften Documenta Aspekte der Inter- und der Transkulturalität reflektierte« und der »Kanon des westlichen Kunstbetriebs in ein kritisches Licht« gerückt wurde.²⁹ Vielmehr verortet sie die *Documenta11* damit auch im »Spannungsfeld« zwischen den »Problemhorizonte[n] des Interkulturellen« – mit dem »Fokus auf ›nicht-westliche‹ Künstler« – und »der Ergänzung durch eine transkulturelle Perspektive«.³⁰ Welschs Betrachtung transkultureller Formierungen von Kulturen sieht sie insofern im Kontext der *Documenta11* veranschaulicht, als die »ausgestellten Werke und Künstler in vielfältige, kulturell hybride Arbeitskontexte eingebunden waren«³¹. Was darunter zu verstehen ist, führt sie jedoch nicht weiter aus. Problematisch erscheint hier zum einen, dass sie mit diesen Erkenntnissen und Formulierungen weiterhin an dichotomen Verhältnissen festhält beziehungsweise Welschs »Auflösung der Eigen-Fremd-Differenz« zugunsten transkultureller Formationen³² gänzlich vernachlässigt. Zum anderen klammert sie die Tatsache aus, dass sich das Verständnis von Transkulturalität sowohl innerhalb verschiedener Kulturen als auch gerade durch das Zusammentreffen verschiedener Kulturen in (de-)kolonialen Zusammenhängen herausgebildet hat.³³

Bemerkenswert an Hoffmanns Auseinandersetzung mit der *Documenta11* ist allerdings ihr methodisches Vorgehen. Sie wählt einen »multiperspektivischen Lektürezugang«³⁴ und untersucht die Ausstellung in Anlehnung an Michel Foucaults Dispositiv-Begriff³⁵ einerseits nach historischen Linien (»Bildgeschichten«),³⁶ nach der räumlichen Struktur (»Bildanordnungen«) und nach ausgewählten Kunstwerken (»Bild- und Bildlichkeitskonzepte«), welche sie dem Genre von »Foto-, Film- und Videoinstallatio-

28 Siehe z.B.: Antor, Heinz: Multikulturalismus, Interkulturalität und Transkulturalität. Perspektiven für interdisziplinäre Forschung und Lehre. In: Ders.: Inter- und Transkulturelle Studien. 2006, S. 25-39; Schulze-Engler, Frank: Von ›Inter‹ zu ›Trans‹. Gesellschaftliche, kulturelle und literarische Übergänge. In: Antor: Inter- und Transkulturelle Studien. 2006, S. 41-54.

29 Hoffmann: Ausstellungen als Wissensordnungen. 2013, S. 169.

30 Ebd., S. 173. Wie Hoffmann hier erläutert, würden »transkulturelle Werkaspekte und Gemeinsamkeiten« zwischen »westlichen« und »nicht-westlichen Produktionskontexten« bzw. »kanonischen« und »weniger kanonischen Werken« betont und eine »kritische Reflexion historisch gewachsener asymmetrischer Machtverhältnisse« ermöglicht.

31 Ebd., S. 170.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 173. Siehe hierzu meine Ausführungen in Kap. II.1.3 und II.1.4.

34 Hoffmann: Ausstellungen als Wissensordnungen. 2013, S. 40.

35 So fragt sie, inwiefern sich Ausstellungen nicht nur als sprachliche oder textuelle, sondern auch als visuelle Wissensordnungen (z.B. über Kunst und Bilder) verstehen lassen, und wie bzw. vermittels welcher Objekte sich Ausstellungen analysieren lassen. Vgl. ebd., S. 53-60.

36 In diesem Zusammenhang wird auch der Kunstbegriff der ersten drei *documenta*-Folgen sowie »der modernistische Kunstbegriff« im Kontext der *Documenta11* erläutert. Ebd., S. 114.

nen«³⁷ zuordnet. Andererseits beleuchtet sie Machtaspekte innerhalb von »Objektensembles im Ausstellungsraum und den damit verbundenen Diskursen [...] im Hinblick auf den Einzugsbereich des westlichen Kunstbetriebs, seine exklusiven Auswahlmechanismen und die Konstitution kanonischer Ordnungen der Kunstgeschichte«³⁸. In diesem Zusammenhang versteht sie Kurator*innen als »realisierende Instanzen von Wissensordnungen«, die »über ihre Ausstellungstätigkeit in Diskursformationen einer Gesellschaft eingebettet« sind.³⁹ Außerdem stellt sie – etwa mit Bezug auf Mieke Bals Begriff »expository agency« (»Double Exposures« 1996) – weniger »die Subjektivität« von Kurator*innen in den Vordergrund der Ausstellungsanalyse, als vielmehr die Frage danach, wie diese »als Akteure des Kunstbetriebs [...] in den Wissensbeständen einer Kultur verankert« sind.⁴⁰ Hier deutet sich eine Verquickung von Analyseperspektiven an. Diese richten sich einerseits auf Diskurse und Objekte im Kontext einer Ausstellung und behalten andererseits gleichzeitig die Bedeutungsproduktion von Subjekten im Auge. In der Studie wird diese Engführung jedoch nicht eingelöst. Im Vordergrund der Ausstellungsanalyse bleibt vielmehr die Betrachtung von Wissensordnungen im Kontext von Dingwelten.

Kathrin Sperling spricht in ihrer im Jahr 2011 erschienen Arbeit⁴¹ zwar nicht explizit von Transkulturalität, schließt aber dennoch insofern an ein transkulturelles Denken an, als sie »das Phänomen der Globalisierung im Kontext der bildenden Kunst«⁴² am Beispiel der *documenta* untersucht. Zudem wird neben der Frage, wie sich die sogenannte »globale Kunstwelt«⁴³ definieren lässt, der Umgang mit kulturellen Differenzen über einen kulturwissenschaftlichen Forschungsansatz mit ethnologischer Prägung erörtert.⁴⁴ Sperling setzt sich mit »Weltkunst, Globalität und Globalisierung« auseinander. Sie richtet dafür ihr Augenmerk auf die Aushandlung kultureller Differenzen und bezieht sich dabei auf das »brasilianische Konzept der *antropofagia*«. Dieses bricht »mit Binarismen wie dem Westen/Nicht-Westen« und begegnet »kulturellen Unterschieden und Konflikten (selbst-)kritisch-ironisch«, womit es ihrer Forschung als »erweitertes Hybriditätskonzept« entgegenkommt.⁴⁵ Im letzten Kapitel des Buchs mit dem Titel »Die globale Kunstwelt. Brasilianische Kunst auf der *documenta*« wird sodann auch die *documenta* als »Weltkunstaussstellung« definiert und als »Kerninstitution der globalen

37 Im Fokus stehen die auf der *Documenta11* präsentierten bzw. teilweise eigens für diese *documenta* hergestellten Werke von Candida Höfer, Fiona Tan und Eija-Liisa Ahtila.

38 Ebd., S. 58. Dies erläutert sie in Anlehnung an Foucaults Analyse der Konstitution von Macht in Verbindung mit Wissen. Siehe Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin 1978.

39 Hoffmann: *Ausstellungen als Wissensordnungen*. 2013, S. 59f.

40 Ebd., S. 60.

41 Sperling, Kathrin: *Nur der Kannibalismus eint uns. Die globale Kunstwelt im Zeichen kultureller Einverleibung: Brasilianische Kunst auf der documenta*. Bielefeld 2011.

42 Ebd., S. 9.

43 Ebd., S. 10. Für die Definition der globalen Kunstwelt beruft sich Sperling u.a. auf soziologische Ansätze (Howard S. Becker, Niklas Luhmann und Pierre Bourdieu), anhand derer sich die Kunstwelt als ein gesellschaftlicher Gesamtzusammenhang darstellen lässt, der sich wiederum aus einzelnen gesellschaftlichen Elementen, wie etwa Akteur*innen, Institutionen oder Diskursen, formiert.

44 Vgl. ebd., S. 103-108.

45 Ebd., S. 10.

Kunstwelt« bezeichnet.⁴⁶ Die *documenta* 12 betont Sperling insbesondere hinsichtlich ihres »kreative[n] Potential[s]«: In Abgrenzung zu ihrer Vorgängerin und deren Fokus auf »die Rolle des kulturell Anderen« habe die *documenta* 12 den »postkolonialen Diskurs [...] nicht mehr bewusst zur Kernattitude ihrer konzeptionellen Ausführungen gemacht«, sondern mit ihrer »komplexe[n] Konzeption [...] für ein umfassendes Verständnis der gezeigten Werke eine Herangehensweise an bildende Kunst auf gleichzeitig mehreren Ebenen« eröffnet.⁴⁷ Für die Autorin spiegelt das »Ausstellungsprojekt »documenta 12« in seiner hohen theoretischen wie praktischen Komplexität« insgesamt die »schwer nachvollziehbaren Mechanismen einer Neuperspektivierung künstlerischer Produktion und Rezeption vor dem Hintergrund von Globalisierungsprozessen deutlich wider«. Diese stellen für sie keinen »Widerspruch zwischen dem globalen Anspruch und der lokalen Prägung des Ausstellungsprojekts« dar.⁴⁸

Die im selben Jahr erschienene Arbeit von Anna-Lena Wenzel⁴⁹ erörtert Aspekte von Grenzbewegungen als Potenzial für die Vermittlung von Kunst und stellt hierfür einen Bezug zur *documenta* 12 her. In dem kurzen Kapitel »Die *documenta* 12 als Beispiel für eine Ausstellung als Grenzraum« erläutert sie lediglich gegen Ende ihres Buchs »unterschiedliche kuratorische Eingriffe [...], in denen eine Vielzahl von Grenzüberschreitung [sic!] territorialer und kunstfeldspezifischer Art angelegt«⁵⁰ seien. Sie erwähnt zunächst grundlegende Tätigkeitsbereiche des Kuratierens⁵¹ und nennt in diesem Zusammenhang auch »die Initiierung verschiedener Organe«, wie den »lokalen Beirat«, die »international vernetzten magazines« und die »Kunstvermittlung«.⁵² Diese beschreibt sie später als »transversale Kooperationen«, durch welche im Kontext der *documenta* 12 etwa »heterogene Öffentlichkeiten miteinander in Bezug gesetzt« worden seien.⁵³ Welche dies waren und wie dieser Vorgang genau von Statten ging, erläutert sie jedoch nicht. Unter dem Titel »Migration der Form« behandelt sie irreführender Weise »den thematischen Rahmen für die Ausstellung«,⁵⁴ während sie auf die drei Diskurse zu den *Leitmotiven* an keiner Stelle ausführlich eingeht. Dies verwundert umso mehr, als das dritte *Leitmotiv* der *documenta* 12 mit seiner Frage nach ästhetischer Bildung Erläuterungen von Jaques Rancière⁵⁵ in den Mittelpunkt stellt, die Wenzel allerdings – trotz ihrer expliziten Auseinandersetzung mit der ästhetisch-theoretischen Position Rancières im Kapitel zuvor⁵⁶ – nicht berücksichtigt.

46 Ebd., S. 276.

47 Ebd., S. 277.

48 Ebd., S. 278.

49 Wenzel, Anna-Lena: Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. Ästhetische und philosophische Positionen. Bielefeld 2011.

50 Ebd., S. 241.

51 Hierzu zählt sie etwa »die Entscheidung für ein inhaltliches Thema und ein formales Konzept«, »die Auswahl und Präsentation der Künstler« sowie »die Gestaltung und Auswahl der Ausstellungs-orte«.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 260.

54 Ebd., S. 245.

55 Siehe hierzu Rancière, Jacques; Höller, Christian: Entsorgung der Demokratie. In: *documenta Magazine* N° 1-3, 2007, S. 449-465 und Kap. IV.2.3.3.

56 Vgl. Wenzel: Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. 2011, S. 201-214.

Wenngleich die Autorin in ihrer ausführlichen Auseinandersetzung mit »Grenzen, Grenzüberschreitungen und Grenzbewegungen« sowohl philosophische als auch postkoloniale Theorien einbezieht und damit bereits eine hohe Anschlussfähigkeit an ein transkulturelles Denken andeutet, geht sie an keiner Stelle auf den Begriff oder die Theorie der Transkulturalität ein. Im Vergleich zu den vorher erwähnten Forschungsarbeiten weist Wenzel jedoch auf den Rückbezug der *documenta*-Folge zu ihrem Ursprung und zur Geschichte der einzelnen Ausstellungsorte hin. So bilde etwa die räumliche Gestaltung der *documenta 12* eine Anspielung auf die erste *documenta* 1955 und stehe mit ihren Eingriffen in die vorhandenen Bauten laut Wenzel »exemplarisch für neuere Konzepte von Institutionskritik«. ⁵⁷

Wie die Betrachtung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der *Documenta11* und der *documenta 12* in Verbindung mit verschiedenen Globalisierungsthematiken zeigt, erweist sich eine rein empirisch angelegte Kulturanalyse ebenso wie ein rein theoriegeleiteter Forschungsansatz als problematisch beziehungsweise unzureichend für die Darstellung des komplexen Gegenstands dieser groß- und mehrformatigen Ausstellung im Kontext ihrer spezifischen, institutionellen Geschichte.

Da Wenzel ihre theoretisch entwickelten Thesen lediglich am Beispiel der *documenta 12* illustriert und hier »die verschiedenen kuratorischen Eingriffe« fokussiert, gleicht ihre Forschung einer Art Beweisführung, die nicht nur das Ergebnis der »Ausstellung als Grenzraum« vorwegnimmt, sondern auch weitgehend auf das klassische Format der Ausstellung im Sinne der Präsentation von Kunstwerken innerhalb eines abgeschlossenen Raums begrenzt bleibt.

Van Niekirk hingegen erörtert in erster Linie den innerhalb der *Documenta11* selbst geführten theoretischen Diskurs hinsichtlich der – aus transkultureller Perspektive vor allem den 1990er Jahren zuzuordnenden und daher bereits zur Publikation ihrer Arbeit im Jahr 2007 überholten – Frage nach kultureller ›Inklusion‹ und gleichberechtigter ›Repräsentation‹. Damit fächert sie das Verständnis von Transkulturalität in seinem Bedeutungsspektrum weder auf, noch differenziert sie es. Auch bezieht sie die mit dem Begriff Curating bezeichnete Tätigkeit im Sinne einer spezifischen Praxis zur Herstellung von Zusammenhängen im Medium Ausstellung nicht in ihre Überlegungen mit ein, obwohl die sie begleitenden Programme und Formate der *Documenta11* gerade auch hinsichtlich verschiedener Globalisierungsprozesse eine relevante strukturelle Erweiterung für die gesamte Ausstellungsreihe darstellen.

Für ihren Anspruch, kulturelle Differenzen im Globalisierungskontext beziehungsweise in der globalen Kunstwelt anhand des brasilianischen Konzepts der *antropofagia* zu analysieren, zieht Sperling, wie zuvor auch Wenzel, die *documenta* lediglich als Beispiel heran. Dennoch geht sie auf alle bis zum Erscheinen ihrer Arbeit stattgefundenen *documenta*-Folgen ein. Zudem macht sie mit dieser Aufarbeitung für die *documenta* von Beginn an zwar einen generellen Globalisierungsanspruch geltend, nimmt aber zur Eingrenzung ihres Untersuchungsgegenstands nur Beiträge »Brasilianischer Kunst« in den Blick. Diese Auswahl erscheint jedoch problematisch, da sich das von ihr angeführte Hybriditätskonzepts gerade einer eindeutigen, auf eine Nation reduzierte Zuschreibung verweigert. Da Kunst aus dieser Region überdies erstmals in der *documenta*

57 Vgl. ebd., S. 248.

IX (1992) vertreten war, und Sperling chronologisch vorgeht, kommt sie erst am Schluss ihrer Arbeit zum eigentlichen Kern ihrer Forschung. Hervorzuheben ist jedoch bei Sperlings Arbeit, dass sie der *documenta 12* als bis dahin zuletzt stattgefundene Folge nicht nur zugesteht, den bisher »größten Raum für einen umfassenden, differenzierten Globalisierungsdiskurs geboten« zu haben, sondern auch – entgegen der von kritischen Stimmen als »willkürlich« und »konzeptlos« wirkende[n] Nebeneinanderstellung von Kunstwerken unterschiedlicher Herkunft, Stile und Epochen« – eine Auflösung von nicht schlüssigen, hartnäckigen Debatten um die »binären Einteilungen der Welt« eingeleitet zu haben.⁵⁸ So tragen Sperlings wie auch Wenzels theoretische Herangehensweisen an die *documenta 12* schließlich auch zu einer Revision der Kritik⁵⁹ an dieser Folge aus kulturwissenschaftlicher Perspektive bei.

Hoffmann scheint dem Desiderat eines rein theoretischen Forschungsansatzes zunächst entgegenzutreten, indem sie eine systematische Ausstellungsanalyse der *Documenta11* vornimmt und hierbei über Foucaults diskursanalytischen Zugang sowohl sprachliche Äußerungen (etwa in Ausstellungskatalogen und Publikationen der *documenta*) als auch in Erweiterung dessen mit Foucaults Dispositiv-Begriff visuelle ›Ordnungen des Wissens‹ einer Kultur (wie einzelne Werkkonstellationen, die Architektur der Ausstellungsräume und die Geschichte der Institution selbst) untersucht. Da die Bedeutung des Dispositivs als ein Netz zwischen Sagbarem und Sichtbarem fungiert und sich somit immer an den Grenzen des Wissens bewegt, werden hier unweigerlich machtstrategische Verknüpfungen in den Vordergrund der Analyse gerückt. Ihre Herkunft und Wirkmächtigkeit bleibt jedoch diffus und der rationalistisch geprägte Praxisbegriff wird in der Arbeit weder erörtert noch auf seinen immanenten Kulturbegriff hin befragt. Indem Hoffmann zudem kulturelle Wissensordnungen auf der Ebene von Texten, Diskursen und Symbolen verortet, wird Kultur lediglich im Äußeren beziehungsweise in geregelten sprachlichen oder visuellen Aussagesystemen begriffen, die selbst durch kulturelle Codes strukturiert sind. Kulturelle Wissensordnungen werden damit jedoch nicht nur als ein selbstreproduzierendes Zeichensystem, sondern weitestgehend intellektualistisch begriffen. Aus praxistheoretischer Perspektive, zu der unter anderem Foucaults poststrukturalistische Theorien einen grundlegenden Beitrag leisten, wird damit jedoch nicht nur vernachlässigt, dass Wissen auch oder in erster Linie über spezifische soziale Praktiken inkorporiert wird, sondern auch, dass Diskurse nur in Verbindung mit einem spezifischen sozialen Gebrauch ihre Wirkung entfalten.

Für die kulturwissenschaftliche Erforschung der *documenta* nach transkulturellen Aspekten besteht die Herausforderung jedoch darin, sowohl den Ursprung des Begriffs der Transkulturalität als auch seine Bedeutung im Kontext verschiedener global-kultureller Entwicklungen und sprachlicher Einbindungen bis heute zu berücksichtigen. Im Rahmen einer Betrachtung der *documenta* – sei es in Form der Analyse einer einzelnen Ausstellungsfolge oder als exemplarische Erläuterung mehrerer Folgen der Ausstellungsreihe zu einem Thema oder Aspekt – scheint es notwendig, nicht nur den Diskurs der jeweiligen *documenta* selbst zu thematisieren, sondern diesen auch auf seine disziplinäre

58 Sperling: Nur der Kannibalismus eint uns. 2011, S. 347–349.

59 Zur Kritik an der *documenta 12* siehe Kap. I.1.1.

Anbindung und wissenschaftliche Anschlussfähigkeit hin zu untersuchen.⁶⁰ Zu fragen ist in diesem Zusammenhang auch, ob für die Erforschung des Gegenstands *documenta* im Sinne eines großformatigen Ausstellungsprojekts mit seinen jeweiligen Diskursen, den beteiligten Künstler*innen, der Wahl der Werke und der Ausstellungsorte sowie der Gestaltung der Ausstellung nicht auch die spezifischen Formen der Kunstvermittlung sowie die Einbindung verschiedener Formate und Akteur*innen untersucht werden müssen. Denn begreift man die Ausstellung, wie auch die Kunst selbst, nicht als einen abgeschlossenen Gegenstand, der sich definitiv einordnen oder bewerten lässt, sondern als ein sich mit gesellschaftlichen Veränderungen wandelndes und für die Öffentlichkeit sowie die kulturelle Bildung relevantes Medium, dann gilt es auch, dieses Format nicht nur in Relation zu seiner spezifischen Geschichte, sondern auch in seiner aktuellen Relevanz als Seismograf und Wegweiser für gegenwärtig virulente oder neue kulturelle Denk- und Handlungsansätze zu erkennen und zu erforschen.

60 Für einen Beitrag, der sich diesen Fragen annähert und sie zum kuratorischen Konzept der *documenta* 12 und einer spezifischen Ausstellungssituation in Beziehung setzt, siehe z.B.: Lutz, Barbara: Curating as Transcultural Practice. *documenta* 12 and the »Migration of Form«. In: Dornhof et al.: Situating Global Art. Bielefeld 2018, S. 213-230.

IV Transkulturelle Aspekte

in der Ausstellungspraxis der *documenta 12*

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 Ansprüche 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, 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 Buerge 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 Buerge; 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 Silberstiftlinien 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.

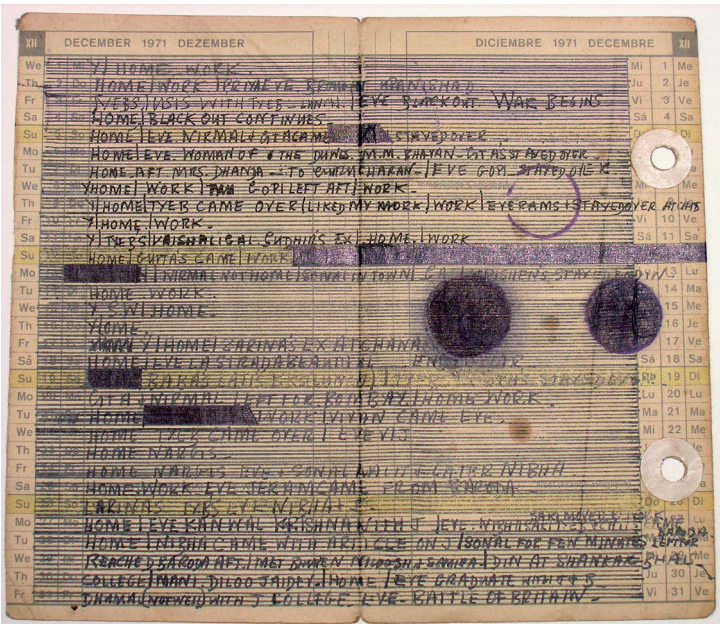


Abb. 3: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), Neue Galerie. Atsuko Tanaka »Calendar« (ca. 1954), Serie. Links: Papiercollage mit Tusche und Bleistift; 38,0 x 54,0 cm. Mitte: Papiercollage mit Öl und Tusche; 54,0 x 38,0 cm.



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.

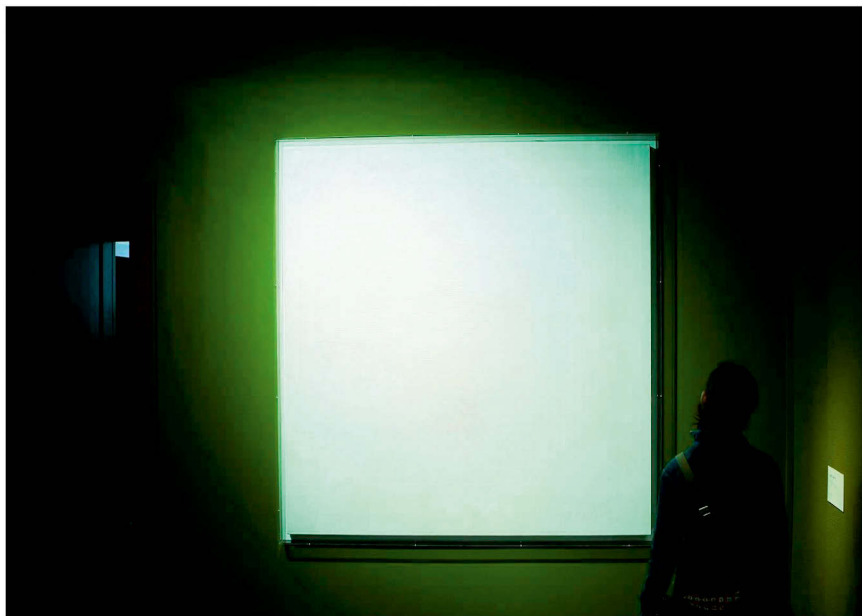


Abb. 5b: Detail von Agnes Martin »River« (1964). Öl und Silberstift auf Leinwand; Zeichnung.

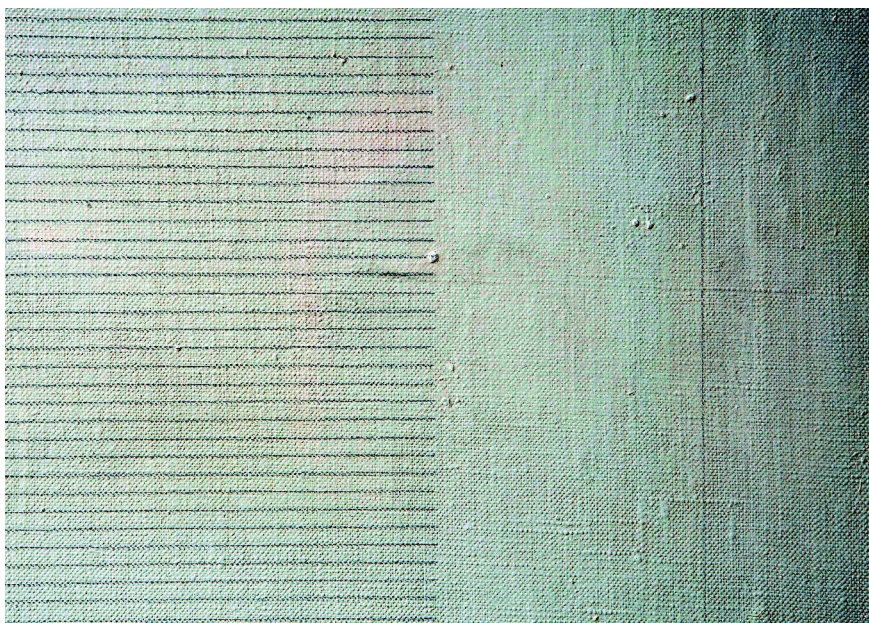
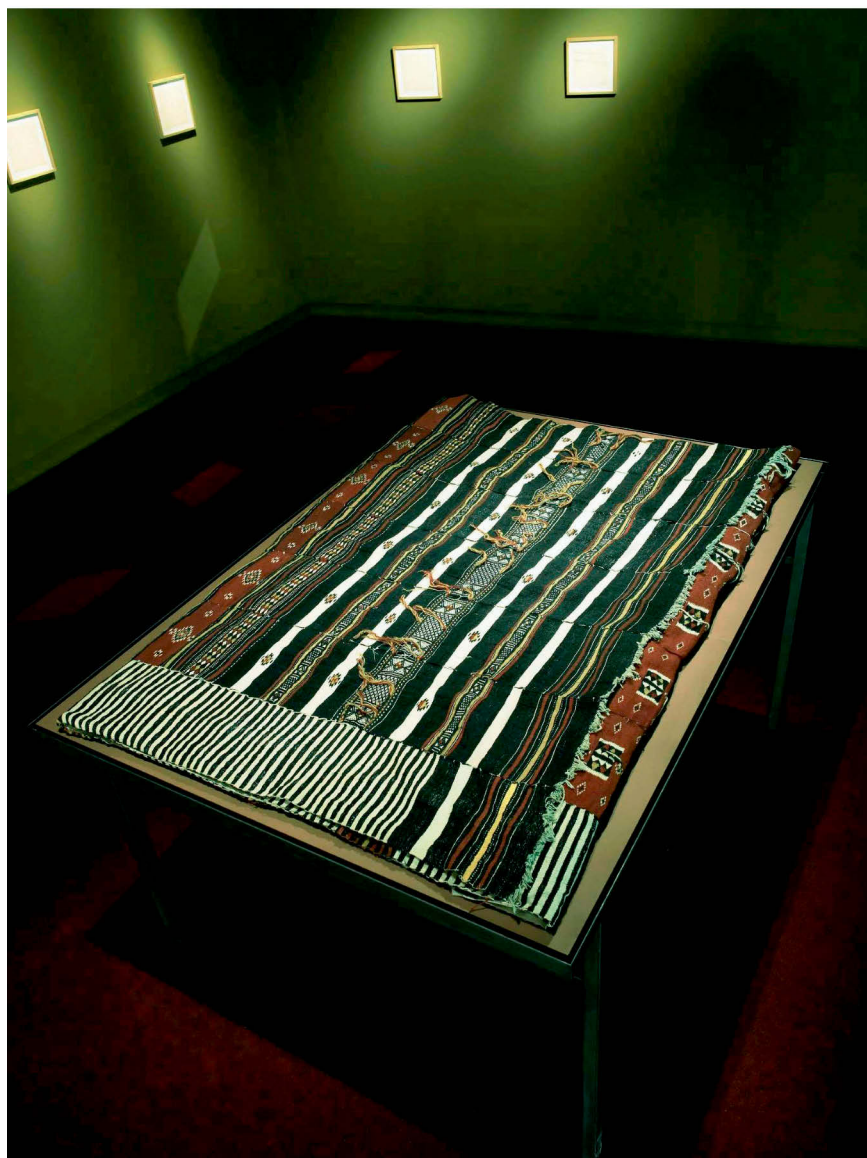


Abb. 6: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), Neue Galerie, hier ohne Glasabdeckung fotografiert. Anonym, Hochzeitsbehang, Peul, Arkila Kerka; 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts; Typologie ca. 1200; Wolle und Baumwolle; sieben Bahnen; je 23,5 cm; gesamt 465 x 165 cm.



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.

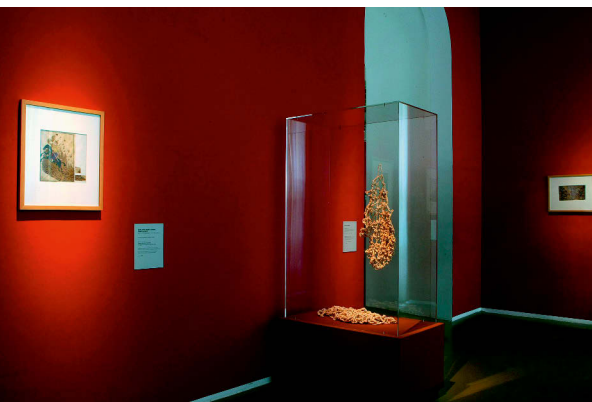
182 Vgl. Noack; Buerger 2008, S. 8.

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 Ausstattungs-gestaltung, 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 Wiederaufbaurestaurations 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 berichtstattender 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 Buerger; 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 Buerger 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 bemühen, 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. Buerfels 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. Buerfel: 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).



2 Die Produktion von Diskursen: Die drei *Leitmotive*

2.1 Das Ermitteln und Artikulieren kunstspezifischer Motive

Über ein gutes Jahr vor der Ausstellungseröffnung trat die *documenta 12* mit drei Fragen an die Öffentlichkeit: »Ist die Moderne unsere Antike?«, »Was ist das bloße Leben?« und »Was tun?«. Als sogenannte *Leitmotive*, die in Form von Fragestellungen formuliert waren, gaben und geben sie bis heute Anlass für Überlegungen, die Anknüpfungspunkte zu verschiedenen Gebieten der Kulturwissenschaften herstellen. Sie reichen dabei etwa von kunst- und kulturgeschichtlichen über psychologische, soziologische, philosophische und politische Aspekte bis hin zu kultureller Bildung.

Der Künstlerische Leiter selbst führt in das Bedeutungsspektrum der *Leitmotive* ein.¹ Über die Verwendung eines kollektiven Wir werden hier auch weitere Akteur*innen der *documenta 12* oder zumindest die Leser*innen miteinbezogen: Mit dem ersten *Leitmotiv* »Ist die Moderne unsere Antike?« wird die Moderne hinsichtlich ihrer grundlegenden und weitreichenden Bedeutung in Vergangenheit und Gegenwart ins Zentrum gerückt. Offenkundig ist für Buergel, »dass die Moderne, oder – vielleicht besser – ihr Schicksal, einen starken Einfluss auf zeitgenössische KünstlerInnen ausübt«. Er nimmt an, dass ihre »Faszination« damit zusammenhängt, dass »niemand so genau weiß, ob die Moderne nun ein abgeschlossenes Kapitel darstellt oder nicht«. Jedoch stellt er auch fest, dass die Moderne nicht nur ein wesentlicher Motor der »totalitären Katastrophen des 20. Jahrhunderts« war, sondern auch ihr Abbild ist. Aufgrund der »gnadenlos einseitige[n] Umsetzung ihrer universalen Forderungen (Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit) als auch durch die simple Tatsache, dass Moderne und Kolonialismus historisch Hand in Hand gehen«, beurteilt er sie als »vollkommen kompromittiert«.

Damit spielt er auf die tiefen Widersprüche zwischen den Idealen der Aufklärung (u.a. die Menschenrechte) und der kolonialen Herrschaft Europas beziehungsweise die koloniale Wirklichkeit insbesondere ab Ende des 18. Jahrhunderts an. Gleichzeitig konstatiert er das Fortbestehen der Moderne im »Vorstellungsvermögen vieler Menschen

1 Die folgenden wörtlichen Zitate zu den drei *Leitmotiven* stammen von Roger M. Buergel und wurden im Dezember 2005 verfasst. Buergel, Roger M.: *documenta 12: Leitmotiv*. (2005). URL: <https://documenta12.de/leitmotiv.html>.

von modernen Formen und Visionen«. Diese sieht er nicht nur etwa im »Bauhaus« veranschaulicht, sondern auch in der andauernden Aufrechterhaltung von »Konzepte[n] der Moderne wie ›Identität‹ oder ›Kultur‹«. Mit der Feststellung, dass »wir zugleich außerhalb und innerhalb der Moderne« stehen, also gleichzeitig »von ihrer tödlichen Gewalt angewidert« und »von ihrem zutiefst unbescheidenen Anspruch auf Universalisierbarkeit angezogen« sind, scheint er damit zunächst nur eine Brücke zu den Akteur*innen der *documenta 12* und den Leser*innen zu schlagen. Jedoch spricht er offensichtlich alle Menschen an, wenn er abschließend fragt, ob es »allen Widerständen zum Trotz, doch so etwas wie einen gemeinsamen Horizont für die Menschheit« gebe, und damit »ein Leben, das weder durch Differenz noch durch Identität bestimmt« sei.

Der Bezug zum menschlichen Leben, der im ersten *Leitmotiv* hergestellt wird, leitet indirekt zum zweiten *Leitmotiv* mit der Frage nach der Bedeutung des *bloßen Lebens* über. Hier betont Buerger die »absolute Verletzlichkeit und Ausgesetztheit menschlichen Lebens«. Er wendet sich damit dem »Teil unserer Existenz [zu], den keine wie auch immer geartete Sicherheitsmaßnahme je schützen wird«, und hebt in diesem Zusammenhang die »apokalyptische und unmissverständlich politische Dimension« des Lebens hervor. Das Leben lasse sich jedoch nicht auf den »apokalyptischen Aspekt« reduzieren, da es sich auch durch »eine lyrische oder sogar ekstatische Seite« auszeichne. Diese verbindet er mit einer »Freiheit für neue und unerwartete Möglichkeiten«, wie er sie ganz generell »in unserem Verhältnis [...] zur Welt, in der wir leben«, erkennt. In der Kunst sieht er daher ein Mittel, um »die Trennung zwischen schmerzvoller Unterwerfung und jauchzender Befreiung vergessen zu machen«.

Mit der Frage danach, was dies für das »Publikum und dessen moralische Standards« bedeute, wendet er sich im dritten *Leitmotiv* den Herausforderungen »der Bildung« zu. Er unterscheidet dabei zunächst zwischen der Art und Weise, wie sich Künstler*innen bilden, »indem sie Formen und Inhalte durcharbeiten«, und derjenigen, wie sich »das Publikum bilde [...], indem es Dinge ästhetisch erfährt«. Hinsichtlich der Gestaltung einer Ausstellung liegt für ihn »eine der großen Herausforderungen« jedoch grundsätzlich in der Frage, »[w]ie man der jeweils singulären Erscheinung dieser Dinge gerecht wird, ohne sie in Schubladen zu stecken«. In der Reflexion der Frage sieht er die Chance, eine »allumfassende öffentliche Debatte« über den »globale[n] Prozess kultureller Übersetzung« zu führen, wie er sich »[i]n der Kunst und ihrer Vermittlung« spiegele. Jedoch geht es ihm nicht nur darum, »Lernprozesse anzustoßen«, sondern auch darum, »für eine Öffentlichkeit tatsächlich zu sorgen«. Die einzige Alternative zu herkömmlichen Formen der Bildung, wie etwa »Didaktik und Akademismus«, sieht er deshalb in der »ästhetische[n] Bildung«.

Während sich in den Erläuterungen zum dritten *Leitmotiv* bereits indirekt andeutet, welche Idee von Vermittlung und Kunstrezeption Buerger für die *documenta 12* vorschlug, wird in seinen Erläuterungen zu den *Leitmotiven* insgesamt deutlich, dass ein Spektrum von Themen eröffnet werden sollte, die sowohl für sich alleine stehen als auch in Bezug zueinander oder allgemein zur Institution *documenta* gesetzt werden konnten.² So wird etwa mit dem ersten *Leitmotiv* nicht nur kritisch auf die untrenn-

2 Wenngleich etwa das Ausstellungskonzept der *Migration der Form* zum Zeitpunkt der Bekanntgabe der *Leitmotive* noch nicht öffentlich erwähnt wurde, so wird mit dem ersten *Leitmotiv* bereits eine

bare Verbindung der Moderne mit dem europäischen Kolonialismus und die an ihn anknüpfenden, universalistischen Ansprüche hingewiesen, sondern auch auf die aus diesen Ansprüchen resultierenden, normativen Auffassungen von Identität und Kultur, die das Leben jedes einzelnen Menschen innerhalb und außerhalb Europas seitdem prägen. Indem damit insbesondere die Diskussion komplexer sozialer und politischer Verhältnisse in Bezug auf das Individuum in gesellschaftlichen Zusammenhängen fortgesetzt wird, schließt die Frage nach dem Wert beziehungsweise den verschiedenen Facetten menschlichen Lebens, wie sie im zweiten *Leitmotiv* gestellt wird, in unmittelbarer Weise an das erste *Leitmotiv* an. Das dritte *Leitmotiv* wiederum stellt nicht nur jedem Einzelnen die Frage, wie ein kulturelles Miteinander funktionieren kann und was wir voneinander lernen können. Es lud im Rahmen der *documenta 12* auch dazu ein, zu erkunden, welchen Beitrag eine Ausstellung leisten kann, die es sich schon in ihrem Ursprung zum Ziel gesetzt hatte, nicht nur künstlerische Entwicklungen in Zusammenhang mit den tatsächlichen kulturellen Verhältnissen von Kunst und Künstler*innen zu präsentieren, sondern – durch ihre spezifische Auseinandersetzung mit dem Raum³ – auch das Publikum produktiv miteinzubeziehen.

In diesem Sinne versammeln die *Leitmotive* nicht nur einzelne Themenkomplexe. Sie zeigen auch eine inhaltliche Anschlussfähigkeit untereinander und weisen damit auch auf einen größeren Zusammenhang hin, der grundlegende Fragen des Lebens in Verbindung mit Kunst zur Debatte stellt. Dies wird in einigen ergänzenden Fragen deutlich, welche in der Pressemappe zur *documenta 12* mit dem Ziel gestellt wurden, einen »produktive[n] Austausch zwischen Werk, Raum und Publikum«⁴ in Gang zu setzen:

»Ist die Menschheit imstande, über alle Differenzen hinweg, einen gemeinsamen Horizont zu erkennen? Ist die Kunst das Medium dieser Erkenntnis? Was ist zu tun, was haben wir zu lernen, um der Globalisierung seelisch und intellektuell gerecht zu werden? Ist das eine Frage ästhetischer Bildung? Was macht das Leben eigentlich aus, wenn man all das abzieht, was nicht wesentlich zum Leben gehört? Hilft uns die Kunst, zum Wesentlichen zu gelangen?«⁵

Auch diese Fragen scheinen nicht mehr nur an das kollektive Wir der Leser*innen oder Akteur*innen der *documenta 12* gerichtet zu sein, sondern an die gesamte Menschheit. Darüber hinaus verdeutlichen sie nicht nur die gesellschaftliche Relevanz der *Leitmotive*, sondern lassen in gewisser Weise auch die kulturelle Ethik der *documenta 12* zutage treten:

Über die Problematisierung von Differenzen, die es im Sinne eines *gemeinsamen Horizonts* beziehungsweise einer gemeinsamen Blickrichtung weder auszulöschen noch voranzustellen gilt, aber auch über die Fragen nach dem je individuellen Umgang mit den Auslösern und Effekten der Globalisierung und den existenziellen Bedingungen

Brücke zur Auseinandersetzung mit Formen der künstlerischen Moderne und ihrer Wanderung durch verschiedene Zeiten und Kulturen hindurch geschlagen (siehe Kap. IV.1.2.1).

3 Damit sind sowohl der spezifische Bezug und Umgang der *documenta 1955* mit der vom Zweiten Weltkrieg zerstörten Stadt Kassel gemeint, als auch das von Bode entwickelte Ausstellungsdesign. Siehe hierzu Kap. I.1.2.

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

5 Ebd.

sowie der freien Entfaltung menschlichen Lebens, erfährt die kulturwissenschaftliche Kontextualisierung der *Leitmotive* hier eine transkulturelle Akzentuierung⁶. Bezugspunkt hierfür bildet nicht nur die Frage nach der Definition von Moderne, die in Zusammenhang mit der kulturellen Vielfalt und den Verflechtungen menschlichen Lebens in einer gemeinsamen Welt gesetzt wird, sondern auch die Frage nach Bildung, die sowohl die Aneignung von vorhandenem Wissen als auch subjektive Erfahrungen einschließt und im Kontext globaler Entwicklungen Wege der kulturellen Übersetzung mittels Kunst eröffnen kann. Desgleichen werden mit dem zweiten *Leitmotiv* nicht nur die grundlegende Bedeutung und der Wert jedes einzelnen Lebens zwischen Entmächtigung und Ermächtigung zur Debatte gestellt, sondern mit dem Anspruch auf eine politische und soziale, letztlich auch eine kulturelle Gleichberechtigung gefordert. Impliziert wird schließlich, dass die Kunst nicht nur ein Mittel zur Überwindung von Differenzen ist, sondern auch den Blick für die vielfältigen Verhältnisse des Lebens zu öffnen vermag.

Aufgrund der Erwartungen, die im Rahmen der *documenta 12* an die Kunst und ihre Betrachter*innen gestellt wurden, ergibt sich die Frage, ob und inwiefern sich die *Leitmotive* selbst auf Kunst oder Künstler*innen bezogen oder welchen Ursprung die Themenkomplexe hatten. Buergel und Noack zufolge gingen die *Leitmotive* zunächst aus ihrer eigenen Auseinandersetzung mit Kunst zu Beginn ihrer Arbeit an der *documenta 12* hervor:

»[T]hese questions really came from our looking at contemporary art. Artists are adapting and criticizing styles of Modernism; they are interested in the subject of bare life, not only in terms of war but of illness and health; and their specialist practices inevitably point to the question of how to bridge the gap between art and the general public's understanding, which makes education a key subject.«⁷

Ausschlaggebend für ihre Themenfindung war somit nicht nur der Umgang der Künstler*innen mit Stilen der Moderne und mit existenziellen Bedingungen des Lebens, sondern auch jener mit ihren spezifischen Praktiken, eine Öffentlichkeit für ihre Arbeit beziehungsweise für Kunst herzustellen. Auch für ihre eigene Praxis scheinen sich die Kurator*innen an der Produktion von Kunst orientiert zu haben: Da Künstler*innen mit ihrer Arbeit in der Regel weniger Ergebnisse konstatieren oder eindeutige Antworten auf Verhältnisse des Lebens geben, sondern sich mit diesen vielmehr auf spezifische Weise auseinandersetzen und diese Auseinandersetzung in ein Werk einfließen lassen, das dann der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird, stellte auch die Kunstbetrachtung der Kurator*innen und die an sie anschließende Formulierung der drei *Leitmotive*

6 Inwiefern die Diskurse um die drei *Leitmotive* im Verhältnis zu transkulturellen Aspekten stehen, wird in Kap. IV.2.3 ausführlich erläutert.

7 Buergel; Noack: »What Is to Be Done?« In: Artforum, Vol. 45, N° 9, May 2007, S. 173.

eine Art Angebot dar, das zwar mögliche Bedeutungen aktivieren konnte,⁸ aber offen blieb für weitere Bedeutungen und Interpretationen.

Ähnlich wie Künstler*innen in und mit ihrer Arbeit gesellschaftliche Themen, Bedingungen oder Prinzipien versammeln, erforschen oder bearbeiten, nahmen Buerge und Noack die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit Kunst folglich zum Ausgangspunkt ihrer theoretischen und praktischen Überlegungen für die *Leitmotive*. Ausschlaggebend war dabei, dass sie keine Themen erfanden oder voraussetzten. Sie stellten stattdessen die kulturelle Komplexität und die Bedeutungsvielfalt von Kunst als schützenswerte Eigenschaften in den Vordergrund ihres Handelns. Diese beiden Eigenschaften bildeten nicht nur den Ausgangspunkt ihrer kuratorischen Praxis, sondern sie verdeutlichten zugleich ihr Verständnis von Bildung beziehungsweise den hohen Stellenwert der Kunstvermittlung im Kontext der *documenta* 12. Indirekt lässt sich in diesem Vorgehen eine Parallele zum Konzept der Transkulturalität herstellen, das sich etwa aus philosophischer Perspektive ebenfalls an den tatsächlichen Verhältnissen von Kulturen im Kontext gesellschaftlicher Veränderungen orientiert und daraus eine Ethik des kulturellen Handelns entwickelt.⁹

In der Orientierung an künstlerischen Strategien lassen sich die *Leitmotive* darüber hinaus laut Buerge mit den »Motive[n]« eines Musikstücks vergleichen, die »zueinander in Beziehung treten, einander überlagern oder auch zerfallen« können.¹⁰ Damit macht er nicht nur auf ihre Relationalität, sondern auch auf ihr zeitgleiches Erscheinen und ihre Fragilität aufmerksam. Da das Motiv in der Musik generell als »kleinste musikalische Einheit [...] eine Art Baustein« definiert, in dem »eine Kraft [lebt], die zur Erweiterung drängt«,¹¹ stellten die *Leitmotive* auch in diesem Sinne keine inhaltliche Festlegung oder theoretische Voraussetzung für die *documenta* 12 dar. Sie können vielmehr als thematische Hinweise verstanden werden, die im Kontext der *documenta* 12 mehrmals wiederkehrten und spezifische Assoziationen auslösten, wenn sie in ihrem Symbolgehalt¹² wiedererkannt wurden.

Den Drang zur Erweiterung brachten die *Leitmotive* bereits durch ihre Formulierung als Fragestellungen mit, die als solche offensichtlich nicht nur vom Publikum zur

8 In dieser Art des Vorgehens lässt sich eine Verbindung zu Hans-Ulrich Obrists Redewendung vom »Kurator als Katalysator« herstellen, die dieser auf die Tätigkeit von Kurator*innen in den 1990er Jahren bezieht. Er geht davon aus, dass Kurator*innen spezifische Annahmen über mögliche Bedeutungen von Kunst aktivieren und dadurch eine verdichtete Reflexion anbieten, wobei die, von Künstler*innen intendierte Bedeutung des Werks erhalten bleibt und weitervermittelt wird. So ist der*die Kurator*in »im besten Fall ein Diener an der Kunst« bzw. »eine Passerelle zwischen der Kunst und der Welt«. Vgl. Obrist, Hans-Ulrich: *Delta X. Der Kurator als Katalysator*. Regensburg 1996, S. 51.

9 Siehe hierzu Kap. II.1.7.

10 Buerge: *documenta 12: Leit motive*. (Dezember 2005).

11 Vgl. Lemma »Motiv«. In: Herzfeld, Friedrich (Hg.): *Ullstein Lexikon der Musik*. Frankfurt a.M. u.a. 1989, S. 468. Wie hier weiter erläutert wird, »muß [das Motiv] wiederholt oder durch andere Tonfolgen kontrastiert werden. Es wirkt wie ein ins Spiel geworfener Ball«.

12 Wie das Motiv kehrt auch das Leitmotiv »mehrmals wieder und löst, wenn sich sein Symbolgehalt eingeprägt hat, die gemeinte Assoziation aus«. Lemma »Leitmotiv«. In: Herzfeld: *Ullstein Lexikon der Musik*. 1989, S. 405.

Kenntnis genommen werden, sondern in Zusammenhang mit der *documenta 12* auch eine Diskussion in Gang bringen sollten. Die Absicht, diesen Fragen gemeinsam nachzugehen, zeigte sich auch in Buergels grundlegender Herangehensweise an die *documenta 12*: »[S]chließlich machen wir die Ausstellung, um etwas herauszufinden«¹³. Auch wenn zunächst unklar bleibt, ob mit diesem speziellen Wir das kuratierende Team und/oder das Publikum der *documenta 12* angesprochen waren, zeigt der Anspruch, neue oder weitere Erkenntnisse im Herstellungsprozess der Ausstellung zu gewinnen, auch, dass Buergel die Bekanntgabe der *Leitmotive* nicht als eine Präsentation in sich bereits abgeschlossener Ideen¹⁴ begriff.

Auch Noack hebt die offene Herangehensweise an die *documenta 12* über die drei Fragestellungen hervor, die aus ihrer Sicht im Wesentlichen dazu dienten, den »Prozess [zu] prägen, ohne ihn damit abzuschließen«¹⁵. Sie weist damit auf jene Phase im Herstellungsprozess hin, in der die Ausstellung zunächst erdacht beziehungsweise entworfen werden musste. Als Hilfsmittel schlug sie hier die Methode der »enabling phantasy« vor, unter der sie die Aktivierung von »produktiven Missverständnissen« versteht.¹⁶ Diese Arbeitsweise hält, wie Noack feststellt, einerseits Überraschungen bereit und dient andererseits dazu, Zwischenergebnisse zusammenzufassen, um weiter fortschreiten zu können.¹⁷ In diesem Verfahren zeigt sich eine generelle Offenheit für Denkprozesse, in denen Orientierungslosigkeit oder Fehleinschätzungen bewusst zugelassen werden, um – wie bei der Erschaffung von Kunst – schöpferischen Prozessen während der Produktion der Ausstellung Raum zu geben.

Die kuratorische Praxis, *Leitmotive* zu ermitteln, zu versammeln und bekanntzugeben, lässt sich damit in zweierlei Hinsicht als transkulturelle Praxis verstehen: Einerseits kann sie mit Bhabhas Auffassung der produktiven Desorientierung verknüpft werden, die dieser für die Verhandlung von kultureller Differenz vorschlägt. Auch hier wird das Potenzial in nicht festlegbaren und offenen Denk- und Definitionsprozessen erkannt und fruchtbar gemacht.¹⁸ Andererseits schließt sie weder an ein intellektuelles Konzept von Wissen, noch an die Repräsentation einer unabhängig existierenden Realität an,¹⁹ sondern baut vielmehr auf dem jeweiligen Wissen der Einzelnen auf. Dieses kann sich aus angeeignetem (Theorie-)Wissen ebenso speisen wie aus tatsächlichen,

13 Buergel: *documenta 12: Leit motive*. (Dezember 2005).

14 »[I]t's important to emphasize that these are, indeed, questions – meaning that Documenta 12 is not about presenting a set of finished ideas.« Buergel; Noack: »What Is to Be Done?« In: *Artforum*, Vol. 45, N° 9, May 2007, S. 173.

15 Buergel, Roger M.; Noack, Ruth: *Bildungsanstalt documenta?* (Interview von Thomas Wulffen) In: *Kunstforum International*, Bd. 180, 2006, S. 418–423, 422.

16 Ebd., S. 422.

17 Vgl. ebd. Noack erläutert diese Situation hier wie folgt: »Du suchst dir die Kunst nicht aus, um irgendetwas zu illustrieren. Du machst es ja, um dich selber zu überraschen. Du hast bestimmte Kunstwerke im Kopf und du hast bestimmte Künstlerinnen und Künstler im Kopf. Und diese machen manchmal etwas ganz anderes als du erwartest. Das musst du irgendwie zusammenfassen, damit du fähig bleibst, weiter fort zu schreiten.«

18 Siehe hierzu Kap. II.2.3.

19 Siehe hierzu Kap. II.2.5.

praktischen Erfahrungen und Erkenntnissen, die sich in Auseinandersetzung mit den leitmotivisch vorgegebenen Fragen ergeben.

In diesem Sinne stellten die *Leitmotive* eine spezifische Beziehung zwischen der *documenta 12* und der Öffentlichkeit her. Eine solche Beziehung kann als Grundlage für einen gemeinsamen Handlungs- beziehungsweise Herstellungsprozess der Ausstellung dienen, ohne die Aneignung von bereits vorhandenem Wissen vorauszusetzen. Im Rahmen der *documenta 12* sollte sie die an ihr Beteiligten zunächst dazu anregen, eigene Wege der Auseinandersetzungen zu gehen und zuzulassen.

2.2 Das Initiieren von Diskursen über lokales Wissen in verschiedenen kulturellen Zusammenhängen

Die *Leitmotive* stellten eine theoretische Orientierung und produktive Idee für die Konzeptionierung der *documenta 12* dar. Als Fragestellungen und in ihrem Bezug auf spezifische Themen boten sie die Möglichkeit, »eine Ausstellung, die erst im Entstehen begriffen war, zu denken und zu diskutieren«²⁰. Aus Sicht der Kurator*innen regten die *Leitmotive* aber nicht nur eine öffentliche Diskussion an, sondern stellten auch einen aktiven und bewussten Umgang mit der Öffentlichkeit und den Medien dar, welche die Entstehungsprozesse der *documenta* in der Regel mit Interesse verfolgen und nach Informationen verlangen. Buergel und Noack berichteten daher in der Presse und den Medien²¹ über die *Leitmotive* und erläuterten diese in Zusammenhang mit ihrem kuratorischen Ansatz auch in Vorträgen und Interviews²². Die frühzeitige Veröffentlichung der drei Fragen zielte laut Buergel darauf ab, »der Diskussion im Vorfeld der *documenta* eine Verbindlichkeit zu geben«²³, die über die reine Nennung der Künstler*innennamen hinausgehen sollte,²⁴ und »die Projektionsfigur, die diese Ausstellung durch ihren Zeithorizont darstellt, zu nutzen«²⁵. Zu Beginn des Jahres 2006, knapp eineinhalb Jahre vor Ausstellungseröffnung, sollte somit nicht nur das Interesse an der *documenta* gelenkt, sondern auch die von ihr ausgehende imaginative Kraft dazu eingesetzt werden, Themen zu diskutieren, denen während der hunderttägigen Ausstellung inklusive ihrer öffentlichen Programme nicht genügend Aufmerksamkeit hätte gewidmet werden können.

20 Buergel; Noack: Basisinformationen zur Ausstellung. 13.6.2007, S. 3.

21 Nach der Pressekonferenz am 21.2.2006 unter dem Thema »Drei Leitfragen für *documenta 12* und ihr Publikum« wurde am 22.2.2006 z.B. in verschiedenen Tageszeitungen Deutschlands über die *Leitmotive* berichtet. Siehe hierzu: *documenta 12: Bibliografie Presseresonanz*, Januar-Juni 2006. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/presse_review/BibliografiePresseresonanzJan-Jun2006.pdf.

22 Siehe z.B. der Vortrag »*documenta* heute« von Buergel im Rahmen der Tagung »documenta zwischen Inszenierung und Kritik« anlässlich des 50jährigen Jubiläums der *documenta*, 27.-30.10.2005 in Hofgeismar, publiziert in: Stengel et al.: *documenta zwischen Inszenierung und Kritik*. 2007; Buergel; Noack: *Bildungsanstalt documenta?* In: *Kunstforum Int.*, Bd. 180, 2006.

23 Buergel: *documenta heute*. 2007, S. 164.

24 Wie Buergel erklärt, beschränkt sich das anfängliche Interesse an der *documenta* in der Regel auf die Künstler*innenliste. Vgl. ebd., S. 158.

25 Ebd.

Die *Leitmotive* stellten auch insofern einen spezifischen Umgang mit der Öffentlichkeit und eine spezifische Methode im Herstellungsprozess der *documenta 12* dar, als sie dazu dienten, frühzeitig mit verschiedenen Akteur*innen in Kontakt zu treten und mit ihnen an der Realisierung der Ausstellung zu arbeiten. Da die Fragestellungen in ihrer offenen Form mehr als eine einfache Bejahung oder Verneinung verlangten und auch mehr als einer Erläuterung bedurften, war es geradezu notwendig, die Öffentlichkeit nicht nur mit ihnen zu konfrontieren, sondern ihr einen Dialog anzubieten. Nach Noacks Einschätzung stellten die *Leitmotive* grundsätzlich eine gute Möglichkeit dar, um mit Menschen ins Gespräch zu kommen. Gerade Künstler*innen fühlten sich sehr viel ernster genommen, wenn sie als Kuratorin nicht mit den Traditionen einer Großausstellung an sie herantrete, sondern ein inhaltliches Gespräch über die Themen führe, die auch »in anderen Kulturkreisen [...] keinerlei Probleme darstellen«. ²⁶

Obwohl der Gebrauch des Begriffs »Kulturkreis« fern der sozialen Realitäten einen kulturell abgegrenzten Bereich von annähernd einheitlichen Wertvorstellungen impliziert und etwa in der Ethnologie als veraltet gilt, ²⁷ geben Noacks Erkenntnisse hier einen expliziten Hinweis darauf, dass die *Leitmotive* eine kulturenübergreifende Anschlussfähigkeit besitzen beziehungsweise in unterschiedlichen kulturellen Kontexten verstanden werden können oder auf Resonanz stoßen. Den *Leitmotiven* kann damit eine grundlegende transkulturelle Eigenschaft ²⁸ zuerkannt werden. Sie können als eine Art Medium verstanden werden, das – nicht nur aufgrund seiner inhaltlichen Akzentuierung, sondern auch aufgrund seiner organisatorischen Struktur in Form von Fragen – transkulturelle Erläuterungen oder Erzählungen ermöglicht und eine kulturenübergreifende Auseinandersetzung fördert.

Mit diesem Fokus auf der Realisierung der *documenta 12* durch direkte Kommunikation und Gespräche näherte sich die kuratorische Praxis hier insbesondere aus praxistheoretischer Sicht der Herstellung von Diskursen an. ²⁹ Wenngleich die Kurator*innen den praxistheoretischen Ansatz ihrer Arbeit selbst nicht explizit formulierten, scheint sich die *documenta 12* bereits in der Art der kommunikativen Auseinandersetzung, die weit vor Eröffnung der Ausstellung begann, ein Stück weit vergegenständlicht zu haben. Dies zeigt sich etwa darin, dass die *Leitmotive* in Form der Fragen nicht nur dazu eingesetzt wurden, einen Dialog mit unterschiedlichen Akteur*innen herzustellen, sondern auch dafür, sie auf ihre lokale Ausprägung in unterschiedlichen sozialen und kulturellen Kontexten hin zu erforschen. Hierfür wurde der Kontakt zu verschiedenen Akteur*innen und Institutionen innerhalb und außerhalb Kassels aufgenommen:

26 Vgl. Buergel; Noack: Bildungsanstalt documenta? In: Kunstforum Int., Bd. 180, 2006, S. 418ff.

27 Vgl. Dudenredaktion (Hg.): »Kulturkreis«, Duden online, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/85363/revision/572186>.

28 Siehe hierzu Kap. II.1.1.

29 In diesem Zusammenhang kann insbesondere auf Michel Foucaults Analyse des Diskurses verwiesen werden, für die er vorschlägt, »nicht – nicht mehr – die Diskurse als Gesamtheit von Zeichen (von bedeutungstragenden Elementen, die auf Inhalte oder Repräsentationen verweisen), sondern als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen«. Demnach lässt sich der Diskurs nicht mehr »auf das Sprechen und die Sprache« reduzieren. Vgl. Foucault: Archäologie des Wissens. 1973, S. 74.

»We contacted artists and magazine editors and asked what they're reading; we went into Kassel and spoke with people who could transpose the show's questions into local formats – schools, social work, architecture – so it wouldn't matter whether the ›answers‹ were art or not. What matters is that the exhibition can provide a medium with which to high-light certain things, like social work, that [...] can be politically relevant in a broader sense given the aura and energy of Documenta.«³⁰

Bedeutsam erscheint dabei zum einen, dass die Kurator*innen das Gespräch mit Akteur*innen suchten, die sowohl im Kunstfeld, als auch außerhalb von ihm agierten, und zum anderen, dass die dabei entstandenen Erkenntnisse offensichtlich nicht als Kunst in die Ausstellung einfließen sollten. Vielmehr sollte das lokale Wissen der Akteur*innen genutzt werden, um die Ausstellung in ihrer vermittelnden Funktion zu prägen und gesellschaftspolitisch relevante Aspekte in Verbindung mit der Anziehungskraft und Popularität der *documenta* hervorzuheben.

Darüber hinaus sollten die *Leitmotive* der Herstellung und Umsetzung verschiedener lokaler Formate dienen. Hervorgehoben wurden damit insbesondere die als *Organisationsformen*³¹ bezeichneten Formate der *documenta 12*, welche die Ausstellung begleiteten – das global angelegte Zeitschriftenprojekt *documenta 12 Magazines*, der lokale Zusammenschluss des *documenta 12 Beirat* in Kassel und die *documenta 12 Kunstvermittlung* – und die zudem das gemeinsame Interesse verfolgten, »die *documenta 12* in verschiedene Kontexte zu bringen und einen Austausch mit lokalem Wissen herzustellen«.³² Da die *Kunstvermittlung* und ihre *Projekte* nicht unmittelbar oder in erster Linie aus der Auseinandersetzung mit den *Leitmotiven* hervorgingen, sind für die Untersuchung der Produktion von Diskursen hier vor allem der *Beirat* und das *Magazines*-Projekt relevant.

In beiden Formaten wurde die Arbeit im Jahr 2005 – weit vor Eröffnung der *documenta 12* – aufgenommen und die *Leitmotive* in verschiedenen disziplinären, praktischen, theoretischen und kulturellen Zusammenhängen diskutiert, bevor daran anknüpfend eigene Programme für die Öffentlichkeit entwickelt wurden. Ausgangspunkt war dabei sowohl die verbale als auch die lokale Auseinandersetzung mit den *Leitmotiven* über verschiedene *Projekte* und *Aktivitäten*,³³ die im Rahmen der *documenta 12* realisiert wurden.

Wie ich anhand der Beteiligung verschiedener Akteur*innen an den beiden Formaten noch darstellen werde, lässt sich hier nicht nur – im Sinne der von Noack eingeführten kulturenübergreifenden Anschlussfähigkeit – auf die transkulturelle Ausrichtung der *Leitmotive* rekurrieren. Durch die Art und Weise, wie sie in unterschiedlichen lokalen Kontexten zum Einsatz gebracht wurden, lassen sie sich auch als Medium für den (trans-)kulturellen Austausch verstehen.

Die Gründung des *Beirats* stellte das Ergebnis einer Suche nach der lokalen Anbindung der *documenta 12* über die *Leitmotive* im gesellschafts- und bildungspolitischen Be-

30 Buerge; Noack: »What Is to Be Done?« In: Artforum, Vol. 45, N° 9, May 2007, S. 173f.

31 Der Begriff wird in Presstexten zur Eröffnung und zum Abschluss der *documenta 12* verwendet, jedoch nirgends weiter erläutert. Siehe: *documenta 12*: Pressemappe zur Pressekonferenz am 13.6.2007, o.V., S. 5. *documenta 12*: Pressemitteilung vom 23.9.2007.

32 *documenta 12*: Pressemitteilung vom 23.9.2007.

33 Siehe hierzu auch Kap. IV.3.1 und IV.3.2.

reich der Stadt Kassel dar. Er entstand durch eine Kooperation mit dem Kulturzentrum Schlachthof e.V.,³⁴ einer soziokulturellen Einrichtung in der Kasseler Nordstadt, die einen »wichtigen Knoten im Netz der gesellschaftspolitisch engagierten Szene Kassels« bildet und neben politischer Bildung daran interessiert ist, »möglichst allen Mitgliedern eines Gemeinwesens politische Teilhabe zu ermöglichen«³⁵. Die als *documenta 12 Beirat* bezeichnete Gruppe setzte sich aus den Kurator*innen und wechselnden Mitgliedern des Teams der *documenta 12*³⁶, aus Vertreter*innen des Kulturzentrum Schlachthof³⁷ sowie verschiedenen Kasseler Bürger*innen³⁸ zusammen, die beispielsweise in der Bildung, in politischen oder kulturellen Bereichen arbeiteten. Ein erstes Arbeitstreffen der Gruppe aus ca. vierzig Personen fand im November 2005 statt,³⁹ wie Ayşe Güleç, Mitarbeiterin des Kulturzentrum Schlachthof, und Wanda Wieczorek aus dem Team der *documenta 12* im Rückblick⁴⁰ erläutern. Bei weiteren Treffen stand die Diskussion der *Leitmotive* im Mittelpunkt. Die inhaltliche Arbeit folgte daher zunächst der konzeptionellen Herangehensweise der Kurator*innen,⁴¹ sie strukturierte aber auch den Austausch und half den beteiligten Akteur*innen »sich auf einen gemeinsamen Arbeitsprozess einzulassen, dessen Ziel noch weitgehend offen war«⁴². Aufgabe der

-
- 34 Das Kulturzentrum Schlachthof ist ein gemeinnütziger Verein, der sich durch ein Jugendzentrum, ein kulturelles Veranstaltungsprogramm und umfangreiches Bildungsangebot auszeichnet. Er versteht sich »als Impulsgeber für die Region – als Bühne für Kunst und Kultur mit einem Veranstaltungsprogramm auf hohem Niveau, als Gestalter von Integration und Teilhabe von Menschen unterschiedlicher sozialer und ethnischer Herkunft, als Ort, an dem Mitarbeiter*innen, Teilnehmer*innen und Bewohner*innen kulturelle Vielfalt und lebendiges Miteinander immer wieder neu gestalten«. Vgl. Kulturzentrum Schlachthof, Kassel. URL: <https://www.schlachthof-kassel.de/das-zentrum/das-sind-wir>.
- 35 Vgl. Wieczorek, Wanda: Die Kunst des Involvierens. Eine Ausstellung begegnet ihrer Stadt. In: Dossier »Kulturelle Bildung«. Bundeszentrale für politische Bildung (bpb), 28.9.2011, o.S. URL: www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/60372/die-kunst-des-involvierens.
- 36 Hierzu zählten etwa Mitarbeiter*innen aus den Bereichen Ausstellungsbüro, Vermittlung und Kommunikation. Vgl. Güleç, Ayşe; Wieczorek, Wanda: *documenta 12 Beirat*. Zur lokalen Vermittlung einer Kunstaussstellung. In: Wieczorek, Wanda; Hummel, Claudia; Schötter, Ulrich; Güleç, Ayşe; Parzefall, Sonja (Hg.): *Kunstvermittlung 1. Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der documenta 12*. Berlin u.a. 2009, S. 17–26, 19.
- 37 Zu den Vertreter*innen des Kulturzentrum Schlachthof zählten insbesondere Ayşe Güleç und Christine Knüppel.
- 38 Hierzu zählten z.B. Personen aus der Universität, der schulischen und informellen Bildung, der Kinder- und Jugendarbeit, der Architektur und Stadtplanung, aus Fraueninitiativen, Gewerkschaften, religiös-kulturellen Vereinigungen oder politischen Zusammenhängen. Vgl. Güleç; Wieczorek: *documenta 12 Beirat*. 2009, S. 18.
- 39 Vgl. Güleç; Wieczorek: *documenta 12 Beirat*. 2009, S. 19.
- 40 Während Güleç vom Kulturzentrum Schlachthof für die Kooperation mit der *documenta 12* freigestellt wurde, entwickelte Wieczorek als Assistentin der Künstlerischen Leitung u.a. die lokale Anbindung des *Beirats* vonseiten der *documenta 12*. Vgl. ebd., S. 18f.
- 41 In diesem Sinne war »der *documenta 12 Beirat* [...] von Beginn an ein konstitutives kuratorisches Element«. Wieczorek, Wanda; Hummel, Claudia; Schötter, Ulrich; Güleç, Ayşe; Parzefall, Sonja: Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der *documenta 12*. In: Dies.: *Kunstvermittlung 1*. 2009, S. 9–13, 11.
- 42 Vgl. Güleç; Wieczorek: *documenta 12 Beirat*. 2009, S. 19.

Gruppe war es, »die Leitfragen auf die Stadt anzuwenden und ihre Bedeutung für Kassel herauszuarbeiten«⁴³. Dabei befasste sich der *Beirat* etwa mit der Bedeutung der *Leitmotive* für den lokalen Kontext, mit ihrer Verbindung zur Geschichte und dem aktuellen Leben in Kassel sowie mit der Möglichkeit, sie für dringliche Probleme umzuformulieren und zur Anregung öffentlicher Debatten einzusetzen.⁴⁴ Grundlegend für die gemeinsame Auseinandersetzung war, dass die Akteur*innen, die über das Kulturzentrum Schlachthof eingeladen wurden, ihr lokales Wissen zur Verfügung stellten und dabei »nicht als RepräsentantInnen ihrer Institution oder einer politischen Strömung, sondern als ›lokale Expert_innen‹ angesprochen«⁴⁵ wurden. Auf diese Weise konnte der breit angelegte Austausch über die *Leitmotive* nicht nur eine inhaltliche und disziplinäre Erweiterung über die einzelnen Perspektiven der Mitglieder finden, sondern er ermöglichte auch reale Anbindungen an ortsspezifisch relevante Themen und Personen in Kassel. In dieser Hinsicht war der *Beirat* auch für einige Künstler*innen der *documenta 12* von Interesse, die ihre Arbeit vor Ort und mit Bezug zu Kassel entwickelten.⁴⁶ So stießen die *Leitmotive* in ihrer Eigenschaft als Medium für eine transkulturelle Auseinandersetzung zunächst einen Austausch zwischen den beteiligten Beiratsmitgliedern aus unterschiedlichen, nicht notwendigerweise kunstfachspezifischen Disziplinen auf lokaler Ebene an.

Das *Magazines*-Projekt, das bereits zu Beginn des Jahres 2005 der Presse vorgestellt wurde,⁴⁷ trat hingegen mit dem Anspruch an, die drei *Leitmotive* weltweit in Umlauf zu bringen und innerhalb verschiedener kultureller Kontexte zu reflektieren und zu diskutieren. Hierfür wurden schließlich rund neunzig Zeitschriftenredaktionen aus verschiedenen Regionen Asiens, Afrikas, Nord- und Südamerikas mit unterschiedlichen Ausrichtungen und Schwerpunktsetzungen ermittelt,⁴⁸ kontaktiert und dazu eingeladen, sich mit den drei Fragestellungen auseinanderzusetzen.⁴⁹ Wie Georg Schöllham-

43 Güleç, Ayse: »Es lohnt sich, Bildungsarbeit mit künstlerischer Bildung zu verzahnen«. (Interview von Silke Kachtik), o.J., o.S. URL: <https://www.documenta12.de/100-tage/100-tage-archiv/documenta-12-beirat/interview-ayse-guelec.html>.

44 Vgl. Güleç; Wieczorek: *documenta 12 Beirat*. 2009, S. 19.

45 Ebd., S. 18.

46 Als »eine unersetzliche Wissens- und Kontaktressource« begleitete und unterstützte der *Beirat* verschiedene Künstler*innen der *documenta 12*, die ihre Projektideen und aktuellen Arbeitsprozesse in den Beiratssitzungen vorstellten. Hierzu gehörten etwa Ricardo Basbaum mit seiner Arbeit »Would you like to participate in an artistic experience?«, Danica Dakić mit »El Dorado« oder Jürgen Stollhans mit »Caput mortuum« (alle 2007). Vgl. ebd., S. 20. Zum Projekt von Basbaum siehe auch Kap. IV.3.2.3.

47 Vgl. *documenta 12*: Pressemitteilung vom 31.1.2005. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/pdf/d12_press_310105_ger.pdf.

48 Der Schwerpunkt für die Auswahl der Magazine lag dabei auf Kunst- und Theoriemedien, die in der Herangehensweise an Themen und der Intensität ihrer Vermittlungsarbeit Parallelen zur Arbeit der *documenta 12* aufwiesen, weniger marktkonform als nischenorientiert waren und zudem ein Feld aufbereiteten. Vgl. Schöllhammer, Georg: »Wir erwarteten uns auch Antworten, die nicht harmonisch sind«. (Interview von Elena Zanichelli), o.J., o.S. URL: <https://www.documenta12.de/100-tage/100-tage-archiv/documenta-12-magazines/interview-georg-schoellhammer.html>.

49 Darunter befanden sich z.B. auch Zeitschriften, die sich mit transkulturellen Wechselwirkungen beschäftigen, z.B. die 1993 gegründete Wochenzeitung »Akhbar Al-Adab« aus Kairo. Ihre Redaktion wird als ein Forum beschrieben, das die Übersetzungen unterschiedlicher Sprachen nicht nur

mer, der mit der Konzeption betraut war und die Leitung des Projekts als weiterer Kurator im Team der *documenta 12* innehatte,⁵⁰ zusammenfasst, ging es bei der Auswahl der Magazine darum, »eine Arena für das Spezifische zu finden und dann eine Debatte der teilnehmenden Magazine anzustoßen«: Entgegen einer »Vergleichbarkeit auf akademischer Ebene« standen deshalb nicht nur ein gegenwärtiges »Denken über Kunst an ganz bestimmten Orten« der Welt sowie »Parallelen der Herangehensweise und der Intensität der Vermittlungsarbeit« im Zentrum des Interesses, sondern auch die Suche nach »Schnittstellen [...], in denen ein lokaler Diskursraum in einem translokalen Resonanzraum produktiv werden« konnte.⁵¹ Die Zusammenarbeit mit weltweit ansässigen Redaktionen bedeutete jedoch nicht, lediglich einen Beitrag oder unabhängige Perspektiven von einzelnen Zeitschriften mit Bezug auf die *Leitmotive* einzuholen. Es ging darum, das Wissen und die Auffassungen Einzelner miteinander zu konfrontieren, zu vertiefen und produktiv zu machen. Realisiert wurde dieses Anliegen zunächst über die Einladung der Redaktionen, die *Leitmotive* an ihre Autor*innen weiterzugeben, sie mit ihnen zu diskutieren und ihnen die Möglichkeit zu geben, die Themen in spezifischer Weise für ihr jeweiliges Publikum zu bearbeiten.⁵² Dies mündete in sechs *Transregionale Treffen*. Sie fanden in der Zeit von September 2006 bis März 2007 in den Goethe-Instituten von Hong Kong,⁵³ Neu-Delhi,⁵⁴ São Paulo,⁵⁵ Kairo,⁵⁶ Johannesburg⁵⁷ und

präsentiert, sondern auch einen kulturenübergreifenden Austausch unterstützt und die Vermittlung verschiedensprachiger Schriften und Literaturen weltweit fördert. Vgl. *documenta Magazine*, N° 1-3, 2007, S. 641.

- 50 Schöllhammer wird im Kontext der *documenta 12* als Chefredakteur, Autor und Herausgeber der in Österreich ansässigen Zeitschrift *springerin – Hefte für Gegenwartskunst* vorgestellt. Er nahm seine Arbeit im Team der *documenta 12* Mitte des Jahres 2004 auf. Vgl. *documenta 12: Pressemitteilung »documenta 12 magazines«* vom 13.7.2007. URL: https://documenta12.de/fileadmin/pdf/PM/070713_magazines_pm_form_de.pdf.
- 51 Schöllhammer: »Wir erwarteten uns auch Antworten, die nicht harmonisch sind«, o.J., o.S.
- 52 Vgl. ebd.
- 53 Das erste *Transregionale Treffen* fand im September 2006 im Goethe-Institut Hong Kong statt. Thema war das erste *Leitmotiv*. Teilnehmer*innen kamen aus China, Russland, Schweden, USA, Indonesien, Chile und dem Libanon.
- 54 Nähere Informationen zum Treffen in Neu-Delhi sind nicht veröffentlicht, jedoch belegen Fotos dies in einem Artikel über die *documenta 12*. Siehe Schwarze, Dirk: Global das Lokale suchen. Weltweit sind Arbeitsgruppen in die Vorbereitungen der *documenta 12* einbezogen. In: *Kunstforum International*, Bd. 183, 2006, S. 412-413, 413.
- 55 Das *Transregionale Treffen* im Goethe-Institut São Paulo fand im Oktober 2006 statt und widmete sich dem zweiten und dritten *Leitmotiv*. Die Teilnehmer*innen kamen aus Brasilien, Singapur, Serbien, Argentinien, Kolumbien, Ägypten, Polen, dem Iran und den Niederlanden.
- 56 Das *Transregionale Treffen* im Goethe-Institut Kairo fand im November 2006 statt. Teilnehmer*innen kamen aus Ägypten, Belgien, Guatemala, Cuba, Kanada, Russland, Chile, Singapur und Österreich und diskutierten über ihre Zugänge zum zweiten und dritten *Leitmotiv*.
- 57 Das *Transregionale Treffen* im Goethe-Institut Johannesburg fand im Februar 2007 statt und widmete sich auf der Grundlage des dritten *Leitmotivs* den adäquaten Vermittlungs- und Kommunikationsformen von Zeitschriften. Teilnehmer*innen kamen aus Südafrika, Frankreich, Spanien, Kolumbien, Neuseeland, Korea, Kanada, Kroatien, Thailand und Japan.

New York⁵⁸ statt und brachten neben Redakteur*innen und Autor*innen auch Künstler*innen zusammen. Die in den *Leitmotiven* aufgeworfenen Fragestellungen wurden von diesen Akteur*innen sowohl im Rahmen interner, »stille[r] Kolloquia«⁵⁹ als auch auf öffentlichen Podien diskutiert. Bei einigen dieser Treffen wurden spezifische Themen explizit »über Format- und Kontextgrenzen wie geografische Grenzen hinweg«⁶⁰ diskutiert. Auch diese Formen transdisziplinären und translokalen Austauschs lassen sich als transkulturell verstehen.

Diesen Begegnungen gingen wiederum kleinere regionale Konferenzen in einzelnen Städten und verschiedenen Ländern voraus, etwa in Chiang Mai, Singapur, Beirut, São Paulo, Santiago de Chile oder Mexiko. Sie zeichneten sich durch die Teilnahme einer größeren Anzahl von Redaktionen, lokal ansässiger Wissenschaftler*innen und Künstler*innen aus, welche »die Fragen und Leitmotive der Documenta durchdekliniert und lokal noch einmal gebrochen, gespiegelt, reflektiert, aggregiert oder vermittelt haben«.⁶¹ Da die *Leitmotive* und weitere, an sie anknüpfende Themen immer »vor dem Hintergrund der jeweiligen Situationen der Publikationen reflektiert« wurden, ergaben sich laut Schöllhammer aber nicht nur zwangsläufig heterogene Antworten,⁶² sondern es ließen sich auch »Konfliktlinien aufbrechen«. Damit erwiesen sich die *Leitmotive* auch als »ein Medium [...], entlang dessen sich ein Diskurs und eine Debatte strukturieren« ließen.⁶³

Sowohl im *Beirat* also auch im *Magazines*-Projekt wurde der Diskurs der *Leitmotive* dazu eingesetzt, lokale Themen zu ermitteln und in verschiedenen Foren zur Diskussion zu stellen. Darüber hinaus strukturierte er die Zusammenarbeit zwischen Akteur*innen unterschiedlicher Disziplinen. Im Gegensatz zur Arbeit des *Beirats* verknüpfte das *Magazines*-Projekt jedoch verschiedene lokale Situationen und Perspektiven weit über Kassel, Deutschland und Europa hinaus und brachte mit dem Fokus der Zeitschriften auf Sprache, Schrift und Bild andere Formate des Diskurses hervor. Stärker als bei der Arbeit des *Beirats* ging es hier darum, anhand der verschiedenen lokalen Perspektiven und heterogenen Stimmen »ein Feld des offenen Konfliktes und offener Kontroversen zu öffnen«⁶⁴. Während der *Beirat* somit in erster Linie auf eine transdisziplinäre und transkulturelle Auseinandersetzung mit den *Leitmotiven* auf regionaler Ebene ausgerichtet war, brachte das *Magazines*-Projekt die kulturenübergreifende Beschaffenheit und transkulturelle Ausrichtung der *Leitmotive* nicht nur in den translokalen Austausch

58 Das letzte *Transregionale Treffen* fand im Goethe-Institut New York im März 2007 statt und widmete sich dem dritten *Leitmotiv*. Teilnehmer*innen kamen aus Äthiopien, Rumänien, USA, Schweden, Ägypten, Kanada, Singapur, der Schweiz, Deutschland und von den Philippinen.

59 Schöllhammer, Georg: »Die Moderne neu bearbeiten«. (Interview von Brigitte Werneburg) In: Die Tageszeitung (taz), 5.3.2007, S. 15. URL: <https://taz.de/!308586/>.

60 Ebd.

61 Vgl. ebd.

62 Wie Schöllhammer in diesem Zusammenhang feststellt, fällt »natürlich [...] die Antwort auf die Frage nach dem ›Uns‹ in der Moderne in China anders aus als in Argentinien, in London anders als in Lagos«. Ebd.

63 Vgl. Schöllhammer: »Wir erwarteten uns auch Antworten, die nicht harmonisch sind«, o.J., o.S.

64 Schöllhammer: »Wir erwarteten uns auch Antworten, die nicht harmonisch sind«, o.J., o.S.

über ein weltweites Netzwerk⁶⁵ von Akteur*innen im erweiterten Kunstfeld⁶⁶ ein, sondern dort auch zur Anwendung.

Hinsichtlich der diskursiven Strukturierung und hinsichtlich des weltweit ausgerichteten, grenzüberschreitenden Formats des *Magazines*-Projekts lassen sich die *Transregionalen Treffen* auch zu früheren Formaten der *documenta* in Bezug setzen. So etwa zur Gesprächsreihe *100 Tage – 100 Gäste* der *documenta X* oder zu den *Plattformen* der *Documenta11*. Schöllhammer selbst stellt eine Verbindung zu diesen beiden Formaten her, wenn er feststellt, dass die *documenta 12* sowohl an »die Potenziale eines erweiterten Begriffs von Diskursivität« anschloss als auch an »die Wahrnehmung [...] einer spektrealisierten Kunstwelt [...], die sich nicht mehr über eine Art von Zentrumsperipherie-Logik lesen lässt«⁶⁷. Allerdings setzten sich die *Transregionalen Treffen* seiner Ansicht nach auch in spezifischer Weise von den beiden erwähnten früheren Formaten ab. Sie hätten andere Vorgehensweisen und Ziele gehabt: Im Unterschied zu *100 Tage – 100 Gäste* ginge es bei der *documenta 12* »nicht darum, das Wissen der Welt in einem Veranstaltungsformat vorzuführen«, sondern darum, »Aufmerksamkeitsräume« zu schaffen, die sich über die spezifischen Arbeitsräume hinaus erstreckten und die Ausstellung selbst öffneten.⁶⁸ Im Gegensatz zu den *Plattformen* wiederum, so stellt Schöllhammer fest, stand die »Diskursarbeit selbst, nicht deren Präsentation« im Vordergrund. So sollte über die dezentrale Organisation des Projekts »in den kleinen Akademien – welche die Redaktionen von kritischen Magazinen oft sind – [...] ein unabhängiger Diskurs entstehen, um Fragen zu provozieren« und um »andere als die kanonisierten Lesarten der Geschichte der Gegenwartskunst« zu ermöglichen.⁶⁹

In diesem Sinne führte die *documenta 12* nicht nur die von postkolonialen Theoretiker*innen inspirierten Ideen der *documenta X* und der *Documenta11* samt ihrer diskursiven und strukturellen Erweiterung fort,⁷⁰ sondern trieb den globalen Öffnungsprozess des Ausstellungsformats auch über die alten Binaritäten hinaus voran: Mit der frühzeitigen Verbreitung der *Leitmotive*, ihrer gezielten Kommunikation und den daran anknüpfenden Entwicklungen weiterer Formate und Netzwerke nicht nur in und mit, sondern auch *durch* und *über* unterschiedliche lokale Kontexte *hinaus*, zeichnete sich die *documenta 12* hier durch *transkulturelle* Produktionsprozesse in Bezug auf verschiedene Diskurse aus und öffnete sich dabei auch kollektiven Prozessen der Bedeutungsproduktion.⁷¹

65 Das komplexe Netzwerk der Zeitschriften wird über eine animierte Graphik auf der Homepage der *documenta 12* visualisiert. Siehe: *documenta 12: Netzwerk der Magazine* (Animation). URL: http://www.documenta12.de/magazine_network/, letzter Zugriff am 3.4.2020.

66 Wie die Selbstportraits der beteiligten Zeitschriften und Magazine zeigen, siedeln die Zeitschriften ihren Fokus in der Regel nicht nur im Kunstfeld an, sondern setzen ihre Inhalte in einen breiteren kulturellen Kontext, der virulente gesellschaftspolitische Themen einbezieht. Vgl. *Magazines*. In: *documenta Magazine*, N° 1-3. 2007, S. 640-651.

67 Schöllhammer: »Wir erwarteten uns auch Antworten, die nicht harmonisch sind«, o.J., o.S.

68 Vgl. ebd.

69 Vgl. ebd.

70 Siehe hierzu Kap. I.1.2.

71 Siehe hierzu Kap. IV.3.2.

2.3 Jenseits der Metanarrative. Transkulturelle Themen, Perspektiven und Verhältnisse in der textuellen und visuellen Präsentation der Diskurse

Unter den Titeln »Modernity?«, »Life!« und »Education:« veröffentlichte die *documenta 12* mit Beginn des Jahres 2007 sukzessive drei Hefte,⁷² die neben dem Katalog und dem Bilderbuch einen bedeutenden Anteil der zweisprachigen Primärliteratur der *documenta 12* darstellen.⁷³ Jedes Heft widmet sich in Form verschiedener textueller und visueller Beiträge je einem der drei *Leitmotive* und eröffnet damit ein jeweils eigenständiges Diskursfeld. Zusammengefasst in einer Publikation bilden sie den im Juli 2007 vorgestellten Reader der *documenta 12 Magazines* N° 1-3.⁷⁴ Präsentiert wird darin ein Teil der über dreihundert Beiträge, Aufsätze, Interviews, Glossen und Bildessays, die aus der Zusammenarbeit der *documenta 12* mit den Zeitschriftenredaktionen hervorgingen.

Die textuelle und visuelle Auseinandersetzung mit den drei *Leitmotiven* bildete sich auch in Form des *documenta 12 Magazine Online Journal*⁷⁵ ab, das sowohl über das Internet gelesen als auch hier individuell zusammengestellt und ausgedruckt werden konnte. Im Gegensatz zum Reader wurden darin nicht nur eine Auswahl der im Rahmen des Zeitschriftenprojekts publizierten Texte präsentiert, sondern auch neu entstandene Beiträge aus aktuellen Diskussionen, die in Englisch und in der jeweiligen Originalsprache des Beitrags sowie zum Teil in Deutsch erschienen. Das Online Journal stellte damit nicht nur »ein Magazin der Magazine« dar, sondern bildete »den vielstimmigen, offenen und unabgeschlossenen Prozess des Austausches, der Übersetzung, Debatte und Kontroverse ab, der bei einer Reihe von transregionalen Treffen – und in einem virtuellen Redaktionsraum – zwischen den RedakteurInnen und AutorInnen der beteiligten Medien stattgefunden hat.«⁷⁶

Insgesamt bildet das aus dem *Magazines*-Projekt hervorgegangene »Material« aber nicht nur die stattgefundenen Prozesse ab. Es sollte »den LeserInnen und den BesucherInnen der *documenta 12* zur Navigation und ebenso auch zur Nachbereitung dienen.«⁷⁷ Im Gegensatz zum Online Journal eröffnen die drei im Reader zusammengefassten Hefte durch ihre bleibende Materialität somit die Möglichkeit, einen wesentlichen Teil der Diskursproduktion auch nach Ende der *documenta 12* nachzuverfolgen

72 Während das Heft zum ersten *Leitmotiv* im Februar und zum zweiten im Mai 2007 veröffentlicht wurde, erschien das zum dritten *Leitmotiv* kurz nach Ausstellungseröffnung Ende Juni 2007. Vgl. *documenta 12*: Pressemitteilungenarchiv. URL: <https://www.documenta12.de/presse/pressemitteilungen/pressemitteilungen-archiv.html>.

73 Wie der Katalog sind auch die drei Hefte der *documenta 12* in Englisch und Deutsch verfasst. Während der *documenta 12* waren sie z.B. in einem eigens für die Lektüre zur Verfügung gestellten Leseraum im *documenta archiv* in Kassel für die Öffentlichkeit zugänglich.

74 *documenta Magazine* N° 1-3. 2007. Für die Bekanntgabe siehe: *documenta 12*: Pressemitteilung »documenta 12 magazines« vom 13.7.2007.

75 Das *documenta 12 Magazine Online Journal* war für eine gewisse Zeit zur *documenta 12* über die Internetseite <http://magazines.documenta.de> abrufbar.

76 *documenta 12*: Pressemitteilung »documenta 12 magazines« vom 13.7.2007.

77 *documenta 12*: Magazines. URL: <https://www.documenta12.de/de/magazine.html>.

und die Präsentation der *Leitmotive* samt den jeweils an sie anknüpfenden oder sie kontextualisierenden Beiträgen auf ihr Verhältnis zur Transkulturalität hin zu prüfen. Im Folgenden wird daher sowohl die formale und visuelle Gestaltung der drei Hefte als auch die inhaltliche und theoretische Ausrichtung der Texte innerhalb der jeweiligen Diskursfelder hinsichtlich ihrer Anschlussfähigkeit an das Paradigma der Transkulturalität untersucht.

In Bezug auf die Produktion der Hefte lassen sich bereits einige grundlegende Gemeinsamkeiten zwischen ihnen feststellen. Anders als herkömmliche Kunst- oder Theoriebände, die eine Ausstellung begleiten, vereinen die Hefte im Sinne der Diskursproduktion eine Vielfalt von Darstellungsformen: Neben theoretischen Abhandlungen⁷⁸ und begleitenden Abbildungen sowie Erläuterungen zu einzelnen Künstler*innen und deren Werken, die etwa in Form von Fotografien abgebildet sind, gibt es Zeichnungen, Gedichte, Comics, Dokumentationen und Berichte über ein Manifest sowie mehrere Performances, verschiedene Briefe und einen Ausschnitt aus einem Lexikon. Eingeleitet wird jedes Heft mit einem kurzen »Editorial« beziehungsweise Vorwort von Schöllhammer, das die Beiträge überblicksartig in Bezug zum jeweiligen *Leitmotiv* setzt. Auch hier lassen sich transkulturelle Perspektiven erkennen.

In Bezug auf die inhaltliche Struktur der Hefte, wurden Namen von bekannten Autor*innen oder etablierten Theoretiker*innen⁷⁹ in den jeweiligen Debatten nicht um ihrer selbst willen, sondern »immer in einen Zusammenhang eingebettet, der ihren Beitrag spezifisch macht«, wie Schöllhammer erläutert. Die Rhetorik der Beiträge sollte dabei nicht »zu weit vor der Arbeit und dem Inhalt« stehen. Auch sollten die Hefte »kein Seminar- oder Proseminarheft« im Sinne einer wissenschaftlichen Vertiefung darstellen. Vielmehr sollten sie ihre Wirkung genauso über »die Bildhaftigkeit wie das Exemplarische« entfalten.⁸⁰

Für die Koordination der Beiträge und der Redaktionen habe es ein Team von »sieben Bereichsredakteuren und -redakteurinnen« mit unterschiedlichen Expertisen gegeben,⁸¹ die von Wien aus einzelne Debatten begleiteten und unterstützten. Bei der Auswahl der Texte wurde Schöllhammer zufolge darauf geachtet, »dass sie einem nicht zweimal dieselbe Geschichte erzählen, aber trotzdem untereinander Anknüpfungen erlauben«. Dies habe in gewisser Weise auch für die Auswahl der Künstler*innen gegolten, die nur teilweise in der Ausstellung vertreten und vor allem danach ausgesucht worden waren, dass man sie im »internationalen Kanon bisher so nicht gesehen hat«.⁸²

78 Alle theoretischen Abhandlungen werden mit einem kurzen Text eingeführt und sind in Deutsch und Englisch verfasst.

79 Schöllhammer nennt hier z.B. den Philosophen Jacques Rancière, den Historiker und Gesellschaftskritiker Nidhi Eosewong oder den Kunsthistoriker Gao Minglu. Vgl. Schöllhammer: »Die Moderne neu bearbeiten«. In: taz, 5.3.2007, S. 15.

80 Ebd.

81 Aus dem Redaktionsteam zählt Schöllhammer hier z.B. den Kunstkritiker und Kurator Hu Fang als Experten für China auf, die Soziologin und Autorin María Berríos als Expertin für Südamerika, den Autor und Kurator Cosmin Costinaș als Experten für Südosteuropa und den Sprachwissenschaftler Fouad Asfour als Experten für den sogenannten »Nahen und Mittleren Osten«. Vgl. ebd.

82 Vgl. ebd.

Während damit sowohl die Struktur als auch die Inhalte der einzelnen Hefte implizit vom Kanon der Kunst mit seinen Metanarrativen und dem Mainstream des internationalen Kunstmarkts Abstand nehmen, ist auch der Reader nicht im klassischen DIN-Format, sondern nahezu quadratisch gestaltet.⁸³ Zur Orientierung für die Leser*innen und Betrachter*innen sind einzelne Seiten grau unterlegt, sie kontrastieren so beispielsweise Bilder und Zitate oder markieren den Beginn eines neuen Abschnitts oder Inhalts.

2.3.1 Lokale Modernen im globalen Feld der Kunst. Über Theorien und Praktiken der Moderne in verschiedenen kulturellen Zusammenhängen im ersten *Leitmotiv* »Ist die Moderne unsere Antike?«

Der Diskurs des ersten *Leitmotivs* beleuchtet bisherige Sichtweisen und Begriffe der Moderne und hinterfragt in diesem Zusammenhang kunstgeschichtliche Definitionen der Moderne als eine abgeschlossene stilgeschichtliche Epoche und rein europäische Entwicklung. Ausgangspunkt ist dabei die komplexe Situation zu Beginn des 21. Jahrhunderts, in der die »Strukturen, Formen und Errungenschaften« von Moderne-Konzepten entweder in den »Transformationsprozessen der Gegenwart verschwunden« sind oder »ihren Sinn radikal verändert« haben, wie Schöllhammer im Vorwort zum Heft »Modernity?« festhält.⁸⁴

Aufgrund der vielfältigen Modernisierungsprozesse von Kulturen und Gesellschaften gehen die Beiträge des Hefts einzelnen »lokalen Modernen« und »deren zueinander verschobenen oder abgebrochenen Entwicklungen«, sowie »Gegen- und Parallelentwürfe[n] von Modernität« nach, die »unentwickelte oder ungedachte Übergänge und unerwartete Verbindungen zwischen Räumen und Praxen zutage treten« lassen. Der Blick auf diese Übergänge und Verbindungen von »konkreten Umständen lokaler und dennoch miteinander verschränkter und durchaus emanzipatorischer Momente und Utopien der Modernität«⁸⁵ kündigt nicht nur eine mehrdimensionale Perspektive, sondern auch ein Verständnis für transkulturelle Verhältnisse an, die über eine universelle, westlich geprägte Auffassung der Moderne deutlich hinausgehen. Bekräftigt wird dies durch den »kaleidoskopische[n] Blick [...] auf einzelne Momente, Konfigurationen und Positionen des Dispositivs Moderne«, den Schöllhammer dem Heft zuschreibt.⁸⁶

Das Interesse an unterschiedlichen Unabhängigkeits- oder »Ablösungsbewegungen«⁸⁷, das er in den Beiträgen einzelner Zeitschriften erkennt, reicht etwa von der »ganze[n] vernachlässigte[n] Geschichte der Blockfreien« – also derjenigen Staaten in

83 Der Reader hat die Maße (HxBxT) 25cm x 20,5cm x 3cm.

84 Schöllhammer, Georg: Editorial (documenta Magazine N° 1, 2007, Modernity?). In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, o.S. Wie Schöllhammer hierzu feststellt, erscheint die Art und Weise, in der »sich Kulturen und Gesellschaften modernisiert haben und modernisieren so unterschiedlich, wie die Transformationsgeschwindigkeiten, die ökonomischen Vorstellungen, die kulturellen Bilder und die sozialen Akteure, die als treibende Kräfte hinter den Modernisierungsprozessen stehen«.

85 Ebd.

86 Ebd.

87 Laut Schöllhammer »sind die heutigen Debatten stark von Ablösungsbewegungen geprägt, sowohl gegenüber den postkolonialen Debatten der Sechziger, wo es stark um Identität ging, etwa

Afrika, Südamerika und Asien, die sich weder dem Westen noch dem Osten zugehörig erklärten – bis zu persönlichen Migrationsgeschichten einzelner Künstler*innen, wodurch auch »andere Wege als die der großen Handelswege« zwischen den Mächten der östlichen und der westlichen Welt Beachtung finden. Angesprochen werden damit insbesondere Perspektiven der Moderne, die mit Erfahrungen des europäischen Kolonialismus in Verbindung stehen, wobei »die eigene Position [...] nicht mehr nur in [sic!] Widerspruch, sondern auch in dialektischer Verbindung zum Kolonialismus gesehen« wird.⁸⁸

In transkultureller Hinsicht ist dabei nicht nur die Anerkennung kulturell eigenständiger, lokaler Entwicklungen und Praktiken im globalen Kontext der Kunst relevant. Von Bedeutung sind auch die von Schöllhammer genannten Übergänge und Verbindungen zwischen unterschiedlichen Räumen und Praxisformen der Moderne sowie die Auseinandersetzung mit Auffassungen, die eine Kritik an universalistischen, in der Regel eurozentristischen Perspektiven auf moderne Entwicklungen darstellen. Fruchtbar erscheint diese Kritik vor allem dann, wenn Haltungen und Praktiken zutage gefördert werden, die sich bewusst von gesellschaftlich-kulturell normierten Wertvorstellungen abgrenzen und emanzipieren. Dabei werden jedoch selten lediglich unterschiedliche kulturelle Perspektiven gegenübergestellt, sondern immer auch sich überschneidende und wechselseitig aufeinander bezugnehmende Praktiken und Theorien sowie die kulturelle Zusammenarbeit unterschiedlicher Akteur*innen thematisiert.

Den Ausgangspunkt der Diskussion über einzelne so bezeichnete Räume und Praxen der Moderne bildet dabei die Ursprungsgeschichte der *documenta* selbst. Mit Bezug auf das Konzept und die Realisierung der ersten *documenta* im Jahr 1955 erläutert Buergel zu Beginn des Hefts die europäische Idee der Moderne und den Umgang mit dieser am Beispiel der Ausstellung an dem Ort in Deutschland, an dem im 18. Jahrhundert eines der ersten öffentlichen Museen in Europa gebaut wurde. Im Wiederaufbau der Stadt Kassel nach dem Zweiten Weltkrieg erkennt er einerseits die Bestrebungen, ein modernes Raumbild herzustellen, das die historisch gewachsene Anlage der Stadt aufgrund moderner Ideale weitgehend ignorierte.⁸⁹ Andererseits hebt er hervor, dass die Ruine des Fridericianums für Arnold Bode einen geeigneten Ort darstellte, »um die deutsche Nachkriegsöffentlichkeit wieder an die internationale Moderne heranzuführen«: Erbaut als »ein Museum der Aufklärung« sei »dieser Bau, nicht anders als das Projekt der Aufklärung selbst [...] in Trümmern« gelegen und habe geradewegs zum Umgang mit der »deutsche[n] Bildungskatastrophe« herausgefordert. Für Buergel stellt die erste *documenta* daher »eine Ausstellung innerhalb einer Ausstellung« dar. Sie sei gerade durch die »formalen Qualitäten« des Rohbaus »zur Ausstellung moderner Kunst« geeignet gewesen, denn in ihm sei die »Spannung [...] zwischen der Strenge

der Pan-Afrika-Idee, aber auch gegenüber den späteren, regionalen Modernen der Befreiungsbewegungen«. Schöllhammer: »Die Moderne neu bearbeiten«. In: taz, 5.3.2007, S. 15.

88 Ebd.

89 Vgl. Buergel: Der Ursprung .2007, S. 26. Er weist hier auf die höchst ambivalente Modernisierungsleistung der Stadt durch die Erhaltung »urbaner Elemente (etwa die Achse mit der Treppenstraße) aus den Schubladen der nationalsozialistischen Planer« hin, während die Stadt und ihre Bewohner*innen mit dieser Vergangenheit hätten abschließen wollen.

und der Großzügigkeit seiner Raumgliederung« zutage getreten.⁹⁰ Wie sich Bode und sein Team diese baulichen Gestaltungsmerkmale für die Ausstellung zunutze machten, reflektiert Buergel anhand Bodes Idee vom Zusammenhang zwischen Kunstwerk, Raum und Besucher*in und dessen Implikationen für die ästhetische Erfahrung des Individuums in der Gesellschaft Mitte der 1950er Jahre.

Ein weiteres Beispiel für eine Praxis, welche die künstlerische Auseinandersetzung mit der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa aufgreift, ist der Beitrag von Helena Mattson und Sven-Olov Wallenstein.⁹¹ Sie leiteten das Forschungsprojekt »Architecture and Consumption in Sweden 1930-1970« und erläutern hier, wie der Modernismus in den 1930er Jahren in Schweden mit dem Manifest *acceptera!* einen Sonderweg beschritt, da er nicht wie bei der europäischen Avantgarde als ein Bruch mit der Tradition wahrgenommen wurde. Er sei »eher als ein Programm« wahrgenommen worden, »um traditionelle Werte mit der zeitgenössischen Entwicklung zu verbinden«: Im Kontext des Funktionalismus sollte sich der Einzelne mit dem Projekt der Modernisierung identifizieren, »indem man eine Mischung aus Altem und Neuem schuf, und eine Art ›Patchwork-Historie‹ herstellte.«⁹² Anschlussfähig an eine transkulturelle Praxis erscheint hier, dass der Sonderweg des schwedischen Modernismus den Autor*innen zufolge nicht »einen Gegensatz zwischen dem Durchbruch der Moderne und der Fortdauer der Tradition festzuschreiben« suchte⁹³. Vielmehr vermochte er eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu schlagen und folgte damit der Einsicht, dass »architektonische Stile nicht von anderen Problemen in der Gesellschaft getrennt werden können«⁹⁴.

Transkulturelle Praktiken werden auch in einigen Beiträgen mit Bezug zur Moderne in Osteuropa und im Libanon sichtbar. Sie zeigen sich hier etwa in der Erforschung konkreter sowie abstrakter räumlicher Grenzen, im Abbau von Hierarchien und der Verschiebung von Bedeutung oder in den Analogien verschiedener Weltansichten.

Genannt werden kann hier der Beitrag über das Werk der in Prag geborenen Künstlerin Mária Bartuszová (1936-1996),⁹⁵ die mit ihren, von organischen beziehungsweise unorganischen Formen geprägten Gipskulpturen insbesondere die Grenzen etablierter Raumvorstellungen auslotet.⁹⁶

90 Ebd., S. 27f.

91 Mattson, Helena; Wallenstein, Sven-Olov: *acceptera!* Der schwedische Modernismus am Scheideweg. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 72-89.

92 Ebd., S. 74. Wie die Autor*innen hier ausführen, betraf dies etwa die Beziehung zwischen Konsumgegenständen und individuellen Geschmacksrichtungen. Sie weisen damit auch auf den Konflikt der Jahrhundertwende hin, als die ästhetische Kultur des 19. Jahrhunderts von den Avantgardebewegungen (z.B. das *Bauhaus*) aufgebrochen worden sei und ihre Teile in eine »universelle Sprache des Designs« integriert und auf rationale Weise kombiniert worden seien. Vgl. ebd., S. 75.

93 Ebd., S. 80.

94 Ebd., S. 88.

95 Beskid, Vladimír: Mária Bartuszová. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 192-197.

96 Laut Beskid gelangte sie in ihrem Werk über die Grundstrukturen hinaus »zum Schnittpunkt von Form und Nichtform« und brachte damit bisweilen »metaphysische Empfindung[en]« zum Ausdruck. Ihre Arbeit sei beeinflusst gewesen von der Auseinandersetzung anderer Künstler*innen (z.B. Henri Moore, Constantin Brancusi, Hans Arp und Lucio Fontana) mit der festen, geschlossenen Form. Vgl. ebd., S. 194.

Der Kunsthistoriker Łukasz Ronduda beschreibt in seinem Beitrag⁹⁷ am Beispiel zweier Aktionen der Gruppe *Proagit*, wie Künstler*innen (z.B. Zofia Kulik, Zygmunt Piotrowski, Paweł Kwiek) im Polen der 1970er Jahre eine Avantgarde begründeten, die »neue künstlerische Ausdrucksformen«, etwa Prozessualität, Minimalismus, Happening, Konzeptualismus, Interaktivität, Partizipation, Kollektivität, strukturelles Kino und ähnliches, mit der Politik⁹⁸ verknüpfte. Maßgeblich sei dabei gewesen, dass die Aktionen »eine offene Kritik⁹⁹ am verstaatlichten, autoritären und in Polen »real« existierenden Sozialismus« dargestellt, und gleichzeitig »die Rückkehr zu den ursprünglichen sozialistischen Ideen« zum Ziel gehabt hätten.¹⁰⁰ So sollten gesellschaftliche Strukturen nicht mehr vom Staat verordnet, sondern von unten her aufgebaut werden. Hierdurch habe sich das künstlerische Schaffen (etwa im Fall von Piotrowski) nicht an der Produktion von Objekten, sondern an der Formung des Subjekts orientiert, wodurch gleichzeitig »die kreative Tätigkeit zu einem Mittel der Bildung und der Erforschung der Welt« und das Kunstwerk zum Prozess geworden sei.¹⁰¹ In transkultureller Hinsicht sind hier die angewendeten emanzipatorischen Strategien von Bedeutung, die sich gegen Unterdrückung oder Bestrafung wenden und dabei eine eigene, unterschiedliche Vorstellungen kombinierende Form hervorbringen. Sie zeichnen sich etwa durch »gemeinschaftliches Denken, Interaktion, kollektive Kooperation der Individuen, Mobilisierung [...], soziales Engagement, das Recht [...] auf Selbstrepräsentanz, Selbstverwirklichung, Wertschätzung des Gemeinguts und des öffentlichen Raums«¹⁰² aus. Dies sind Themen, die Ronduda zufolge auch im Zentrum der Arbeit vieler zeitgenössischer Künstler*innen stehen.¹⁰³

Der Beitrag des Künstlers und Schriftstellers Tony Chakar geht mit seinem Beitrag¹⁰⁴ in ähnlicher Weise – wenngleich an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit – auf Methoden und Denkweisen ein, welche über die Grenzen moderner Systeme hinausgehen und andere Verbindungen aufzeigen. In einem Brief aus der Stadt Beirut, die er aufgrund israelischer Bombardements im Jahr 2006 nicht verlassen konnte,¹⁰⁵ reflektiert er, wie der Angriff beziehungsweise diese Katastrophe in Raum und Zeit »in

97 Ronduda, Łukasz: Neue rote Kunst. Soz-Art – ein Versuch der Revitalisierung avantgardistischer Strategien in der polnischen Kunst der 1970er Jahre. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 198-213.

98 Ebd., S. 201.

99 Da die Aktionen der sogenannten »Soz-Art«-Künstler*innen in den 1970er Jahren von offizieller bzw. staatlicher Seite Polens weitgehend ignoriert oder bestraft wurden, entwickelten Künstler*innen subversive Strategien, wie Ronduda erläutert. Über Bezüge, z.B. zu Marx, Lenin oder spezifischen sozialistischen Grundideen, hätten sie eine anscheinend identifikatorische Haltung zum (tatsächlich) kritisierten System zur Schau gestellt. Gleichzeitig hätten sie in ihren Arbeiten Bedeutungsverschiebungen vorgenommen, die das System kritisch beleuchteten. Vgl. ebd., S. 212.

100 Ebd., S. 204.

101 Vgl. ebd., S. 206.

102 Ebd., S. 212.

103 Vgl. ebd., S. 213. Von zeitgenössischen Künstler*innen werden hier die Gruppe Superflex, Marysia Lewandowska, Neil Cummings oder Thomas Hirschhorn genannt.

104 Chakar, Tony: Bis ans Ende der Welt. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 220-227.

105 Mit dem Brief antwortet auf er auf seine Einladung zum *Transregionalen Treffen des Magazines-Projekts* in Hong Kong.

ihrer Irrationalität und in ihren logischen Systemen« der Moderne oder vielmehr ihrer Kehrseite ähnelt,¹⁰⁶ und macht damit gleichzeitig auf das gemeinsame Schicksal von Opfer und Täter*innen¹⁰⁷ aufmerksam.

Fortgeführt wird die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Praktiken der Moderne von theoretischen Beiträgen mit Bezug zu Nord- und Südamerika. Genannt werden kann hier zum einen der Beitrag des Künstlers Mark Lewis,¹⁰⁸ der in seinem Text nicht nur auf die Bedeutung und Einbindung von Begriffen, wie Modernität (nach Charles Baudelaire, 1859/1999) und Modernismus (nach T.J. Clark, 1999) eingeht, sondern die Auseinandersetzung mit modernen Formen etwa am Beispiel eines modernistischen Gebäudes in seiner Heimatstadt Vancouver reflektiert. Zum anderen deckt der Schriftsteller Rubén Gallo in seinem Beitrag¹⁰⁹ anhand der irreführenden Werbung einer Tabakfirma die vermeintliche Verquickung der mexikanischen Radiogeschichte in den 1920ern mit der Entdeckung des Nordpols auf. Ein weiterer Beitrag berichtet über die dritte »United Nations Conference on Trade and Development« in Santiago de Chile im Jahr 1971/1972, die im Lateinamerika der späten 1960er Jahre eine »noch nie dagewesene Zusammenarbeit von Politik und Kultur« geschaffen habe, die wiederum »verschiedene Arten der Annäherung an die utopische Vorstellung von Räumen ›vom Volk für das Volk« dargestellt hätten.¹¹⁰

Praktiken der Moderne werden auch in den zwei Beiträgen über das Werk von Ruth Vollmer (1903-1982)¹¹¹ und Mira Schendel (1919-1988)¹¹² vorgestellt. Beide Künstlerinnen

106 Vgl. Chakar: *Bis ans Ende der Welt*. 2007, S. 225.

107 Chakar beschreibt dies wie folgt: »Die israelische Armee und die KämpferInnen der Hisbollah waren beide Opfer des größten Projekts der Moderne: der Geometrisierung der Welt. Tragisch ist nur, dass beiden nicht bewusst ist, wie sehr sich ihr jeweiliges Verständnis der Welt ähnelt und wie repressiv und grausam ihre Welt ist.« Ebd., S. 226.

108 Lewis, Mark: »Ist die Moderne unsere Antike?«. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 40-65.

109 Gallo, Rubén: Das mexikanische Radio auf dem Weg zum Nordpol. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 110-119.

110 Asfour, Fouad; Berríos, María; Cosmin Costinaş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Redaktion): UNCTAD III, Santiago de Chile 06/1971-04/1972. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 90-103, 91.

111 Wie Nadja Rottner erläutert, lässt sich Vollmer, die 1935 aus Deutschland in die USA emigrierte, nicht zu den Vertreter*innen der Konzeptkunst und des Minimalismus zählen. Mit ihren von der Mathematik geprägten Zeichnungen und Skulpturen, für die sie sich »in eklektizistischer Weise konstruktivistischer, konzeptualistischer und minimalistischer Strategien bedient[e]«, habe sie das vorherrschende kritische Verständnis von Form, Konzept und Idee vielmehr in Frage gestellt und »verschiedene Wissensbereiche wie Literatur, Geometrie, Mathematik und Linguistik miteinander« verknüpft. Vgl. Rottner, Nadja: Ruth Vollmer. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 66-71, 68 und 70.

112 Obwohl Schendel, die auch in der *documenta* 12 vertreten war (siehe hierzu Kap. IV.1.1.1 und IV.1.3.2), die längste Zeit ihres Lebens in Brasilien verbrachte, arbeitete sie laut Redaktion »weitgehend unabhängig von den brasilianischen Avantgarden der neokonkretistischen oder konstruktivistischen Kunst«. Als maßgeblich für ihre Arbeitsweise wird der Austausch mit verschiedenen Schriftsteller*innen, Philosoph*innen und Künstler*innen zwischen Europa und Brasilien genannt, der sich in ihrem heterogenen Werk etwa in philosophisch-phänomenologischen Betrachtungen und der Erforschung von Material (z.B. Papier, Glas, Nylon) niederschlägt. Trotz der Verwendung eines modernen Formenvokabulars zeichne sich ihre Arbeit daher weniger durch die Herstellung von Skulpturen oder Objekten aus, als vielmehr durch den Umgang »mit dem Begriff der Transparenz und dem Verhältnis zwischen leerer und beschriebener Fläche« in den 1960er und 1970er Jahren.

weisen in ihrem Leben und Wirken Bezüge zu Europa auf, verbrachten jedoch nach ihrer Flucht vor dem Nationalsozialismus den Großteil ihres Lebens in Nord- beziehungsweise Südamerika und entwickelten jeweils eigenständige Ausdrucksweisen und Formensprachen in Auseinandersetzung mit verschiedenen künstlerischen Strömungen innerhalb und außerhalb Europas. Eine weitere künstlerische Position mit Bezug zu den USA wird mit einem Beitrag über die Arbeit Lee Lozanos (1930-1999) vorgestellt,¹¹³ die eine radikale, vom New Yorker Minimalismus geprägte Variante der Malerei darstellt.

Aus der Perspektive Afrikas thematisieren vier Autor*innen verschiedene Bedeutungen der Moderne, die mit Erfahrungen des europäischen Kolonialismus in Verbindung stehen: Die Beiträge der Schriftstellerin Toni Maraini¹¹⁴, des Künstlers und Schriftstellers Rasheed Araeen¹¹⁵, des Literaturwissenschaftlers Denis Ekpo¹¹⁶ und des Künstlers und Kulturwissenschaftlers Olu Ougibe¹¹⁷ verdeutlichen in unterschiedlicher Aspektierung und Argumentation einerseits die Grenzen, die der Kunst von Künstler*innen aus den Ländern Afrikas durch den etablierten Kanon der westlichen Kunstgeschichte auferlegt sind. Andererseits stellen sie auf jeweils spezifische Weise gleichzeitig ein Plädoyer für eine transkulturelle Kunstgeschichtsschreibung dar, womit abseits von Binaritäten eine gleichberechtigte Sicht auf lokale künstlerische Entwicklungen im globalen Kontext der Kunst eingefordert wird.

Maraini bezieht sich hierbei auf die Gründung der Zeitschrift *Souffles*, die sie im Jahr 1966 mit ins Leben rief, und macht deutlich, wie diese nach der Unabhängigkeit Marokkos als ein Appell verstanden werden konnte, der bis dahin unbeachtete transkulturelle Lebensweisen und Kunstformen von Künstler*innen in Marokko berücksichtigte, die ihre Wurzeln etwa in Europa und Afrika hatten und sich von der Wissensproduktion des französischen Kolonialismus befreien wollten.¹¹⁸

Vgl. Asfour, Fouad; Berríos, María; Cosmin Costinaş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red.): Mira Schendel. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 104-109, S. 105f.

- 113 Laut Susanne Neuburger wendete sich die u.a. in den Naturwissenschaften ausgebildete Künstlerin in ihren verschiedenen Schaffensperioden etwa wissenschaftlichen, strukturanalytischen und mathematischen Überlegungen zu, die sie letztlich auch mit an sich selbst gerichteten Handlungsanweisungen verknüpfte. Vgl. Neuburger, Susanne: Lee Lozano. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 214-219.
- 114 Maraini, Toni: Schwarze Sonne der Erneuerung. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 120-131.
- 115 Araeen, Rasheed: Im Würgegriff des Westens? Moderne, Modernismus und die Stellung Afrikas in der Kunstgeschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 132-139 und ders.: Offener Brief an afrikanische PhilosophInnen, TheoretikerInnen und KunsthistorikerInnen. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 140-144.
- 116 Ekpo, Denis: Die Vereitelung der afrikanischen Moderne. Eine Antwort auf Rasheed Araeens offenen Brief. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 145-149.
- 117 Ougibe, Olu: »Wir waren auch da.« Zur Einordnung von Ernest Mancobas Modernismus. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 150-151.
- 118 Am Beispiel der Zeitschrift, deren Cover durch die reduzierte und klare Gestaltung sowie quadratisch angeordnete Schriftzüge an die frühe Moderne erinnert, erläutert Maraini ihre Entstehung als eine modernistische Bewegung, die eigene, von kolonialen Ideologien und alten Traditionen unabhängige poetisch-avantgardistische Kunst- und Kulturformen entwickelte, und es neben Sprachexperimenten etwa ermöglichte, verschiedene und bis dahin getrennte Sprachen (z.B. literarisches Französisch, klassisches Arabisch und mündliche Überlieferungen in verschie-

Araeens Essay zur Moderne und der Position Afrikas in der Kunstgeschichte sowie sein »Offener Brief an afrikanische PhilosophInnen, TheoretikerInnen und KunsthistorikerInnen« lassen sich als grundlegende Reflexion über den Status und die Anerkennung der Kulturen Afrikas im Kontext einer Geschichte der Moderne begreifen, an deren Ende nicht nur die Empfehlung steht, sich aus dem »Würgegriff des Westens« zu befreien. Vielmehr empfiehlt er, »eine Reihe neuer philosophischer Ideen« voranzutreiben, die »eine neue Interpretation der Moderne« anböten, um letztlich die Menschheit in sämtlichen, vom Westen kolonisierten Teilen der Welt zu befreien.¹¹⁹

Ekpo richtet in der Erwiderung dieses Briefs darüber hinaus einen detaillierten Blick auf die Rolle der »Modernismus-Rhetorik und Praxis in der afrikanischen Kunst, Literatur und Ideologie« selbst (z.B. bei Léopold Sédar Senghor oder Chinua Achebe).¹²⁰ Er rät letztlich dazu, auch die darin zum Ausdruck kommenden Feindbilder gegenüber dem Westen aufzudecken und die »unangenehmen Fakten, die auf unsere eigenen Schwächen und Fehler« verweisen würden, zu bearbeiten, damit das »geistige Dilemma der Moderne beziehungsweise des Modernismus in Afrika« überwunden werden kann.¹²¹

Ougibe setzt die durch den Brief angestoßene Diskussion insofern fort, als er sich gänzlich von der Idee verabschiedet, »einen Platz in Europas Version der Weltgeschichte« ergattern zu wollen. Er fragt daher nicht nur nach den Bezügen zwischen den Arbeiten einzelner Protagonist*innen,¹²² die eine »afrikanische Moderne« in den Ländern Afrikas selbst aufbauen wollten.¹²³ Es geht ihm vielmehr um die generelle Frage, »was einige von uns dazu beigetragen haben [...], und in welche Richtung wir daran anschließen wollen«. ¹²⁴ Mit Blick auf den größeren historischen Zusammenhang des Kolonialismus plädiert er grundsätzlich für eine wertschätzende Haltung gegenüber Künstler*innen aus den Ländern Afrikas in Vergangenheit und Gegenwart.

Abgerundet wird die von Araeen angeregte Diskussion zur Moderne auf dem afrikanischen Kontinent mit einem Beitrag über seine eigene künstlerische Arbeit, die hier sowohl mit Skulpturen als auch Zeichnungen und Ausstellungsansichten veranschaulicht ist.¹²⁵ Darin wird noch einmal seine kritische Sicht auf die Moderne »und alles, was aus dem Westen kommt«¹²⁶ hervorgehoben und an einzelnen Werken beispielhaft

denen Berbersprachen) »als komplementäre historische Realitäten« gleichzeitig und gemeinsam im Rahmen einer neuen Epistemologie zu publizieren. Vgl. Maraini: Schwarze Sonne der Erneuerung. 2007, S. 128.

119 Araeen: Offener Brief. 2007, S. 143f.

120 Vgl. Ekpo: Die Vereitelung der afrikanischen Moderne. 2007, S. 145f.

121 Vgl. ebd., S. 149f.

122 Ougibe weist hier auf die Arbeiten der Künstler und Schriftsteller Uzo Egonu, Ernest Mancoba, Emmanuel Jegede, Chinua Achebe, Ngugi na Thiong'o, Frantz Fanon, Amílcar Cabral und Ousmane Sembène hin. Vgl. Ougibe: »Wir waren auch da.« 2007, S. 151.

123 Ebd., S. 150.

124 Vgl. ebd., S. 151.

125 Asfour, Fouad: Rasheed Araeen. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 152-157.

126 Araeen, Rasheed: A Journey of the Idea. (Vortrag am 15.11.2006 am Institut nationale d'histoire de l'art (INHA), Paris), zit.n. Asfour: Rasheed Araeen. 2007, S. 153.

erläutert.¹²⁷ In Verbindung mit dem darauffolgenden Beitrag über die künstlerische Arbeit von Nasreen Mohamedi (1935-1990)¹²⁸ stellen beide Beiträge auch einen Übergang zur Diskussion über Praktiken und Räume der Moderne in Asien dar. Araeen und Mohamedi verbindet die Geburt in Karachi Mitte der 1930er Jahre, das damals noch zu Indien gehörte, sowie eine Lebensphase in London¹²⁹. Mohamedis künstlerische Arbeit ist im Kontext transkultureller Moderne-Entwicklungen insbesondere deshalb relevant, weil sie kulturell unterschiedlich geprägte Kunstströmungen und -stile in ihren Zeichnungen und Fotografien miteinander verknüpft. Damit schafft sie, wie im Katalog herausgestellt wird, exakte und differenzierte Formen der Abstraktion, die den amerikanischen abstrakten Expressionismus und Minimalismus mit Zen-Buddhismus, indischer Musik und islamischer Architektur kombinieren.¹³⁰

Der Kunsthistoriker Gao Minglu widmet sich in seinem Beitrag¹³¹ vor allem den gegenläufigen Entwicklungen der Moderne in Europa und China und stellt dabei Bezüge zwischen künstlerischen Praktiken und der Bedeutung von Raum her. Er vergleicht die Geschichte der europäischen Moderne mit derjenigen der sogenannten »Dritten Welt«-Länder und stellt fest, dass die Moderne »kein absoluter, allgemeingültiger Begriff [ist], der einen eindeutigen Wert beschreibt«, sondern vielmehr ein »vielschichtiger, praxisbezogener«, der sich nicht »mit jene[m] Europas und Amerikas deck[t]«. Insofern könne »das Wesen der Moderne nur in der Interaktion zwischen kulturellen Differenzen gefunden werden« und entspreche nicht dem westlichen Verständnis von »Vormoderne, Moderne und Postmoderne«. Auch könne das ihm zugrunde liegende »typische Modell einer linearen Zeit« nicht einfach auf China übertragen werden.¹³² Dennoch erkennt Minglu auch in China modernistische Strömungen, die sich allerdings zeitversetzt ab den 1930er Jahren entwickelten. Sie brachten etwa die Avantgar-

-
- 127 Araeens künstlerische Arbeit wird hier in ihrer Orientierung an Symmetrien beschrieben, die er z.B. aus der Natur bezieht. Die Veröffentlichung seiner Arbeit wird dabei als ein weiteres schöpferisches Moment verstanden: Sie mache diese »zu einem unendlich fortsetzbaren Prozess, indem sie die ursprünglich vom Künstler festgelegte Struktur auflöst und ihre eigenen Variationen schafft«. Mit dieser Praxis habe sich Araeen bereits »hin zu einer kritischen, diskursiven Praxis« gewendet und den Schwerpunkt seiner Arbeit »auf das Publizieren von Zeitschriften, zuerst *Black Phoenix* [1978] und später *Third Text* [seit 1987]« verlegt. Vgl. Asfour: Rasheed Araeen. 2007, S. 153 und 156.
- 128 Asfour, Fouad; Berriós, María; Cosmin Costinaş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red.): Nasreen Mohamedi. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 158-163. Zu Mohamedis Werk siehe auch die Werkkonstellation in der Neuen Galerie in Kap. IV.1.3.2.
- 129 Während Araeen (*1935) im Jahr 1964 nach London übersiedelte, studierte Mohamedi Mitte der 1950er Jahre an der St. Martin's School of Art in London, bevor sie ihren Lebensmittelpunkt unter Beibehaltung verschiedener Auslandsaufenthalte wieder nach Indien verlegte.
- 130 Vgl. Asfour et al.: Nasreen Mohamedi. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 160. Wie die Kunstkritikerin und Kuratorin Geeta Kapur erläutert, gründe Mohamedis minimalistische Formgebung, die an extreme Formen der Abstrakten Kunst heranreiche, sowohl auf Abwesenheit als auch auf metaphysischer Abstraktion. So stellten insbesondere Mohamedis Zeichnungen »auf unterschiedliche Weise die Frage nach der Perspektive [...] als allgegenwärtige Prämisse des Denkens«. Kapur, Geeta: *When was Modernism. Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. Neu-Delhi 2000, S. 82 und 61, zit.n. Asfour et al.: Nasreen Mohamedi. 2007, S. 160 und 162.
- 131 Minglu, Gao: »Bestimmter Ort, konkrete Zeit, meine Wahrheit«. *Moderne und Avantgarde in China*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 178-191.
- 132 Ebd., S. 179.

dekunst der 1980er Jahre hervor, bis sich ihr Betätigungsfeld im Zuge der Globalisierung verlor und sie sich etwa als »sogenannte Apartment-Kunst [...] gegen den zweifachen Systemdruck seitens der Politik und des Kunstmarktes widersetzte«¹³³. Wenngleich die chinesische Avantgardekunst Minglu zufolge im Gegensatz zu ihrem westlichen Pendant allmählich erlosch, bestehe ein weiterer Unterschied insbesondere darin, dass die Avantgardekunst in China nicht auf der »Trennung zwischen Ästhetik und Gesellschaft« [gründete], die das Narrativ der modernen westlichen Kunstgeschichte und Kunstkritik [...] bildet« und insgesamt als »die treibende Kraft hinter der Entwicklung der modernen und postmodernen Kunst in Europa und Amerika« angesehen werden kann.¹³⁴ Kunst lasse sich jedoch nicht derart aufteilen, da sie »Wirklichkeit, Raum und Werte [...] organisch integriere«. So habe sich auch der »ganzheitliche« Charakter der chinesischen Moderne« immer an der gesellschaftlichen Lebenswelt in einer spezifischen Zeit orientiert, über die dann ein Verständnis von Raum beziehungsweise eine »spezielle Totalität des Räumlichen« entstanden sei. Bedeutsam für die zeitgenössische künstlerische Auseinandersetzung mit der Problematik des Raums ist laut Minglu daher weniger die »ursprüngliche *zeitgebundene* Bedeutung [...] traditioneller oder moderner westlicher Ressourcen« als die Fähigkeit von Künstler*innen, diese Bedeutung »in eine heute relevante Sprache zu verwandeln«.¹³⁵

Den Blick auf Südostasien gerichtet, setzt sich auch der Schriftsteller und Aktivist Goenawan Mohamad in seinem Aufsatz über die Moderne in Indonesien¹³⁶ mit verschiedenen, getrennten wie auch miteinander verwobenen Räumen auseinander. Die Geschichte Südostasiens ist für ihn von »zahlreichen Kämpfen, Überschneidungen und Verhandlungen« zwischen zwei wesentlichen Raumauffassungen geprägt, dem »L-Raum« und dem »R-Raum«. Der Erste stelle sich als ein eindeutig definierter Raum dar, der in jeder Gesellschaft eine Rolle spiele, sich leicht kontrollieren ließe und mit der Macht der Moderne verbunden sei. Der Zweite sei hingegen ein durch die Gesellschaft und über Zeiten hinweg geschaffener Raum, der von Erinnerung, Hoffnung und Angst geprägt sei.¹³⁷ Während beide Raumauffassungen im heutigen Indonesien existierten, führe der »R-Raum« jedoch ein Schattendasein in Form von »unsichtbaren Protokollen«, die von »dem übergeordneten Plan« für den Raum, den Mohamad aufgrund des Bezugs zur Macht der Moderne beklagt, verdrängt würden. Die-

133 Ebd., S. 189. Mit der Apartmentkunst bezeichnet er hier das Phänomen, als die Avantgardekunst zum Rückzug in Künstlerkolonien und -wohnungen gezwungen war und sich die kreative Arbeit in die Privatsphäre verlagerte.

134 Vgl. ebd., S. 180.

135 Vgl. ebd., S. 181 [Herv. i.O.].

136 Mohamad, Goenawan: Über Räume und Schatten. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 164-173.

137 Vgl. ebd., S. 169f. Wie er hier ausführt, steht der Buchstabe »L« für »linear« bzw. im Indonesischen für »lurus« und »lekas« und bedeutet damit auch »gerade« und »schnell«, während »R« für »renitent« bzw. im Indonesischen für »rumit« und »redup« steht und damit auch »komplex« sowie »verschommen, schattenhaft« bedeutet.

ser Plan bestehe »vor allem in der Verpflichtung der National-Staaten¹³⁸ zur ›Sichtbarkeit‹¹³⁹«. ¹⁴⁰ Er weist damit auf die Tatsache hin, dass die Grenzen dieser Staaten nicht den gelebten Erfahrungen der Menschen vor Ort entsprechen, sondern auf der Bestätigung früherer Grenzziehungen der Kolonialmächte im 20. Jahrhundert beruhen. ¹⁴¹ Mit der Feststellung, dass »der Nationalismus, [...] eine säkuläre Umwandlung von Schicksalhaftigkeit in Kontinuität [...], von Kontingenz in Bedeutung, von Zufälligkeit in Bestimmung«¹⁴² bewirkt habe, zieht er eine Parallele zu den seit geraumer Zeit anwachsenden islamistischen Bewegungen. Da auch sie dazu neigten, »ganz im Geist der Moderne [...] die Tradition zu enthistorisieren« und »das Wort Gottes« für sich als einen eindeutig interpretierbaren, »vollkommen lesbare[n] Text« zu beanspruchen, bezweifelt er, dass diese Bewegungen eine »Alternative zum vorherrschenden Diskurs des Nationalismus und der Moderne in Südostasien bieten« könnten. ¹⁴³ Er weist damit folglich auf die gegenwärtige Gefahr hin, die Geschichte der Moderne nachzuahmen.

Der Beitrag über die Arbeit des 2007 verstorbenen Künstlers Redza Piyadasa¹⁴⁴ (*1939) schließt insofern an Minglus und Mohamads Beiträge an, als auch Piyadasa sich mit der Vorstellung von Raum und der Erfahrung von Raum und Zeit mit Bezug zur Moderne in Asien auseinandersetzte. Seine kritische Auseinandersetzung mit historischen und kulturellen Narrativen im Kontext der Entfaltung politischer und gesellschaftlicher Themen in der kulturellen Produktion Malaysias während der 1960er und 70er Jahre stellt einen weiteren Einblick in den produktiven Umgang mit westlichen Sichtweisen in der Kunst dar. ¹⁴⁵ Ähnlich wie bei Goenawan werden hier zum Schluss auch nationalistische Entwicklungen in Südostasien angesprochen. Thematisiert wird etwa Piyadasas Teilnahme an der Ausstellung *Towards a Mystical Reality* im Jahr 1974 in Kuala Lumpur, die in Anlehnung an den Kurator Ahmad Mashadi vor dem Hintergrund des damals zunehmenden »Einfluss[es] fundamentalistischer Ansichten über

138 Mit dem Bindestrich hebt er die »nicht immer feste Symbiose zwischen dem ›L<-Raum und dem ›R<-Raum oder zwischen einem konstruierten Gebilde und der bestehenden historischen Ausdehnung von Land« hervor. Ebd., S. 172.

139 Für den Begriff »Sichtbarkeit« bezieht sich Goenawan auf Henri Lefebvres Werk »La production de l'espace« (1974), das für ihn »trotz seiner eurozentristischen Ausrichtung tiefere Einsichten in die Problematik von Raum – und Schatten – bereithält«. Ebd., S. 168f.

140 Vgl. ebd., S. 171.

141 Vgl. ebd.

142 Ebd., S. 172.

143 Vgl. ebd.

144 Mashadi, Ahmad: Redza Piyadasa. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 174-177.

145 Wie Ahmad Mashadi erläutert, entwickelte Piyadasa zusammen mit Sulaiman Esa ein Manifest für eine »andere Betrachtungsweise der Produktion und Rezeption von Kunst«: Mit dem Ziel, »etwas zur internationalen Moderne ›beizutragen‹«, anstatt deren Diskurse nur zurückzuweisen, erörterten sie darin »das Verhältnis ihrer Praktiken zu westlichen Betrachtungsweisen« und formulierten »die Notwendigkeit [...], eine Reihe grundlegender Prinzipien vor dem Hintergrund der philosophischen Traditionen Asiens zu schaffen«, wie sie etwa im Taoismus oder Zen zu finden sind. Sie näherten sich dabei z.B. den räumlichen, zeitlichen und sensorischen Überlegungen »westliche[r] KünstlerInnen« von einem mentalen, meditativen und mystischen Standpunkt aus. Vgl. ebd., S. 176f.

das Malaysisch-Sein und Islamisch-Sein« eine kritische Auseinandersetzung über »zukünftige Vorstellungen von formalen und konzeptuellen Herangehensweisen« in Verbindung mit »den Problemen von Kontext und Rezeption« bringen sollte.¹⁴⁶

2.3.2 Emanzipation und Gleichberechtigung. Über den Menschen als politisches und kulturelles Wesen im zweiten *Leitmotiv* »Was ist das bloße Leben?«

Mit dem zweiten *Leitmotiv*, der Frage nach dem *bloßen Leben*, wird das Individuum als menschliches Subjekt und Teil der Gesellschaft in den Vordergrund der künstlerischen Reflexion gerückt. Das Subjekt wird dabei nicht nur im Kontext einer politischen und von Machtverhältnissen geprägten Dimension des Lebens, sondern auch als eigenständiges und selbstbestimmtes kulturelles Wesen betrachtet.

Wie Schöllhammer im Vorwort erläutert,¹⁴⁷ widmet sich das Heft mit dem Titel »Life!« der »Frage, was denn mit der Redeweise vom ›bloßen Leben‹, die in vielen der gegenwärtigen ästhetischen und politischen Diskussionen eine zentrale Denkfigur geworden ist, gemeint sei«. In vielen Gesprächen und Diskussionen über das zweite *Leitmotiv* erkennt er die Auseinandersetzung mit einer »dynamische[n] Situation« und einem »Spiel der Übertragungen und Übergänge«, in dem das »Konfliktfeld der ›kulturellen Ungleichzeitigkeit‹ zutage trete, »das unsere Fähigkeit, nicht nur über Grenzen hinweg, sondern auch an, mit und über Grenzen zu denken, herausfordert«. Die Auseinandersetzung mit kulturellen Ungleichzeitigkeiten und die implizite Aufforderung für ein grenzüberschreitendes Denken setzt die transkulturellen Bezüge des ersten *Leitmotivs* in einigen Aspekten weiter fort. Während sie sich den unterschiedlichen zeitlichen Entwicklungen der künstlerischen Moderne in verschiedenen Kulturen hauptsächlich über die Betrachtung von Schnittstellen, Gemeinsamkeiten, Unterschieden und Verflechtungen widmen, wird diese Untersuchung im Kontext des zweiten *Leitmotivs* auf spezifische Lebenswelten und -entwürfe übertragen. Auch hier geht es keineswegs darum, kulturelle Differenzen als unveränderliche, zum Beispiel historische Ungleichheiten zu konstatieren und es damit auf sich beruhen zu lassen. Schöllhammer weist vielmehr darauf hin, wie wichtig es ist, »die Kultur der Übergänge, Übertragungen, Analogien und Brüche nicht als etwas Marginales« zu betrachten, sondern »als die fruchtbarste Form der Offenheit«, die im bestmöglichen Fall einen »Polylog [...] zwischen dem Wissen der KünstlerInnen, dem unserer PartnerInnen in den Redaktionen, jenem der AusstellungsbesucherInnen und den kuratorischen Tableaus der Ausstellung« herzustellen vermag.

Im Heft schlägt sich diese Perspektive etwa in einigen Beiträgen nieder, die Schöllhammer zufolge »aus Gegenden [stammen], die im Licht der kanonproduzierenden Öffentlichkeit der letzten 20 Jahre weniger auftauchten«¹⁴⁸, womit er die Zeit ab 1987 anspricht. Jedoch werden damit nicht wie häufig in postkolonialen Debatten lediglich

146 Ebd., S. 177.

147 Alle folgenden Zitate aus: Schöllhammer, Georg: Editorial (documenta Magazine N° 2, 2007, Life!). In: documenta Magazine N° 1-3, 2007, o.S.

148 Schöllhammer: »Die Moderne neu bearbeiten«. In: taz, 5.3.2007, S. 15.

periphere Betrachtungsweisen des Lebens ins Zentrum der Wahrnehmung gerückt. Im Anschluss an eine transkulturelle Perspektive wird hier aufgedeckt, wie unterschiedliche kulturelle Lebenswelten – oder ganz allgemein der Mensch und seine Umwelt – ineinandergreifen. Die Auseinandersetzung mit *Analogien*, *Brüchen*, *Übergängen* und *Übertragungen* zeigt sich dabei als ein reichhaltiges Spektrum von theoretischen und künstlerischen Beiträgen. Diese sind allerdings weniger nach einzelnen Regionen oder Kontinenten geordnet, wie dies noch im ersten Heft der Fall war. Sie werden daher im Folgenden nach den vier genannten Begriffen auf ihre transkulturellen Aspekte hin erläutert.

Die künstlerischen Arbeiten zeigen in Zusammenhang mit diesen Begriffen eine verstärkte Auseinandersetzung mit zeitbasierten Medien und Formaten. Präsentiert und theoretisch reflektiert werden etwa dokumentarische Fotoserien (z.B. Zoe Leonard, Lidwien van de Ven, Mircea Cantor) und konzeptuelle Fotoserien (z.B. Dimitri Gutoy, Joe Spence, Simryn Gill), Dokumentationen performativer Arbeiten (z.B. Mladen Stilić, Lili Dujourie), Fotocollagen (Ines Doujak), Sequenzen von Comiczeichnungen (z.B. Ko Young-il, Masist Gül), Prosatexten und Gedichten (z.B. Yang Jian, Bruce E. Wiest) sowie ein Film, der den Ausgangspunkt für einen ebenfalls im Heft befindlichen Aufsatz von Esther Hamburger über Cao Guimarães bildet.

Eingeleitet wird das Heft mit einer Untersuchung des Literaturtheoretikers Leo Bersani¹⁴⁹ zum Verhältnis von Subjekt und Welt. Sie stellt den Auftakt für die Auseinandersetzung mit *Analogien* zwischen privaten und öffentlichen Lebenswelten sowie zwischen realen und imaginären Fantasie- und Gegenwelten dar und bildet, laut Schöllhammer, auch aufgrund der hierin angesprochenen »komplexe[n] Fragen [...] den Subtext vieler weiterer Beiträge in diesem Heft«¹⁵⁰. Bersani reflektiert anhand der Idee des Subjekts in der Psychoanalyse über eine umfassende Korrespondenz von Form. Im Gegensatz zum psychoanalytisch orientierten Umgang mit Kunst geht Bersani davon aus, dass »das ästhetische Subjekt, das Kunstwerke herstellt und gleichzeitig von ihnen hergestellt wird, eine relationale Seinsweise verkörpert, die über den Bereich der Kunst hinausgeht und allgemeine Seinswahrheiten enthält«. Insofern stelle »Kunst [...] universelle Relationalität anschaulich dar«.¹⁵¹ Er verdeutlicht diese Relationalität beziehungsweise die individuelle Fähigkeit des Subjekts, sich mit der Welt zu verbinden, am Beispiel einer Analyse der Subjektidee des Ich-Erzählers im literarischen Werk »La Grande Beune« von Pierre Michon (1996).¹⁵²

149 Bersani, Leo: Die Psychoanalyse und das ästhetische Subjekt. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 237-257. Zuerst veröffentlicht in: Critical Inquiry 32, Nr. 2, 2006, S. 161-174.

150 Schöllhammer: Editorial (Life!). 2007, o.S. Die Fragen lauten: »Wie ist das ästhetische Subjekt der Welt gegenüber situiert? Welche Zeichen von Subjektivität sendet ein Kunstwerk aus? Wie lässt sich Kunst denken, die weder eine bloße Projektion des Subjektiven noch die genussreiche Zerstörung alles Objektiven ist?«.

151 Bersani: Die Psychoanalyse und das ästhetische Subjekt. 2007, S. 242.

152 Nach einer ausführlichen Beschreibung der Erzählerfigur kommt er zu dem Schluss, dass nicht die Innerlichkeit des Subjekts die Welt in eine psychische Obsession – wie im Roman verhandelt – umgestalte, sondern diese vielmehr durch die Welt selbst produziert werde. Die Subjektivität des Protagonisten erscheine in dieser Lesart somit als ein Effekt der ihn umgebenden Realität. Vgl. ebd., S. 246.

Transkulturell erscheint Bersanis Perspektive in mehrerer Hinsicht: Zum einen leitet er aus seinen Erkenntnissen ab, dass es generell »weder einen Subjekt-Objekt-Dualismus noch eine Verschmelzung von Subjekt und Objekt« gebe,¹⁵³ sondern zwischen beiden »eine Art schleifenförmige Bewegung« stattfinde, über welche sich die Welt und das Subjekt wechselseitig prägten.¹⁵⁴ Damit geht er nicht nur über die Subjekt-Objekt-Spaltung hinaus, wie sie in der Aufklärung formuliert und im deutschen Idealismus angefochten wurde, sondern stellt auch etablierte Grundsätze der modernen, westlichen Philosophie und der Aufklärung in Frage. Zum anderen plädiert er, ähnlich wie Bhabha, für einen produktiven Umgang mit Differenz. Er weist jedoch gleichzeitig auch über die Verhandlungsbestrebungen hinaus, wie sie in der postkolonialen Theorie¹⁵⁵ formuliert sind: Mit dem Ziel, den »Antagonismus zwischen Subjekt und Welt« oder vielmehr den »irreduziblen Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt« aufzuheben, macht er auf die grundlegende Problematik der Wahrnehmung des Menschseins in der Welt aufmerksam. Diese basiere darauf, dass »Differenz zu verhandeln [...] in unserer Kultur der vorherrschende Beziehungsmodus« sei. Damit spricht Bersani offensichtlich Beziehungen an, wie sie in der westlichen Welt geführt werden. Anstatt jedoch, wie in diesem Zusammenhang üblich, »Differenz zu überwinden oder zu zerstören oder bestenfalls zu tolerieren«, schlägt er vor, »in der Bildung, in der Politik, in der Praxis der Geselligkeit, in der Organisation lebendiger Räume [...] eine auf Korrespondenzen beziehungsweise in unserem Zuhausesein im Sein der Welt gründende Relationalität ins Leben zu rufen«¹⁵⁶. Damit lenkt Bersani den Blick im Umgang mit Differenz und Andersheit auf Übereinstimmungen und Entsprechungen zwischen Subjekt und Welt, wie sie etwa auch in transkulturellen Biografien zu finden sind.¹⁵⁷ Das Subjekt kann damit als einzigartig in seinem Verhältnis zur kulturellen Vielfalt der Welt betrachtet werden. In der Kunst sieht Bersani sodann ein Mittel, das uns lehren könnte, »unsere vorgängige Gegenwart in der Welt zu sehen«¹⁵⁸ und uns nicht aufgrund von Andersheit von ihr abzukoppeln.

Der künstlerische Beitrag zur Arbeit von Mladen Stilinović (1947–2016),¹⁵⁹ der auch mit einer Installation in der Ausstellung vertreten war, greift dieses Subjekt-Welt-Verhältnis auf und setzt es mit seiner Vorstellung von gegensätzlichen Welten zwischen Ost und West in Verbindung. Im Heft werden Bilder seiner achtteiligen Fotoserie »Künstler bei der Arbeit« (1978) gezeigt, in der er – wach und schlafend in einem Bett liegend – über sein Dasein als Künstler und die Interdependenzen zwischen dem Privaten, alltäglichen Dingen und der politischen Sphäre reflektiert. In dem dazuge-

153 Bersani hebt hervor, dass die allseitige Gegenwart des Subjekts in der Welt nicht etwa als individuelle Projektion der Psyche zu verstehen sei, bei der alles Anwesende lediglich als Spiegelung des »Eigenen« angesehen und somit »jede Andersheit ausgelöscht« werde. Vgl. ebd., S. 248.

154 Vgl. ebd., S. 249.

155 Siehe hierzu Kap. II.2.3.

156 Vgl. ebd., S. 253.

157 Siehe hierzu z.B. Kap. II.1.8.

158 Bersani: Die Psychoanalyse und das ästhetische Subjekt. 2007, S. 257.

159 Asfour, Fouad; Berríos, María; Cosmin Costinaş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red.): Mladen Stilinović. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 259–261.

hörigen »Loblied auf die Faulheit«¹⁶⁰ (Vortragsperformance, 1993) kontrastiert er zwei stereotype Auffassungen der Kunstwelt – die rationale, erfolgsorientierte Kunstwelt »des Westens« mit der kontemplativen, am Leben und Alltag orientierten Kunstwelt »des Ostens«¹⁶¹ – und kritisiert damit indirekt das erfolgs- und vernunftgeleitete Fortschrittsstreben der westlichen Moderne und ihrer Institutionen.

Auch zwei Fotografien aus der in der Ausstellung präsentierten Medieninstallation »document« von Lidwien van de Ven¹⁶² heben unmerkliche Zustände des Lebens zwischen Privatem und Öffentlichem hervor und thematisieren gleichsam den Kontrast zwischen dem sichtbar-realen wie dem unsichtbar-imaginären Raum. Mit Bezug zu verschiedenen Ländern der arabischen Welt, jedoch ohne Bezüge zu konkreten Ereignissen, werden hier Bildwelten vermittelt,¹⁶³ die das Verhältnis von Religion und Politik in gegenwärtigen Gesellschaften ins Gedächtnis rufen.

Weitergeführt wird die Verknüpfung von Öffentlichem und Privatem sowie *Analogien* zwischen östlichen und westlich geprägten Lebensräumen auch in der dreiteiligen Serie von Schwarz-Weiß-Fotografien (»Abkürzungen«, 2004) des in Rumänien geborenen Künstlers Mircea Cantor (*1977), der ausgetretene Fußgängerwege zwischen modernen Wohnblöcken in einer nicht konkret benannten Stadt in Osteuropa zeigt.¹⁶⁴ Die Bilder sind in den Text des Philosophen und Kulturtheoretikers Ovidiu Tichindeleanu eingeflochten.¹⁶⁵ Er erläutert in seinem Beitrag, wie mit dem Einzug der Moderne in Osteuropa und Russland »die Verinnerlichung der öffentlichen Räume des Westens in östliche Wohnungseinrichtungen und Landschaften beziehungsweise die materielle Produktion westlicher Symbolik in postkommunistische Kulturen« stattfand und eine »Produktion von Räumen und Werten dar[stelle], die von einer anderen zeitlichen Struktur bestimmt« werde.¹⁶⁶ Entgegen »der Imitation von Klassikern der Moderne« stellt sich für ihn die »Modernisierung [...] als ein paramodernes Phänomen« dar, als »eine Parallelexistenz, die jederzeit und unerwartet gegenwärtig werden kann [...] und keinen zeitlichen Endpunkt kennt«.¹⁶⁷ Mit dem Motiv des »Paralleluniversums« liefert

160 Hierin behauptet er, dass Faulheit eine der großen Tugenden der Kunst sei. Die Ausübung dieser Tugend unterscheide »KünstlerInnen im Osten« von sogenannten »KünstlerInnen im Westen«. Letztere seien nicht faul und deshalb keine Künstler*innen, sondern lediglich »ProduzentInnen von irgendetwas«. Stilinović führt den Mangel dieser Tugend auf »die Beschäftigung mit bedeutungslosen Dingen wie Produktion, Werbung, Galerien, Museen, Konkurrenzkampf« oder das »Sichversenken in Objekte« zurück – zusammengefasst auf ein »System unbedeutender Dinge«, welches im »Osten« nicht existiere. Vgl. Stilinović, Mladen: Ausschnitt aus »Loblied auf die Faulheit« (Vortragsperformance, Erstpräsentation, Galerie Opus Operandi, Gent 1993). In: Asfour et al.: Mladen Stilinović. 2007, S. 259.

161 Als in Serbien geborener Künstler, der in Kroatien lebte, bezieht er sich hierin selbst mit ein.

162 Vgl. documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 298-299. Zu van de Ven siehe auch Kap. IV.1.3.2, S. 104.

163 »Isfahan, 14.10.2000« zeigt ein Paar, das auf einer Mauer sitzt bzw. eine Frau, die den Kopf eines Mannes unter ihrem schwarzen Schleier auf dem Schoß verbirgt, während »Jerusalem, 24.4.2006« einen Ausschnitt der Jerusalemer Stadtmauer mit einem verblassten, unleserlichen Graffiti zeigt.

164 Asfour, Fouad; Berríos, María; Cosmin Costinaş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red.): Mircea Cantor. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 304, 311, 317.

165 Tichindeleanu, Ovidiu: Moderne Bau(t)en. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 305-317.

166 Ebd., S. 315.

167 Ebd., S. 314f.

Tichindeleanu somit eine Metapher, die das Aufeinandertreffen ungleicher Strukturen der Modernisierung ›des Ostens‹ durch den Austausch mit ›dem Westen‹ verdeutlicht. Er plädiert damit indirekt für ein Denken, das an geografischen oder nationalen Grenzen nicht Halt macht und das gleichermaßen über räumliche wie auch binäre Strukturen hinausgeht.

Die Auseinandersetzung mit parallelen Lebenswelten zeigt auch der Beitrag der Künstlerin und Schriftstellerin Lucy Davis¹⁶⁸ über den Umgang mit Tieren oder angeblichen Schädlingen im Stadtstaat Singapur. Im Vordergrund steht der Umgang der Regierung mit sogenannten »fremdländischen[n] Eindringlinge[n]«¹⁶⁹. Dabei stellt sie einen Vergleich zwischen der staatlichen Regulierung der Fortpflanzung bei streunenden und sich schnell vermehrenden Straßenkatzen und bei zwei Gruppen von »devianten Frauen« aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten her. Im einen Fall wurden, angeblich zum »hygienischen Schutz« der Bevölkerung, im Auftrag der Regierung im Jahr 2003 massenweise Straßenkatzen getötet.¹⁷⁰ Im anderen Fall geht es einerseits um ein Geburtenförderprogramm (das sogenannte »Graduate Mother Scheme«), das in den 1980er Jahren finanzielle Anreize für eine Erhöhung der Geburtenrate bei alleinstehenden Akademiker*innen (hauptsächlich Chines*innen) setzte, die angeblich zu lange mit der Heirat und der Familiengründung warteten. Andererseits geht es darum, dass »jegliche Unterstützung für kinderreiche Familien mit niedrigem Bildungs- und Einkommensniveau« – »sprich Mitglieder der malaiischen oder indischen Minderheit« – gekürzt wurden, wodurch verheiratete Frauen aus der sogenannten »Arbeiterklasse« ausgegrenzt wurden.¹⁷¹ Durch die Engführung der beiden Beispiele weist Davis nicht nur auf die Symmetrie der staatlichen Maßnahmen hin. Sie verdeutlicht auch den dahinterliegenden Biologismus, der hier gleichermaßen auf Geschlecht, Herkunft und soziale Schicht angewendet wird. Indem Davis die Hintergründe der staatlichen Maßnahmen aufdeckt und vergleicht, wird auch deutlich, welche rassistischen Formen der Diskriminierung hier praktiziert wurden.

Gegen eine biologistische Auffassung des Lebens richtet sich auch der grundlegende, theoretische Beitrag des Sozial- und Kulturwissenschaftlers Klaus Ronneberger unter dem Titel »Bloßes Leben oder gerechtes Dasein?« Auch er wird zusammen mit einigen Abbildungen präsentiert. Sie sind Teil der Serie »Analog« (1998-2007)¹⁷² von Zoe

168 Davis, Lucy: Anmerkungen zu einem Singapur-Bestiarium. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 366-379.

169 Ebd., 369. In diesem Zusammenhang berichtet sie von verschiedenen, weit verbreiteten Kakerlakenarten, wie die deutsche und die amerikanische Schabe, die ägyptische Tigermücke oder Moskitos und Krähen, die ganz Singapur erobern. Auch Migrant*innen, die vom chinesischen Festland kommen, werden häufig mit diesen Tieren verglichen und etwa abfällig als »Krähen« bezeichnet. Vgl. ebd., S. 371.

170 Die Beseitigung der Tiere gründete auf der angeblichen Gefahr der Übertragung der »Infektionskrankheit SARS«. Sie wurde im Nachhinein von der Regierung als »allgemeine Hygienemaßnahme« ausgegeben, die jedoch in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit SARS gestanden sei. Vgl. ebd., S. 372f.

171 Ebd., 374f.

172 Asfour, Fouad; Berríos, María; Cosmin Costinaş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red.): Zoe Leonard. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 262, 267, 270-271, 275-277.

Leonard (*1961). Während bereits der Titel der Serie auf *Analogien* hinweist, sind auch ihre Farb- und Schwarz-Weiß-Fotografien, die auch in der Ausstellung vertretenen waren, in einem analogen Bildverfahren angefertigt. Darüber hinaus bilden sie Situationen des öffentlichen Alltags ab, die *Brüche* oder Veränderungen bisheriger Zustände markieren. Leonard nimmt dabei den Wandel verschiedener Stadtteile New Yorks in den Blick, deren Bild sich im Zuge wirtschaftlicher und infrastruktureller Interessen Ende der 1990er Jahre stark veränderte.

Nicht nur Leonards Dokumentation urbaner Gegebenheiten, sondern auch ihr Vorname bilden eine Art Überleitung zu Ronnebergers theoretischen Ausführungen zum *bloßen Leben*. Hierin bezieht er sich zunächst auf die von Giorgio Agamben postulierte »Trennung zwischen dem schieren Faktum des Lebens (*zoe*) und einer bestimmten Lebensweise, die einem Individuum oder einer Gruppe zukommt (*bios*)«¹⁷³, welche laut Agamben die politische Tradition des Abendlandes seit der griechischen Antike bestimmt: Das »bloße« beziehungsweise »nackte Leben«¹⁷⁴ sei vor diesem Hintergrund geprägt vom Einschluss bestimmter Menschen in die politische Gemeinschaft und einem damit verbundenen rechtlichen Status, der gleichzeitig einen Ausschluss anderer Menschen bedinge, denen eben dieser rechtliche Status nicht zuerkannt werde.¹⁷⁵ Unter dem »nackten Leben« verstehe Agamben demnach »einen Zustand, der künstlich hergestellt wird« und über den »der Souverän uneingeschränkt verfügen« könne. Für Agamben sei dabei die Souveränität vom Staat auf das Lager übergegangen, so dass sich »[d]as Lager [...] als »biopolitisches Paradigma der Moderne« [erweise], als Territorialisierung des Ausnahmezustandes, der gegenwärtig seine weltweit größte Ausdehnung« erreiche.¹⁷⁶

Ronneberger macht nicht nur darauf aufmerksam, dass Einschluss und Ausschluss heute nicht mehr klar voneinander zu trennen sind,¹⁷⁷ sondern er kritisiert auch, dass Agamben die Moderne lediglich als den finalen Endpunkt einer kontinuierlichen Entwicklung begreift, die ihren Ursprung in der griechischen Antike hat und zielgerichtet zu den NS-Vernichtungslagern führt.¹⁷⁸ Er erweitert daher Agambens Perspektive mit denjenigen von Michel Foucault und Walter Benjamin. Er hebt hier vor allem Letzteren

173 Ronneberger, Klaus: *Bloßes Leben oder gerechtes Dasein?* In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 263-274, 264.

174 Siehe hierzu: Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M. 2002 und ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Zürich u.a. 2001.

175 Vgl. Ronneberger: *Bloßes Leben oder gerechtes Dasein?* 2007, S. 264. Wie Ronneberger erläutert, stünden am Anfang einer jeden Politik für Agamben daher ein Akt der Grenzziehung und die Etablierung eines Raums, der dem Schutz des Gesetzes entzogen sei. Mit Bezug auf die Geschichte der abendländischen Politik führe er Beispiele für verbannte Menschen an, z.B. römische Exilanten, mittelalterliche Vogelfreie oder Insassen der deutschen Konzentrationslager und schließlich auch gegenwärtige Staatenlose und Geflüchtete sowie die Gefangenen von Guantánamo.

176 Ebd., S. 264f.

177 Laut Ronneberger ist das Leben, das ursprünglich nur an den Rändern der Ordnung zu finden war und von Agamben als »Ausnahme« bezeichnet wird, immer weiter ins Zentrum des politischen Raums gewandert.

178 Vgl. Ronneberger: *Bloßes Leben oder gerechtes Dasein?* 2007, S. 265.

hervor, auf den »[d]ie Terminologie des ›bloßen Lebens‹« ursprünglich zurückgeht.¹⁷⁹ Ein entscheidender Unterschied, den Ronneberger hier herausarbeitet, besteht darin, dass »Benjamin [...] nicht nur eine Argumentationsfigur [kritisiert], die ›das Leben‹ ›biologisiert‹ und zugleich ›verheiligt‹, sondern er will auch die damit ausgesprochene Verurteilung revolutionärer Gewalt zurückweisen«¹⁸⁰ – eine Gewalt, die von Agamben lediglich als ein Grauen beschrieben werde, das die Geschichte seit Urzeiten beherrsche und scheinbar nur von einer höherstehenden Machtposition ausgeübt werden könne¹⁸¹. Während das moderne politische Subjekt bei Agamben also einer alles bestimmenden, übergeordneten Macht- und Rechtsordnung unterworfen ist, wird diese bei Benjamin angezweifelt und relativiert. Ronneberger sieht darin eine Parallele zu Foucault, der Benjamins Verständnis von »Politik als Konstruktion, als Überwindung und Emanzipation von Gewalt«¹⁸² teile. Foucault gehe es, ähnlich wie Benjamin, nicht um die Macht in Form eines hermetischen Blocks, sondern um die Macht in der Art »relationale[r] Kräfteverhältnisse«¹⁸³. Mit der Erkenntnis, dass die Moderne – im Hinblick auf das durch die sozialen Kämpfe verdeckte Wissen und den »gesamte[n] Komplex der Widerstandsbewegungen« – nicht nur für »eine disziplinierende und normalisierende Macht« steht, sondern dass »die ›Dialektik der Aufklärung‹ [...] auch Kritikformen hervor[bringt], die Foucault mit den Techniken der ›Selbstregierung‹¹⁸⁴ in Beziehung setzt«,¹⁸⁵ lassen sich auch für Ronneberger Techniken des Selbst nicht auf Techniken der Unterwerfung reduzieren. Vielmehr bewege sich das »Selbst« [...] zwischen Vermachtung und Ermächtigung«. ¹⁸⁶ So kommt er zu dem Schluss, dass die Moderne nicht nur das Lager, sondern auch den Widerstand gegen das Lager hervorbringt und dass dieser nicht zuletzt von einer Idee der Gerechtigkeit getragen wird.

Ronnebergers Auseinandersetzung mit dem *bloßen Leben* stellt insofern eine bereichernde Perspektive in transkultureller Hinsicht dar, als er auf die Möglichkeit aufmerksam macht, Verhältnisse des Lebens in ihrer Relation zu begreifen und dabei den Blick auf das individuelle Emanzipationspotenzial beziehungsweise die Fähigkeit eines

179 Ronneberger zieht hier Benjamins Werk »Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze« (Frankfurt a.M. 1965) heran. Benjamin erhebe darin unter Bezugnahme auf das Gebot »Du sollst nicht töten« Einspruch dagegen, dass man das Leben um seiner selbst willen heilige, »denn der Mensch falle um keinen Preis mit dem bloßen Leben zusammen«. So mache der Wert menschlichen Daseins nach Benjamin erst die Möglichkeit für ein gerechtes Dasein aus. Vgl. ebd., S. 268.

180 Ebd., S. 269.

181 Vgl. ebd., S. 272.

182 Ebd.

183 Ebd.

184 Diese Techniken stellen in Verbindung mit der Regierung eines Staates strukturelle Verstrickungen in den Gesellschaften des Westens dar, die Foucault unter dem Begriff »Gouvernementalität« fasst. Siehe hierzu z.B. Foucault, Michel: *Geschichte der Gouvernementalität*. Band I: *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung* (1977-1978) und Band II: *Die Geburt der Biopolitik* (1978-1979). Frankfurt a.M. 2006.

185 Ronneberger: *Bloßes Leben oder gerechtes Dasein?* 2007, S. 272. Ronneberger verweist in diesem Zusammenhang vor allem auf Foucaults Studien zu den »Selbsttechniken« bzw. seinen Essay »Was ist Kritik« (1978/1990): Hier widme sich Foucault der entscheidenden Frage, wie sich »trotz der Disziplinierung und Unterwerfung der Subjekte eine ›Kunst der Kritik‹ entfalten« konnte.

186 Vgl. ebd., S. 273.

Menschen lenkt, die eigene Existenz auch abseits politischer Machtgefüge zu entwerfen und zu gestalten. Er schließt damit implizit an Formen des Widerstands und der Selbstbestimmung mit Bezug auf die Begriffe Kultur und Identität an, wie sie in den Postcolonial Studies diskutiert werden. Da diese im Kontext des Kulturenkonflikts zwischen Kolonisierten und Kolonialmächten darauf abzielen, antagonistische Begriffspaare infrage zu stellen und die in ihnen ausgedrückten Machtgefüge aufzuzeigen, werden damit auch dekoloniale Zusammenhänge in den Vordergrund gerückt. Mit ihnen werden darüber hinaus individuelle und gesellschaftliche Entwicklungen hervorgehoben, die weder von einer übergeordneten Macht verordnet noch verhindert werden können und sich daher als transkulturell darstellen.¹⁸⁷

Der hierauf folgende Beitrag des Historikers und Gesellschaftskritikers Nidhi Eoseewong¹⁸⁸ greift indirekt jenen Aspekt in Ronnebergers Ausführungen auf, der das Selbst in einer Situation zwischen Staat und den vom Staat Ausgeschlossenen thematisiert. Dabei zieht er eine Parallele zwischen einem Befehl, der von einer Regierung ausgeht, und einem, der von Bandit*innen erteilt wird und setzt seine Erläuterungen in Bezug zum demokratischen Verständnis der Bevölkerung Thailands¹⁸⁹: Während die »wahre Autorität« eines Staates »auf einem geteilten Einverständnis seiner StaatsbürgerInnen« beruhe, das auch dann gegeben werden müsse, wenn es um »betrügerische« Befehle gehe, setzten umgekehrt Befehle von Bandit*innen oder Betrüger*innen »dieses Einverständnis nicht voraus.«¹⁹⁰ Für Eoseewong vermischen sich diese gegensätzlichen Verhältnisse in Thailand. Er fragt sich, »welches Defizit in der Kultur Thailands dazu führt, dass wir uns immer wieder betrügerische PolitikerInnen oder auch Militärdiktaturen einhandeln«. Demokratie ist für ihn »eine Kultur, an der die thailändische Bevölkerung nicht teilhat«.¹⁹¹

Nachdem er diese Frage am Beispiel der Geduld und des Durchhaltevermögens der Bevölkerung erörtert, kommt er zu dem Schluss, dass das Problem der Demokratie in der Entstehungsgeschichte des thailändischen »Nationalstaates« oder genauer: der »thailändischen Nationalkultur« liege. Diese sei »unter einer absoluten Monarchie« entstanden, weshalb sich der Nationalismus – im Gegensatz zur Entwicklung in anderen Gesellschaften – »von oben nach unten ausgebreitet« habe. Der »Nation« Thailands schreibt er daher von Beginn an einen »antidemokratischen Charakter« zu.¹⁹² Dieser sei durch ein allgemeinmenschliches Bestreben befördert worden, das Vertrauen für Problemlösungen stets in Anführer zu setzen und nicht in das eigene, individuelle Potenzial. Eoseewong schlägt daher vor, die »Nation« – nicht wie bisher in Thailand üblich – lediglich zu schützen. Ihre Bevölkerung müsse stattdessen über Demokratie nachdenken und die prävalenten Vorstellungen von nationaler Souveränität und Nationalismus

187 Siehe hierzu Kap. II.1.2 bis II.1.6.

188 Eoseewong, Nidhi: Banditen-Territorium, staatliches Territorium und nationale Souveränität. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 278-290.

189 Er reagiert damit indirekt auf den Staatsstreich vom 19. September 2006 in Thailand, der die demokratische Entwicklung des Landes durch einen weiteren Militärputsch unterbrach.

190 Eoseewong: Banditen-Territorium, staatliches Territorium und nationale Souveränität. 2007, S. 280f.

191 Ebd., S. 284f.

192 Ebd., S. 287.

hinterfragen.¹⁹³ Eoseewangs Erläuterungen zur Entwicklung Thailands verdeutlichen, dass der Nationalstaatsgedanke eine vereinheitlichende hegemoniale Ideologie bleibt, bei der – trotz demokratischer Bestrebungen – die Macht und die Regierung nicht vom Volk ausgehen, sondern von einer herrschenden Elite in Anspruch genommen werden. Er appelliert daher vor allem an die Bevölkerung, ihre Rechte einzuklagen und Widerstand für mehr Gerechtigkeit zu wagen. Er fordert damit auch einen Umbruch durch das Volk, der den widersprüchlichen Handlungen der Regierung, ihrem autoritären Führungsstil und ihrer Vetternwirtschaft ein Ende setzt. Er weist damit implizit auf die Voraussetzungen hin, die aus transkultureller Sicht für eine gleichberechtigte, heterogene Gesellschaft ohne Unterdrückung benötigt werden.

Die auf Eoseewangs Beitrag folgende Kinderzeichnung »The Battle of the Fruit and Vegetable Soldiers« (ca. 1850) von Francis Darwin schließt insofern an seinen Text an, als sich auch hier zwei Welten gegenüberstehen, die sich in ihren kämpferischen Mitteln letztlich kaum voneinander unterscheiden.¹⁹⁴

Der Hinweis auf das emanzipatorische Potenzial von Individuen innerhalb einer Gesellschaft, über das ein *Bruch* oder eine Veränderung bisheriger Lebensverhältnisse eingeleitet werden kann, wird auch von der Kulturtheoretikerin und Kuratorin Nancy Adajania aufgegriffen. In ihrem Beitrag¹⁹⁵ wendet sie sich der Situation marginalisierter Menschen in Indien zu, deren Schicksale häufig von TV-Sendern zur Schau gestellt und ausgebeutet werden. Wie sie am Beispiel einer Unterhaltungssendung und deren tragischem Ende zeigt,¹⁹⁶ werden die von der Verfassung Indiens geltend gemachten Rechte ziviler Kompetenz und Partizipation hier ausgenutzt, um auf unrechtmäßigem Wege wirtschaftliche Profite für Unternehmen zu erzielen. Dem mit der zitierten Geschichte markierten und von Adajania so bezeichneten »Fernseh-Tribalismus« setzt sie das »Projekt Cybermohalla« entgegen, bei dem junge Erwachsene aus städtischen Elendsvierteln mit Kulturschaffenden der neuen Medien zusammenarbeiten, um in fortwährenden Austausch zu treten«. Über die Art und Weise, in der hier auf

193 Vgl. ebd., S. 289f.

194 Zu sehen ist die Gegenüberstellung zweier Reiter – offensichtlich diejenige eines Staatmannes auf einer Karotte und diejenige eines Banditen auf einer Pflaume. Das Bild, erstmals publiziert in Cabinet, Nr. 23, Herbst 2006, wird hier dem Sohn von Charles Darwin zugeschrieben, der auf die Rückseite eines von seinem Vater verworfenen Manuskripts mit dem Titel »The Origin of Species« (1859) zeichnete. Vgl. documenta Magazine N° 1-3, 2007, S. 291.

195 Adajania, Nancy: Der Sand des Kolloseums, der grelle Schein des Fernsehers und die Hoffnung auf Emanzipation. In: documenta Magazine N° 1-3, 2007, S. 386-401.

196 Zur Zielscheibe wurde laut Adajania eine »unterprivilegierte Muslimin aus einem Dorf im Norden Indiens«, die sich in der schwierigen Lage befand, sich von ihrem Ehemann trennen zu wollen, der in den Krieg gezogen war und als verschollen galt, jedoch nach fünf Jahren Gefangenschaft wieder zurückkehrte. Inzwischen hatte die junge Frau neu geheiratet und erwartete ein Kind. Der TV-Sender rief eine Art Dorfrat ein und verhandelte die persönliche Lage der Frau in der Öffentlichkeit nach den Regeln der für sie geltenden Scharia. Der Sender begab sich damit in die Rolle der Justiz, ohne sich jedoch auf tatsächlich geltende Gesetze berufen zu können. Die Frau wurde so – und hier wird der »Medienexzess« mit einer Tötung verglichen – unrechtmäßiger Weise gezwungen und öffentlich unter Druck gesetzt, zu ihrem ersten Ehemann zurückzukehren. Laut Bericht starb sie einige Monate später an Organversagen. Vgl. ebd., S. 392-394.

einer Basis des Vertrauens und des gleichberechtigten Umgangs zwischen verschiedenen in Indien lebenden Kulturen und Religionen zusammengearbeitet werde, versucht sie aufzuzeigen, wie die Figur des *homo sacer* nicht mehr »als Objekt der Diskurse anderer konstruiert wird«, sondern »in ein Subjekt der Selbstermächtigung« verwandelt werden kann.¹⁹⁷ Indirekt anschließend an eine transkulturelle, antidiskriminierende Auffassung symbolisiert das Projekt für sie nicht nur einen »Akt des Widerstands gegen Unterdrückung«, sondern auch »eine Politik, die darauf abzielt, im Gemeinwesen einen Halt für sich zu finden [...] und die eigene Position in einem kollektiven Gespräch zum Ausdruck zu bringen«. Und so schließt sich für sie »der Kreis zwischen intervenierenden KünstlerInnen und dem *homo sacer*: Emanzipation ist eine Feedbackschleife, sie verändert alle daran teilnehmenden AkteurInnen«. Laut Adajania bildet die Voraussetzung für eine solche »Interaktion« daher ein »geteiltes Engagement«.¹⁹⁸

Weitere emanzipatorische Haltungen und Weltansichten, die persönliche Lebensgeschichten zum Ausgangspunkt nehmen und unterschiedliche kulturelle Bezüge eröffnen, werden im Heft darüber hinaus in den künstlerischen Arbeiten von Ko Young-il¹⁹⁹, Masist Gül²⁰⁰, Bruce E. Wiest²⁰¹ sowie in der queeren Zusammenarbeit der in Kanada und den USA gebürtigen Künstler*innen Onya Hogan-Finley, Logan MacDonald und Ginger Brooks Takahashi unter dem Namen »The Third Leg«²⁰² vermittelt.

197 Ebd., S. 396.

198 Ebd., S. 399–401.

199 Auf die Anfrage einer Zeitschriftenredaktion, sich zu seiner »Zeit als studentischer Aktivist« zu äußern, sprach Ko Young-il mit ehemaligen Studienkolleg*innen und Freund*innen, die mit ihm in den 1990er Jahren an der Yonsei-Universität in Wonju eingeschrieben waren und sich teilweise mit ihm in der studentischen Demokratiebewegung engagiert hatten. Die daraus entstandenen, hier abgedruckten Dialoge bestehen aus persönlichen Erzählungen über die Vergangenheit und Gegenwart der Gesprächspartner*innen und lassen Ko Young-il damit schließen, dass er sich und sein Dasein nicht darauf reduzieren lassen könne und wolle, ein Aktivist (gewesen) zu sein. Zwischen den Dialogen sind Ausschnitte seines Schwarz-Weiß-Comics »On the Edge of the Blue« abgedruckt, die im Jahr 2006 im koreanischen Magazin *Sai Comics* erschienen. Vgl. Ko, Young-il: Erzähl mal, Young-il! In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 402–411.

200 Der Beitrag widmet sich dem Leben des 1947 in Armenien geborenen und 2003 in Istanbul verstorbenen Schauspielers und Künstlers und seiner 1985 veröffentlichten Erzählung »Das Leben des Rinnsteinwolfs«. Diese spielt zwischen 1905 und 1973 und basiert zum Großteil auf Güls eigener Lebens- bzw. Familiengeschichte. Anhand zehn kurzer Gedichte, welche die einzelnen Serien bzw. Comicbücher einleiten, stellt er das Schicksal seines Lebens dar, wobei er sich immer wieder als größten Feind seiner selbst bezeichnet, zugleich aber auch als Held. Laut Kinky Imam entpuppt er sich als ein Anarchist und artikuliert mit seiner Arbeit gleichzeitig eine Art »rebellion gegen probleme wie Kindesmissbrauch, intoleranz und ausbeutung«. Imam, Kinky: Masist Gül. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 412–419, 419 [Kleinschreibweise i. Orig.].

201 Wiest, Bruce E.: Diplomatie: Ein innerer/persönlicher Kampf. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 420–427. Wiests Beitrag zeigt verschiedene Ausschnitte seiner Textarbeit »privat(es) < > streckt > < öffentlich(es)«, die zwischen aneinander gereihten Begriffen oder Sätzen und Prosatexten in Form eines Fragenkatalogs und einer Art Anleitung variieren. Er thematisiert dabei etwa den Umgang mit seinen widersprüchlichen Gedanken und Stimmungen nach einem Bombenabgriff und Gewehrshüssen im Libanon, und fokussiert dabei insbesondere auf die Reaktion seines Hundes und den Anruf seiner Mutter.

202 Vgl. *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 426f. Auf einer Doppelseite des Hefts wird die Zeichnung mit dem Titel »Welcome to Gayside« (2006) präsentiert, die im Original eine Tinte-Zeichnung auf

Neben dem Fokus einiger Beiträge auf Praktiken der Emanzipation und der Gleichberechtigung, die einen Umbruch oder eine Zäsur bestehender Verhältnisse bedingen, zeigen sich *Übergänge* von verschiedenen Lebensräumen im Heft vor allem in der Darstellung von persönlichen Erfahrungen, die ein Zwischenstadium markieren oder einen Wechsel hin zu etwas Neuem darstellen.

Zwischen realen und imaginativen Bildern der arabischen Welt oszillierend erzählt beispielsweise die Schriftstellerin Adania Shibli²⁰³ in metaphorischer Weise von ihrem Verhältnis zur eigenen Uhr und persönlichen Erfahrungen des Übergangs. Zuhause in Palästina scheint diese Uhr eine Art Eigenleben zu entwickeln, das es ihr bisweilen leichter gemacht hat, mit gewissen Restriktionen, wie etwa den Polizeikontrollen an der Grenze zu Israel, umzugehen.

In zwei zeitgenössischen Gedichten mit dem Titel »Kanal« und »Erinnerung« schildert der Schriftsteller Yang Jian²⁰⁴ seine Wahrnehmung eines erdrückenden Lebens in China und vermittelt damit einen Eindruck von den erschütternden Umwälzungen durch politische und technologische Entwicklungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

Ein weiterer Beitrag behandelt das Werk von Dimitri Gutov (*1960).²⁰⁵ In der hier unter anderem vorgestellten Fotoserie »Mama, Papa und die Champions League« (2002) geht Gutov auf persönliche Weise der Leidenschaft für den Massensport Fußball nach.²⁰⁶ Der Künstler überträgt den professionellen Fußballsport in die Natur Russlands und wendet eine leicht veränderte Ästhetik moderner Bildmedien an,²⁰⁷ die sowohl eine Auseinandersetzung mit historischen und ästhetischen Widersprüchen zeigt, die im Bezug zur sowjetischen Geschichte stehen, als auch eine durch die Mediatisierung der westlichen Welt aufgekommene Entfremdung zwischenmenschlicher Beziehungen.

Darüber hinaus dokumentieren vier Fotografen aus China – Wang Zi (*1983), Hu Yang (*1959), Song Chao (*1979) und Pok Chi Lau (*1950) – auf unterschiedliche Weise ihr jeweiliges Lebensumfeld.²⁰⁸ Ihre Serien geben Einblick in sich verändernde städtische Wohnviertel in Beijing, in private Räume von Familien in Shanghai, in das Leben verschiedener Generationen in ländlichen Gegenden sowie in das Leben von chinesischen Gemeinschaften in Nordamerika.²⁰⁹

Karton (38,1 x 58,4 cm) darstellt. Zu sehen ist die topografische Karte eines fiktiven Inselstaats mit homosexuell geprägten Ortsnamen und Gegenden.

203 Shibli, Adania: Außerhalb der Zeit. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 300-303.

204 Asfour, Fouad; Berríos, María; Cosmin Costinaş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red.): Yang Jian. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 292-297. Das Geburtsjahr des Schriftstellers ist nicht angegeben.

205 Riff, David: Dimitri Gutov. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 318-323.

206 Gutov zeigt seine Eltern in gesponserten Fußballtrikots, wie sie in einer naturbelassenen, »typisch russischen Landschaft« Fußball spielen bzw. ein »sportliche[s] Gefecht« imitieren, die der »Leidenschaft [...] professioneller Fußballspieler in nichts nachsteht«. Ebd., S. 318.

207 Gutov verzichtet in seinen Farbfotografien bewusst auf die Bildästhetik von Pressebildern oder weitwinkligen Kameraeinstellungen, wie sie im Massenmedium des Fernsehens zum Einsatz kommen.

208 Vgl. documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 434-439.

209 Der genannten Reihenfolge der Künstler entsprechend sind dies die Serien »Leben in den hutongs« (2004-2005), »Familien in Shanghai« (2004-2005), »Alte Fotorahmen« (2006) und »Dreams of the Golden Mountain« (1976 und 1981). Ebd.

Die Auseinandersetzung mit *Übertragungen* in Bezug auf das *bloße Leben* zeigt sich bei verschiedenen Künstler*innen dadurch, dass sie den Körper (meist ihren eigenen) oder das menschliche Subjekt zum Anlass nehmen, um über hierarchische, soziale, politische oder koloniale Verhältnisse zu reflektieren. Dabei geht es in der Regel auch um ein Querdenken zu bestehenden Normen und den wechselseitigen Transfer von individuellen oder menschlichen Belangen und gesellschaftlichen Interessen. Als zentral erweist sich dabei die Umwandlung und Infragestellung von Dualismen der westlichen und östlichen Welt, der kulturellen Traditionen und modernen Forderungen, der Formen des Rationalen und des Spirituellen. Grundsätzlich geht es in all diesen Arbeiten auch um die Befreiung von kunsthistorischen Konventionen sowie die Veränderung herkömmlicher Blickrichtungen und Betrachtungsweisen.

Als ein maßgeblicher Beitrag kann hier die theoretische und künstlerische Position von Jo Spence (1934-1992) genannt werden,²¹⁰ die sich mit konzeptueller Fotografie in Bezug auf das Leben und das Individuum auseinandersetzt und dabei eigene Erfahrungen in allgemeine Betrachtungen überträgt. Begleitet wird ihr Beitrag von einem Text über ihre künstlerische Arbeit.²¹¹ In ihrem Beitrag diskutiert Spence die ethischen und politischen Probleme des Dokumentarischen. Neben der Schilderung ihrer eigenen prekären Arbeitsbedingungen stellt sie etwa herrschende Machtverhältnisse gegenüber Frauen, die Geschichtsschreibung zur Theorie der Fotografie²¹² oder den existierenden Kunstbetrieb in Frage. Da ein Teil ihrer Selbstreflexion auf kulturellen Debatten und der Auseinandersetzung mit visueller Repräsentation basiert, die von Feminismus, Marxismus und Psychoanalyse geprägt sind,²¹³ verdeutlicht sie hierin, wie auch in ihrer künstlerischen Arbeit, »dass es sich beim wahren künstlerischen Experiment um eine untrennbar mit dem politischen Experiment verbundene Form der Selbsterziehung und Selbstdarstellung handelt«²¹⁴. Einige ihrer ins Heft aufgenommen Fotoserien, wie zum Beispiel »Photo Therapy« (1982-1989) und »The Picture of Health?« (1982-1986),²¹⁵ zeigen – teils am Beispiel der Krebserkrankung der Künstlerin selbst – wie der Körper in der vorherrschenden Bildkultur auf das *bloße Leben* reduziert wird. Gleichzeitig findet Spence in ihnen auch einen Ausdruck für die Machtlosigkeit und das Schweigen angesichts des gesellschaftlichen Blicks auf Krankheit und des medizinischen Systems, das dem Subjekt nicht nur den letzten Respekt, sondern auch jegliche Handlungsfähigkeit abzusprechen droht.

210 Spence, Jo: Die dokumentarische Praxis infrage stellen? Das Zeichen als Schauplatz des Kampfes. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 324-341. Ihre Fotografien sind eingebettet in ihren eigenen Text, eine im Jahr 1987 auf der ersten Nationalkonferenz für Fotografie in Großbritannien gehaltene Rede.

211 Ribalta, Jorge: Die anhaltende Relevanz von Jo Spence. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 326; 328.

212 Hierzu nimmt auch ihre Serie »Remodelling Photo History« (1982) mit Schwarz-Weiß-Fotografien und Text auf Karton Bezug. Vgl. Spence: Die dokumentarische Praxis infrage stellen? 2007, S. 335.

213 Vgl. ebd., S. 325.

214 Ribalta: Die anhaltende Relevanz von Jo Spence. 2007, S. 326.

215 Während sie die erstgenannte Serie gemeinsam mit Rosy Martin herstellte, entstand die Zweitgenannte darüber hinaus mit Maggie Murray und Terry Dennett.

Weitere künstlerische Arbeiten, die im oben beschriebenen Sinne eine Auseinandersetzung mit *Übertragungen* oder Übersetzung von individuellen oder gesellschaftlichen Belangen auf den menschlichen Körper zeigen und dabei nicht nur verschiedene Grenzen überschreiten, sondern auch Übersetzungen zwischen üblicherweise separierten oder kaum beachteten Bereichen vornehmen, stammen etwa von Lili Dujourie, Ion Grigorescu, Yutaka Matsuzawa, Ines Doujak und Simryn Gill.

Wie die Kulturtheoretikerin Mieke Bal erläutert, schafft Dujourie (*1941) in ihren Arbeiten²¹⁶ »Begegnungen zwischen Bereichen, die traditionell voneinander getrennt sind«²¹⁷ (siehe z.B. die Videoarbeit »Hommage à ... I-V«, 1972). Sie wende sich dabei gegen »konventionelle Gegensatzpaare« wie etwa »Gegenständlichkeit/Abstraktion, Ruhe/Bewegung, Distanz/Nähe, groß/klein; oder gegen Dualitäten wie Subjekt/Objekt, männlich/weiblich, innen/außen, Körper/Geist« und lege damit »die Untrennbarkeit von Denken und sinnlicher Erfahrung nahe«.²¹⁸

Grigorescu (*1945) setzte sich in seiner künstlerischen Arbeit in den 1970er und 80er Jahren mit den Beschränkungen des Lebens unter dem kommunistischen Regime Rumäniens auseinander. Für den Autor und Kurator Cosmin Costinaș verbindet er in seinen Fotografien²¹⁹ insbesondere den »Umgang mit Sexualität als mystischem Instrument einer spirituellen Suche [...] mit der Erkundung der organischen Dimensionen der Realität«.²²⁰ So komme in ihnen letztlich »eine universelle Geschichte über Menschen und Daseinsmuster, über die Subjektivität des wahren Lebens hinter den historischen Kräften zum Ausdruck«²²¹.

Yutaka Matsuzawas²²² Gedichte und performativen Aktionen zielen aus Sicht des Kunstkritikers Arata Tani grundsätzlich darauf, »die Beschränkungen, die den jeweiligen Sprachen eigen sind, [zu] überschreiten und in alle Welt [zu] übermittel[n]« beziehungsweise einen Weg des Austausches zu ermöglichen.²²³

216 Dujouries Werk, das von verschiedenen Medien, Konzeptionen und Materialien geprägt ist, war auch in der Ausstellung vertreten.

217 Vgl. Bal, Mieke: Lili Dujourie. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 342-347, 343.

218 Ebd., S. 343 und 346.

219 Während er in der Ausstellung mit der Fotografie »The Flight with the Dragon (1986) vertreten war, werden im Heft verschiedene Fotografien aus den 1970er und 80er Jahren präsentiert.

220 Costinaș, Cosmin: Ion Grigorescu. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 348-353, 349f.

221 Ebd., S. 352.

222 Matsuzawa, der von 1922 bis 2006 in Japan lebte und Ende der 1950er Jahre in New York Kunst und Philosophie studierte, wird lediglich im Heft mit einigen performativen Arbeiten sowie Gedicht- und Sprachkunst vorgestellt. Hierzu zählen z.B. die Papierarbeit »What are Nine Letters« (1972) oder eine Rezitation in der Ausstellung *The Unfinished Century: Legacies of 20th Century Art*, die 2002 im National Museum of Modern Art in Tokyo stattfand.

223 Vgl. Tani, Arata: Yutaka Matsuzawa. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 354-359, 356.

Doujak (*1959) schafft mit ihren Fotocollagen aus der Serie »Siegesgärten« (2007)²²⁴ verdichtete Räume, die aktuelle Bezüge zu kolonialen Praktiken herstellen. Diese kommentiert sie karikierend, indem sie historische Figuren²²⁵, Muster und Formen zitiert und sie mit neuzeitlichen Gegenständen kombiniert. Wie die Kunstkritikerin Carola Platzek erläutert, verbildlicht Doujak damit die nicht nur die »Kontinuität und Transformation kolonialer Unterwerfungsmuster«²²⁶ bis in die Gegenwart hinein, sondern auch die mit diesen Mustern verbundenen Macht- und Ausbeutungspraktiken.

Die Arbeit der in Malaysia und Australien lebenden Künstlerin Simryn Gill²²⁷ zeigt laut des Kurators Russell Storer eine Beschäftigung mit der Frage, »wie Menschen Gegenstände, Bilder und Materialien dazu einsetzen, um ihren Bezug zu bestimmten Orten in der Welt zu artikulieren«²²⁸. In den fotografischen Portraits von Menschen, die alle ein Arrangement von tropischen Früchten auf dem Kopf tragen, sodass ihre Gesichter vollständig bedeckt sind, nimmt Gill ihren Protagonist*innen nicht nur die Individualität,²²⁹ sondern setzt darüber hinaus alle Menschen gleich. Der vielfach beinahe automatisierte Impuls von Betrachter*innen, sich »ein Urteil über ihre ethnische Zugehörigkeit, ihre Gesellschaftsschicht und ihre wirtschaftlichen Verhältnisse« zu bilden, läuft damit ins Leere. Der hier unwillkürlich zum Exotismus neigende Blick der Betrachter*innen werde damit auf sie rückübertragen, so dass sie selbst »zu ExotInnen und AußenseiterInnen gemacht werden«.²³⁰

Auch der Beitrag der Sozialanthropologin und Autorin Esther Hamburger,²³¹ die sich dem von Cao Guimarães in Brasilien produzierten Kurzfilm *DA JANELA DO MEU QUARTO* (Vom Fenster meines Zimmers, 2004) widmet,²³² setzt sich mit der Übertragung des Blicks auseinander. Laut Hamburger zeigt der Film das »kämpferische Ballett«

224 Während Doujaks Serie »Siegesgärten« in der Ausstellung zu sehen war, werden im Heft verschiedene Fotografien ihres Werks präsentiert. Die Serie wird im Heft als eine »Anspielung auf das koloniale Eroberungsgehege des botanischen Gartens« vorgestellt, »das nicht nur der Systematisierung von Natur dien[e], sondern zunehmend mit der Genindustrie kooperier[e]«, womit etwa auf die »neokoloniale Praktik der Biopiraterie« verwiesen wird. Platzek, Carola: Ines Doujak. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 360-365, 361.

225 Genannt wird zum einen der Naturwissenschaftler Alexander von Humboldt, der »die gezielte Erkundung, Sammlung und Archivierung biologischen Materials« (Bioprospektion) im 18. Jahrhundert betrieb und in seinen Schriften trotz Bezugnahme zu anderen Wissenssystemen »im Endeffekt aber den europäischen Wissenschaftskanon« privilegiert habe. Zum anderen wird der US-amerikanische Biochemiker J. Craig Venter genannt, der das menschliche Genom entschlüsselte, aber seit 2002 auch sämtliche Mikroorganismen »ungeachtet staatlicher Souveränitätsrechte« sequenziert habe, weshalb sein Unternehmen »des Biokolonialismus bezichtigt« wird. Vgl. ebd., S. 362.

226 Ebd.

227 Zu Gill siehe auch Kap. IV.1.3.2, S. 104.

228 Storer, Russell: Simryn Gill. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 380-385, 380.

229 Sie weist damit implizit auch die menschlichen Versuche zurück, die tropische Vegetation zu klassifizieren und zu beherrschen.

230 Vgl. Storer: Simryn Gill. 2007, S. 382.

231 Hamburger, Esther: Vom Fenster meines Zimmers. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 428-433.

232 Guimarães, Cao: *Da Janela Do Meu Quarto*. Brasilien, 2004. In dem Film finden keine Dialoge statt, er ist lediglich mit einem atmosphärischen Ton unterlegt.

zweier Jugendlicher oder »Menschen, die aus ärmeren Gesellschaftsschichten stammen«,²³³ und verfolgt die Ereignisse aus erhöhter Perspektive »von der Totalen bis zur Nahaufnahme« mit versteckter Kamera. Hamburger interpretiert diese Verfahren »als kleine klassische Aufführung«²³⁴. Die Art und Weise, wie die Betrachter*innen hier über den Blick des Autors »aus einer Außenperspektive – der Poesie einer Beziehung bei[wohnen]«, steht für Hamburger im Gegensatz zu »anderen zeitgenössischen Werken, die auf die ein oder andere Weise versuchen, sich mit dem beständig einstellenden Gefühl der Andersheit auseinanderzusetzen«. Im genannten Film werde »die poetische Natur des anderen« jedoch »nicht zum Spektakel gemacht«.²³⁵ Stattdessen werde die Nähe und die Beziehung zwischen dem Autor und seinem Gegenstand betont.²³⁶

2.3.3 Gegen vorherrschende kulturelle Normen und Werte. Über die Herausforderungen ästhetischer Bildungsformen im dritten *Leitmotiv* »Was tun?«

Anlässlich des dritten *Leitmotivs* widmet sich das Heft der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Bildungsformen in Bezug auf die Vermittlung von Kunst, wobei das Publikum eine zentrale Rolle erhält. Schöllhammer führt im Vorwort zunächst das grundlegende Interesse des Künstlerischen Leiters an,²³⁷ der es sich nicht nur zum Ziel gemacht habe zu erkunden, wie sich das Publikum im Kontext der Ausstellung bilden und ästhetische Erfahrungen machen kann, ohne das Gesehene und/oder Erlebte einfach »in Schubladen zu stecken«, sondern dabei auch festgestellt habe, dass sich in der Kunst selbst sowie in ihrer Vermittlung »der globale Prozess kultureller Übersetzung« spiegelt und dadurch »eine öffentliche Debatte« angeregt werden kann. In diesem Zusammenhang hebt er sodann Buergels Folgerung hervor, dass »ästhetische Bildung [...] die einzig tragfähige Alternative« zu vorherrschenden Bildungsformen darstelle.²³⁸ Im Kontext des Zeitschriftenprojekts beziehungsweise der »über alle Kontinente verstreuten Redaktionen« fragt Schöllhammer daher, was »unter diesem Begriff von einer »ästhetischen Bildung« in den so unterschiedlichen wie spezifischen Situationen und Zusammenhängen zu verstehen« sei.²³⁹

233 Ebd., S. 429.

234 Ebd., S. 431.

235 Ebd.

236 Mit Blick auf Guimarães' künstlerischen Umgang mit dem Gegenstand, seiner Perspektive und seiner Ästhetik ordnet Hamburger den Film in den Kontext zeitgenössischer Kunst und des Dokumentarfilms ein. Im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Werken erkennt sie in diesem Film u.a. einen »Streit über die Kontrolle der Visualität«. Als »effektives Vergleichskriterium zur Analyse einer Reihe zeitgenössischer brasilianischer Filme« schlägt sie daher vor, sich an der »Vorstellung einer »Inbesitznahme der Mechanismen künstlerischer Darstellung« zu orientieren. Vgl. ebd., S. 432.

237 Schöllhammer bezieht sich hier auf Buergels Erläuterungen zu den *Leitmotiven*, wie sie im Rahmen der Pressekonferenz am 21.2.2006 veröffentlicht wurden. Siehe hierzu auch Kap. IV.2.1.

238 Buergel, Roger M., o.A., zit.n. Schöllhammer, Georg: Editorial (documenta Magazine N° 3, 2007, Education:). In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, o.S.

239 Schöllhammer: Editorial (Education:). 2007, o.S.

In dem Interesse an einer Diskussion über die kulturelle Übersetzung oder (Be-)Deutung von Kunst in globalen Zusammenhängen, die von jeglichen Kategorisierungen absieht, zeigt sich bereits der Anspruch, autoritäre Formen der Kunstvermittlung kritisch zu hinterfragen und den Blick im transkulturellen Sinne für einen gleichberechtigten Umgang mit Kunst aus verschiedenen kulturellen Zusammenhängen zu öffnen, sowie die Vermittlung von Kunst für ein heterogenes Publikum zugänglich zu machen. Hinsichtlich einer öffentlichen Debatte über kulturelle Übersetzungsprozesse, welche die Ausstellung ermöglichte, wird zudem die Relevanz für eine gesellschaftliche Auseinandersetzung mit transkulturellen Verhältnissen, Darstellungen und Interpretationen hervorgehoben.

Für die Auseinandersetzung mit Bildung im Kontext der Ausstellung stellt sich laut Schöllhammer darüber hinaus ganz allgemein die Frage, »welche bestimmten Weisen von Erfahrung und Bildung Kunst erzeugen kann, die auf der Widersprüchlichkeit des Ästhetischen und seiner Produktionsweisen gründet«. ²⁴⁰ Mit der Feststellung prinzipieller Gegensätzlichkeiten in künstlerischen wie auch gesellschaftspolitischen Verhältnissen bezieht er sich hier auf einige Äußerungen des Philosophen Jacques Rancière, die aus dem einleitenden Beitrag des dritten Hefts stammen, ²⁴¹ auf den im Folgenden noch genauer eingegangen wird. Aus transkultureller Perspektive ist hierbei der Blick auf die Komplexität von Kunst bedeutsam, die sich sowohl durch weltweit unterschiedliche und ineinander verwobene ästhetische Prägungen als auch Herstellungsprozesse auszeichnet. Sie dient hier einerseits als Ausgangspunkt für die Vermittlung von Kunst, andererseits wird sie als ein Potenzial begriffen, das offensichtlich nicht auf der Weitergabe vorgefertigter Wissensseinheiten beruht, sondern ebenso vielschichtige Bildungsmöglichkeiten eröffnet.

Zum Tragen kommt die Auseinandersetzung mit der Komplexität von Kunst auch in einigen theoretischen und künstlerischen Beiträgen, die sich laut Schöllhammer »der Neuinterpretation von historischen Figuren und Momenten der Gegenwartskunst« widmen: Sie bezögen sich dabei entweder »auf einen von künstlerischer Aufbruchsstimmung gekennzeichneten Zeitpunkt zurück« oder interpretierten »das pädagogische Potenzial von heute längst durch die Kunstgeschichte kanonisierten ästhetischen Ideen [...] neu«. Genannt werden können in diesem Zusammenhang etwa der Beitrag der Zeitschrift *Metronome* Nr. 10/2006 sowie der von Raimond Chaves, Sonia Abián Rose und David Riff oder jener über die sozialdokumentarische Arbeit von Darcy Lange. Einige Beiträge lenkten den Blick in diesem Zusammenhang auf die »politischen Motive der Zeit der Gründerjahre der Konzeptkunst, von Video, Performance und Body Art«, deren »Formate und Methoden von Repräsentation« von vielen nachfolgenden Künstler*innen in spezifischer Weise weiter be- oder verarbeitet wurden. Hierzu können etwa die Beiträge über Andrej Monastyrskij, VALIE EXPORT, Charlotte Posenenske und die Performancereihe »9 Evenings« oder jener von Justo Pastor Mellado gezählt werden. Schließlich beschäftigten sich einige Beiträge im Heft mit »der immer wieder notwendigen Analyse [von] und Auseinandersetzung mit den gegenwärtigen Machtapparaten des kulturellen Feldes«. Siehe hierzu beispielsweise die Beiträge von Alice Creischer

240 Ebd.

241 Rancière; Höller: Entsorgung der Demokratie. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 449-465.

oder Philippe Rekacewicz und Stany Grelet. Dabei komme »[d]as historische Projekt einer neuen ästhetischen Bildung« für die Gegenwart insbesondere auch »in den abgebrochenen Projekten, den verdrängten, verqueren Zugängen, verwundenen Wegen, verborgenen, korrumpierten und ins Negative gewendeten Utopien« zum Ausdruck.²⁴² Dies wird etwa in den Beiträgen von Hassan Khan und Farish A. Noor deutlich.

Der Rückbezug auf unterschiedliche historische Entwicklungen einerseits, der hierbei häufig auf eine Zeit des Aufbruchs oder des Wandels bestehender Verhältnisse fokussiert und zum Anlass gegenwärtiger künstlerischer Praktiken genommen wird, zeigt insofern transkulturelle Bezüge, als hier Merkmale und Maßstäbe des Kunstkanons – sei es die lineare Auffassung von Geschichte oder die westlich verankerte Klassifizierungslehre – infrage gestellt werden. Mit dem Bezug künstlerischer Praktiken auf die Gegenwart werden hier in Theorie und Praxis aber auch Perspektiven aufgezeigt, die quer zu tradierten historischen Einheiten oder geopolitischen Einteilungen und somit auch kulturellen Fixierungen stehen. Die Auseinandersetzung mit Machtstrukturen als auch der Blick auf Brüche, alternative Zugänge, Verwicklungen und Entwürfe fiktiver Gesellschaftsordnungen zeigen andererseits Gemeinsamkeiten mit den Legitimierungsprozessen transkultureller Lebensformen. Auch wird dabei der Blick nicht etwa an einer eindimensionalen Geschichtsschreibung ausgerichtet, sondern an mehrdimensionalen, zeitlich nicht zwingend aufeinanderfolgenden Narrativen und vielfältigen Verflechtungen von Kulturen durch Räume und Zeiten hindurch.

Als eine praxisbezogene Antwort auf die Frage »Was tun?« folgt am Ende des Hefts – anders als bei den vorigen Heften – eine kurze Darstellung der drei *Organisationsformen*²⁴³ der *documenta 12* (*Magazines*, *Beirat*, *Kunstvermittlung*) sowie eine Erläuterung zur kuratorischen Idee des *documenta 12 Filmprogramm*²⁴⁴. Die Beiträge sind von der Redaktion des Hefts oder den jeweils Beteiligten, wie beispielsweise Kurator*innen, Programmleiter*innen, Berater*innen oder Organisator*innen verfasst. Bis auf den Beitrag des Zeitschriftenprojekts²⁴⁵ stellen sie die Vermittlungsidee ihres Programms vor, teilweise mit Bezug zu einzelnen *Aktivitäten* oder *Projekten*.

Das dritte Heft eröffnet mit einer Abbildung aus der Serie »Enquête sur le/notre dehors«/»Untersuchung über das/unser Außen« (2004-2007) von Alejandra Riera (*1965),²⁴⁶ mit der die Künstlerin auch in der Ausstellung vertreten war. Ihre Montage von Bild und Text stellt eine Analyse der Außenwelt in städtischen und ländlichen Zusammenhängen dar, welche die Ränder der Gesellschaft (hier in Paris) visualisiert und dabei die ebenso komplexen Strukturen des sozialen Gefüges aufdeckt.

242 Schöllhammer: Editorial (Education:). 2007, o.S.

243 Zu den *Organisationsformen* siehe auch Kap. IV.2.2, IV.3.1 und IV.3.3.

244 Auch in der zur *documenta 12* öffentlich ausgelegten Broschüre zum Filmprogramm wird dies noch einmal erläutert. Vgl. *documenta Kassel*, 16/06-23/09 2007, »Filmprogramm«. (Broschüre der *documenta 12*), 05/07, o.V., o.S.

245 Die *documenta 12 Magazines* präsentieren hier 94 der am Projekt beteiligten Zeitschriften mit jeweils einem kurzen Selbstporträt, einem Bild ihres Covers und ihrer Website. Vgl. Reaktion: *Magazines*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 640-651.

246 Vgl. *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 448, 454f, 460f.

Die Arbeit nimmt indirekt Bezug zum Beitrag von Rancière und Höller²⁴⁷ unter dem Titel »Entsorgung der Demokratie«²⁴⁸, mit dem sich einige Abbildungen der Serie abwechseln. In Form eines Interviews widmet er sich der Diskussion zu Fragen der Bildung und Subjektbildung in gesellschaftlichen Zusammenhängen und thematisiert dabei unter anderem auch die soziale Position sogenannter Randgruppen beziehungsweise die Einbeziehung bislang Ausgeschlossener in das politische Leben. Rancière und Höller sprechen hier über die Bedeutung von Demokratie oder vielmehr über »das westliche demokratische System«, das bis heute »als modellhafte Vorgabe« für den Rest der Welt fungiere, obwohl es »intern mit allen möglichen Herausforderungen zu kämpfen« habe.²⁴⁹ Ausgangspunkt von Rancières Kritik an der Demokratie bildet die Spaltung des Demokratiediskurses, die laut Höller darauf zurückgeführt werden kann, dass Demokratie einerseits als »Schutzschild gegen Tyrannei, Barbarei und Totalitarismus ins Treffen geführt« und andererseits für »die Verfolgung allerlei Partikularinteressen durch radikal verschiedene Subjekte und Gesellschaftsteile« missbraucht wird.²⁵⁰ Rancière macht diesen Missstand an zwei antagonistischen Prinzipien fest, die seiner Meinung nach das politische Leben in einer Demokratie bestimmen: Dem Prinzip der »Polizei«, demzufolge die Macht einzig jenen zusteht, die dazu aufgrund bestimmter Qualitäten oder Fähigkeiten berechtigt sind«, und dem Prinzip der »Politik«, demzufolge die Macht grundsätzlich niemandem zusteht, [so] dass »Politik« vielmehr die spezifische Macht all jener bedeutet, die keine Qualifikation dafür haben.«²⁵¹ Mit Letzterem wird dem Volk eine besondere Relevanz zugesprochen.²⁵² Die Frage nach dem Platz der Menschen in der Gesellschaft wird auch in Höllers Bezug zu Rancières Buch »Das Unvernehmen« deutlich: Demnach bestehe »Politik primär in der Geltendmachung eines ›Anteils der Anteillosen‹, also jener, denen bislang keine Teilhabe am gemeinsamen Wohlergehen gestattet war«²⁵³. So begreift Rancière »Politik nicht einfach in der Neuverteilung der Anteile verschiedener sozialer Gruppen [...]. Vielmehr ist sie die Verwirklichung der Macht all jener, die keiner speziellen Gruppe angehören, die kollektive Fähigkeit jener, die keine spezielle Fähigkeit haben – kurzum: die Macht, die von irgendjemandem, egal wem, ausgeübt wird«²⁵⁴. In seinem Werk »Hatred of Democracy« schreibt er der Demokratie daher »die Rolle [zu], die jede und jeder im politischen Leben

247 Christian Höller ist, wie auch Schöllhammer, Redakteur und Mitherausgeber der deutschsprachigen Zeitschrift *springerin – Hefte für Gegenwartskunst*.

248 Rancière; Höller: *Entsorgung der Demokratie*. 2007, S. 449–465.

249 Vgl. ebd., S. 449.

250 Vgl. ebd., S. 452.

251 Ebd.

252 Wie Rancière hierzu erläutert, wurde es nach der Englischen, der US-amerikanischen und der Französischen Revolution zu einer Art Allgemeinplatz, »dass Politik die Macht des Volkes bedeutete«. Mit der Moderne bzw. der Französischen Revolution sei zudem das Verständnis von Demokratie »als Aufruhr des Volkes und individueller Konsumismus« wiederbelebt worden – und damit fälschlicherweise auch Platons Staatstheorie. Vgl. ebd., S. 452f.

253 Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen*. Politik und Philosophie. Frankfurt a.M. 2002, zit.n. Rancière; Höller: *Entsorgung der Demokratie*. 2007, S. 457.

254 Rancière; Höller: *Entsorgung der Demokratie*. 2007, S. 457.

spielen kann«. ²⁵⁵ Wie Rancière deutlich macht, kann die Erweiterung der »politischen Sphäre« jedoch nicht einfach durch die »Integration« gesellschaftlich Ausgeschlossener oder etwa dadurch verwirklicht werden, dass Politik auf die Ansprüche der Anteillosen begrenzt wird. ²⁵⁶ Er schlägt vielmehr vor, »das Problem des Ausschlusses in Form eines Konflikts« ²⁵⁷, als Gegensatz zwischen verschiedenen Welten zu inszenieren« ²⁵⁸. Voraussetzung dafür ist die Erkenntnis, dass sich »das Volk« der Demokratie« laut Rancière nicht als eine homogene, soziale Gruppe formiert, sondern vielmehr durch die Widersprüchlichkeit und Differenz seiner Subjekte: Es wird »durch Subjektivierungsformen, durch die Konfiguration verschiedener Dissens-Szenarien geschaffen«. Entsprechend der Bedeutung von Dissens, die mit einer widerständigen Praxis verbundenen ist, ²⁵⁹ liege die Voraussetzung für die Existenz eines »politischen Volk[s]« darin, dass es »die polizeiliche Verteilung der Anteile, die verschiedenen Teilen der Gesellschaft zugestanden werden, aufricht oder durcheinanderbringt«. ²⁶⁰ In diesem Sinne ist die Demokratie für Rancière kein »perfekter Zustand der Gleichheit« ²⁶¹, den es zu erreichen gelte, und auch das demokratische Volk kein »gesellschaftlicher Körper«, der sich in der Zukunft zunehmend vervollkommen werde: Vielmehr »existiert [ein politisches Volk] in der Gegenwart, indem es seinen eigenen Raum schafft. Es ist nicht das Volk einer »kommenden Demokratie««. ²⁶² Aus der Sicht Rancières entsteht Demokratie demnach durch die Möglichkeit gemeinsamer und differenter Handlungen im Hier und Jetzt, wobei der »Horizont der Gleichheit« nicht den Marsch in eine gemeinsame Richtung

255 Rancière, Jacques: *Hatred of Democracy*. London u.a. 2006, S. 47, zit.n. Rancière; Höller: *Entsorgung der Demokratie*. 2007, S. 458. Wie Rancière hier erläutert, betrifft dies folglich »all jene, die keine wie [auch] immer geartete Eigenschaft aufweisen, die sie mehr zum Regieren als zum Regiert-Werden befähigen würde«. Damit stellt er indirekt eine Brücke zu Foucaults Begriff der »Gouvernementalität« her, der bereits im Kontext des zweiten *Leitmotivs* angesprochen wurde (Kap. IV.2.3.2).

256 Vgl. Rancière; Höller: *Entsorgung der Demokratie*. 2007, S. 459. Dies erläutert er wie folgt: »Der Anteil der Anteillosen ist nicht einfach die Miteinbeziehung von AsylbewerberInnen oder SchwarzarbeiterInnen. Politik besteht nicht darin, die Ausgeschlossenen in unsere Gesellschaft zu integrieren.«

257 Was Rancière unter dem notwendigerweise sichtbar und erfahrbar zu machenden Konflikt im Kontext einer demokratischen Gesellschaft versteht, wird in seiner Auffassung vom *bloßen Leben* deutlich. So bestehe der Konflikt jedoch nicht in jener von Agamben definierten Gegenüberstellung des politischen und des *bloßen Lebens*. Nach dem demokratischen Prinzip gebe es nicht einmal eine Grenze zwischen diesen beiden Leben. Im Gegenteil werde die Frage nach dieser »Grenze selbst zu einem politischen Thema«. Vgl. ebd., S. 462.

258 Ebd., S. 459.

259 Nach Gerald Raunig bezeichnet Rancières Begriff des Dissens »keineswegs einfach eine inhaltliche Opposition oder Abweichung, sondern gerade den Ungehorsam gegenüber der Aufteilung des sinnlich und sozial gerasterten Raums, den Aufstand gegen die Form der Polizei, die Usurpation der Gleichheit«. Raunig, Gerald: *Instituierung und Verteilung. Zum Verhältnis von Politik und Polizei nach Rancière als Entwicklung des Verteilungsproblems bei Deleuze*. In: *transform*, 9/2007, o.S. URL: http://transform.eipcp.net/transversal/1007/raunig/de.html#_ftn13.

260 Rancière; Höller: *Entsorgung der Demokratie*. 2007, S. 463.

261 Ebd., S. 464.

262 Ebd., S. 463.

bedeutet, sondern vielmehr das ist, »was die Bühne bereitstellt, die unser Denken und Handeln ermöglicht«. ²⁶³

Rancière endet jedoch nicht mit seinen Erläuterungen über die gegenwärtige Bedeutung des politischen Lebens in einer Demokratie. Vielmehr setzt er seine Gedanken über Politik mit Kunst in Verbindung. Aus seiner Sicht leistet diese einen wesentlichen Beitrag zur so bezeichneten Konfiguration verschiedener Dissens-Szenarien. Maßgeblich hierfür sei ihre primäre »Wirksamkeit [...] »im Verwischen von Grenzen« und »in der Neuaufteilung der Beziehungen zwischen Räumen und Zeiten, zwischen dem Realen und dem Fiktiven«, womit sie eine »wichtige Rolle gegenüber der Logik des Konsenses einnehmen« kann. ²⁶⁴ Bedeutsam für diese Einschätzung von Kunst ist Rancières Erkenntnis, »dass die Kunst ihre eigene Politik hat« und »eine politische Wirksamkeit genau aufgrund der Abgekoppeltheit der ästhetischen Sphäre entfaltet«. Diese Abgekoppeltheit sei jedoch nicht gleichbedeutend mit der »Autonomie« des Kunstwerks, sondern gehe »mit dem Verlust jeglichen Unterscheidungskriteriums« dafür einher, »was als Kunst zu betrachten ist und was zum nicht künstlerischen Leben zählt«. ²⁶⁵ Mit Bezug auf die Gegenwartskunst stellt er daher fest, dass diese »disjunkte Verbindung zwischen ästhetischer Abgekoppeltheit und Nichtunterscheidbarkeit in künstlerischer Hinsicht Form und Inhalt der Kunst selbst« ²⁶⁶ sei. Mit Rancière zeichnet sich politische Kunst folglich dadurch aus, dass sie die Beziehung von Ästhetik und Politik kritisch beleuchtet.

In Rancières Erläuterungen zur Bedeutung von Demokratie lassen sich verschiedene Bezüge zur Transkulturalität herstellen. Grundsätzlich zeigen sie eine Orientierung an gesellschaftlichen Verflechtungen und zielen auf einen emanzipatorischen Umgang mit Differenz in einer gemeinsamen Welt. Ausgangspunkt ist dabei eine Kritik am westlichen Modell der Demokratie, das dem Verständnis der europäischen Moderne folgt und dementsprechend als ein das Individuum letztlich bevormundendes Organisationsprinzip ²⁶⁷ dargestellt wird. Für eine am Gemeinwesen orientierte, gleichberechtigte Aufteilung von Macht ist daher seine Idee der Beteiligung all derjenigen Personen von Bedeutung, die von der demokratischen Gesellschaft ausgeschlossen sind, wie etwa Asylsuchende. Entgegen der herkommlichen Anpassung der Ausgeschlossenen an die Mehrheitsgesellschaft, die das Ziel einer konsensorientierten Vereinheitlichung aller nach dem Prinzip der »Integration« verfolgt, ist Rancières Blick vielmehr auf Gegensätze zwischen verschiedenen Welten gerichtet. Die soziale und kulturelle Differenz der Subjekte innerhalb einer Gesellschaft und folglich auch die Produktion von Dissens sieht er dabei als eine wesentliche Grundlage für die Herstellung einer Demokratie an.

263 Ebd., S. 464.

264 Vgl. ebd., S. 465.

265 Ebd., S. 464.

266 Ebd., S. 465.

267 Hier verweist Rancière auf Platons Staatstheorie. Laut dieser Theorie leidet Demokratie an einem Übermaß an individueller Freiheit, die zu Lasten des Gemeinwesens geht, sowie an der politischen Teilhabe unvern ftiger, eigennütziger Personen. Nach Platon müsse das Individuum dementsprechend bevormundet und zu seinem Glück gezwungen werden. Siehe hierzu Platon: Der Staat.

Er schließt hier insofern an *Postkoloniale Studien* an, als es auch ihm darum geht, Differenzen zu berücksichtigen sowie Konflikte anzuerkennen und ihnen darüber hinaus eine Bühne zu bereiten, auf der sie in gleichberechtigter und emanzipatorischer Weise verhandelt werden können.²⁶⁸

Aus der Tatsache heraus, dass sich Rancière gegen das Streben des Staates nach einem perfekten Zustand der Gleichheit ausspricht und stattdessen die Vorstellung eines von Gleichheit geprägten Horizonts – im Sinne einer Basis für ein gegenwärtiges Denken und Handeln in der Demokratie – verfolgt, lässt sich bei ihm zudem eine ethische Grundhaltung erkennen, die derjenigen der Macher*innen der *documenta 12* ähnelt: Mit Bezug auf die Kunst und die Beteiligung der Besucher*innen an der Ausstellung wird hier der Anspruch geäußert, einen alle Differenzen einbeziehenden und dennoch *gemeinsamen Horizont*²⁶⁹ anzuerkennen. Eine Analogie zu diesem Anspruch der *documenta 12* und zum transkulturellen Umgang mit Differenzen zeigt sich auch in Rancières Verständnis von Kunst. Ausschlaggebend für ihn ist dabei ihre Eigenschaft, Grenzen unkenntlich zu machen oder gar zu beseitigen sowie unterschiedliche oder gegensätzliche Dinge in räumlicher und zeitlicher, fiktiver und realer Hinsicht neu zu verbinden oder aufzuteilen. Die politische Dimension der Teilhabe an einer demokratischen Gesellschaft, die Rancière in seinem Beitrag einfordert, überschneidet sich im transkulturellen Sinne folglich mit dem Anspruch der gemeinsamen Teilhabe sozial und kulturell heterogener Akteur*innen an der *documenta 12*.

Eine andere Art, über die Selbstbildung von Individuen in gesellschaftlichen Zusammenhängen zu reflektieren, stellt der Beitrag über die dokumentarische Praxis von Darcy Lange²⁷⁰ (1946–2005) dar. Er geht auf die filmische und fotografische Arbeit des Künstlers während der 1970er Jahre ein, in der dieser die klassische Rollenverteilung von Akteur*innen vor und passiven Zuschauer*innen hinter der Kamera aufzubrechen begann. Der sozialdokumentarischen Tradition folgend, nahm Lange etwa Arbeitsabläufe in englischen Fabriken, Bergwerken und Schulen²⁷¹ in Neuseeland auf. Da die technischen Mittel zur Nachbearbeitung in den Anfängen des Videofilms noch fehlten, verfolgte er, wie die Kunstkritikerin und Kuratorin Mercedes Vicente erläutert, eine »prozesshafte Ästhetik«, die nicht etwa in »ein fertiges ›Produkt‹« resultierte, sondern die Möglichkeit bot, ein »unmittelbares Feedback« für Analysezwecke zu erhalten.²⁷² So habe Lange das Medium des Videofilms nicht nur zur Erforschung der Lebens- und Arbeitsumstände der Menschen genutzt, sondern gleichzeitig auch eine Selbstreflexion²⁷³ bei den beobachteten Personen in Gang gesetzt, indem sie die Videos über sich

268 Siehe hierzu Kap. II.1.6, II.1.13 und II.2.4.

269 Siehe hierzu auch Kap. IV.2.1.

270 Vicente, Mercedes: Darcy Lange. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 466–471.

271 Siehe hierzu z.B. die Arbeit »Work Studies in Schools« (1976–1977).

272 Vicente: Darcy Lange. 2007, S. 467f.

273 Das »selbstreflexive Verfahren« seiner Studien habe auch dazu beigetragen, dass er »seine Videoaufnahmen eher als ›Forschungen‹ und ›erzieherischen Vorgang‹ verstand und weniger als fertige Kunstwerke«. Brett, Guy: Introduction. In: *Work Studies in Schools* – Darcy Lange. 1977, S. 3, zit.n. Vicente: Darcy Lange. 2007, S. 470.

und ihre Tätigkeiten im Nachhinein betrachtet hätten.²⁷⁴ So sei es Langes Wunsch gewesen, »den Techniken, mit denen die Massenmedien beeinflussen und manipulieren, etwas entgegen[zu]setzen« und die gefilmten Personen zu kritischen Zuschauer*innen zu machen, womit das »Werk ein radikales Potenzial für gesellschaftliche Veränderungen« erhalten habe. Abseits eines reinen Selbstzwecks hätten Langes Videos »das Unterrichten als gesellschaftlich konstruierten Vorgang dar[gestellt], ohne ihm eine vordergründige Wertigkeit zuzuweisen«.²⁷⁵ So habe er »Bildung und Erziehung als »subtil, aber vollständig politisch« und »der Festlegung von Werten und Verhaltensparametern dienend« betrachtet²⁷⁶. Die unvoreingenommene Herangehensweise an gemeinsame Bildungsprozesse mit einem offenen Ende, die Lange durch seine Arbeit ermöglichte, stellen demnach auch eine Grundlage für die Berücksichtigung und Prägung transkultureller Verhältnisse dar.

Während Langes Arbeitsweise der medialen Reflexion bereits eine gängige Methode in der künstlerisch-pädagogischen Praxis darstellt, widmet sich der Beitrag mit einem Auszug des Magazins *Metronome* Nr. 10 (Oregon 2006)²⁷⁷ der Wiederaufnahme und Adaption von Konzepten aus einer ähnlichen Zeit. Hier geht es um alternative Lebensentwürfe im Amerika der 1960er und 70er Jahre, die auf ihre gegenwärtige Relevanz und Wirksamkeit hin befragt werden. Unter dem Titel »Future Academy: Shared, Mobile, Improvised, Underground, Hidden, Floating« wird ein »Survival-Guide für zukünftige Kunstakademien sowie KünstlerInnen« präsentiert, der »Ratschläge zum mobilen Wohnen und Leben mit einem Minimum an Ausgaben« gibt. Er basiert auf den Gedanken und Erfahrungen von vier Reisenden,²⁷⁸ die sich im März 2006 auf die Suche nach den Herausgeber*innen Bert und Holly Davis des hier als Vorbild fungierenden Hippie-Survival-Magazins »Dwelling Portably« machten und sich hierfür mit einem Wohnmobil, in dem unter anderem ein vorübergehendes Redaktionsbüro eingerichtet war, auf eine 3.500 Kilometer lange Reise durch die USA begaben.²⁷⁹ Deutlich wird in dem Magazin insbesondere die Idee einer wechselseitigen Angleichung von Denken und Handeln in Bezug auf das Wohnen in mobilen Räumen unter gegenwärtigen Lebens- und Arbeitsbedingungen.

Welchen Einfluss die Bewegung des Körpers auf den Geist hat, wird auch im Beitrag »Der Grund des Denkens«²⁸⁰ erörtert. Er stellt einen Ausschnitt aus einem Gespräch

274 Vgl. Vicente: Darcy Lange. 2007, S. 468. Aufnahme- und der Betrachtungszeit entsprachen dabei der Echtzeit.

275 Ebd., S. 470.

276 Brett: Introduction. 1977, S. 18, zit.n. Vicente: Darcy Lange. 2007, S. 471.

277 Asfour, Fouad; Berrios, María; Cosmin Costinaş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red.): *Metronome* Nr. 10 (Oregon 2006). In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 550-557.

278 Zu den Reisenden gehörten die Kuratorin Clémentine Deliss, die Künstler*innen Oscar Tuazon und Marjorie Harlick sowie der Neurowissenschaftler Guy Billings. In kurzen Abschnitten schreiben sie hier zu einzelnen Themen und Tätigkeiten, wie z.B. »Working Portably«, »Small Vehicles Better for Mobile Dwelling« oder »The Architecture of a Dispersed Life«.

279 Vgl. Asfour et al.: *Metronome* Nr. 10. 2007, S. 552.

280 Whitehead, Gregory: Der Grund des Denkens. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 558-565.

zwischen dem Radiomacher Gregory Whitehead und dem Psychologen Joachim Entremor vor.²⁸¹

Eine Erinnerung an vergangene künstlerische Praktiken oder eine Neuinterpretation (kunst-)historischer Werke oder Bauten stellen auch die folgenden drei Beiträge dar: Der Künstler Raimond Chaves (*1963)²⁸² berichtet von speziellen Postern, Plakatwänden und Heften in Lateinamerika, Spanien und den USA, an deren Gestaltung er auch selbst mitwirkte. Unter der Bezeichnung »Hanguando: período con patas« präsentieren sie eine Auswahl von Geschichten beziehungsweise Texten, verschiedenen Materialien und visuellen Eindrücken, die nach einem längeren Aufenthalt in einer Stadt²⁸³ gesammelt wurden.²⁸⁴ Die Plakate sind dabei an die Tradition der »literatura de cordel« angelehnt, eine Form der Volksliteratur und ein populäres Format im Lateinamerika des 19. Jahrhunderts, das einfache Geschichten oder Gedichte in Vers- oder Liedform an einer Kordel aufgehängt verbreitete.²⁸⁵

Ähnlich wie Chaves mit der gegenwärtigen Anpassung einer Form der traditionellen lateinamerikanischen Volksliteratur in verschiedenen spanischsprachigen Städten oder Ländern eine transkulturelle künstlerische Praxis eröffnet, nimmt die Künstlerin Sonia Abián Rose (*1966) vorherrschende Verhältnisse kritisch in den Blick, wenn sie Alltagszenen aus argentinischen Stadtvierteln mit historischen Gemälden zu Collagen unter dem Titel »Supermarketgate« kombiniert. Abián, die auch mit einer Medieninstallation in der *documenta 12* vertreten war, präsentiert in ihrem Beitrag²⁸⁶ Ausschnitte eines Artikels aus der von ihr mitherausgegebenen spanisch-deutschsprachigen Zeitschrift »archivos del apartatobarrio«/»Archive des Stadtviertelapparats« (Nr. 1, 2005), welche die Vorlage für ihre Collagen²⁸⁷ bildeten. Während die verschiedenen Szenen – etwa an der Kasse eines Supermarkts, im Wohnzimmer einer Familie, im Internetcafé oder in der Bank – zunächst nichts miteinander zu tun haben scheinen, gibt es Personen oder Dinge, die sie inhaltlich verbinden. Gemeinsam ist ihnen auch die Situation einer Stadt, in der Straßen geplündert werden und Arbeitslose zu Wort kommen. Indirekt sind sie mit realen Umständen in Argentinien verknüpft. Darüber hinaus kombiniert sie ihre Collagen mit Bildern von einem alles torpedierenden Wesen, das sich hie und

281 Letzterer erläutert darin das therapeutische Verfahren des Im-Kreis-Gehens als Anfang einer Reise durch das Innere, Geist wie Körper. Er macht dabei auf ekstatische Zustände aufmerksam, die gleichermaßen erhebend wie erniedrigend sein könnten und keinesfalls nur chemischen Prozessen des Gehirns entsprächen. Vgl. ebd., S. 564.

282 Chaves, Raimond: Raimond Chaves. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 572-577.

283 Abgebildet sind hier drei von Chaves im Jahr 2003 gestaltete Plakatzeitungen aus den Städten Bogotá, Puerto Rico und Terrassa.

284 Laut Chaves nimmt »Hanguando alle möglichen Bedeutungen in sich auf und nutzt Missverständnisse und Widersprüche als produktive Impulse. Zudem sammelt und verbreitet *Hanguenado* alles, was wissenswert erscheint: Ereignisse, Erinnerungen, Gerüchte, Rezensionen, Witze, Werbung, Fakten und Dinge, die unterwegs gefunden werden«. Chaves: Raimond Chaves. 2007, S. 575.

285 Vgl. ebd., S. 575 und 577.

286 Abián Rose, Sonia: Supermarketgate. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 578-585.

287 Im Vordergrund einer jeden Collage befinden sich der Gang eines geplünderten Supermarktregals und ein Einkaufswagen in Schwarz-Weiß, den Hintergrund bilden meist verschiedene historische Gemälde in Farbe.

da in die Szenen einschleicht: Laut Abián ist dies ein kleiner Wurm, der eine Art Informant oder Informationensammler darstellt, ein Wesen, das im digitalen Zeitalter alles aufnimmt und weiterleitet und mit der menschlichen DNA gleichgesetzt werden kann.²⁸⁸ Abián präsentiert mehrere Würmer in Form eines in Öl gemalten Gehirns unter dem Titel »Cerebro de Xenoturbella« (2005) und bringt damit gleichermaßen ihre durch historische Kunstepochen wie kulturelle, reale und fiktive Räume hindurchgehende künstlerische Perspektive zum Ausdruck.

Die sozialkritische Perspektive auf das städtische Leben erweiternd, nimmt sich der Schriftsteller und Künstler David Riff in seinem Beitrag²⁸⁹ dem Erbe der westlich geprägten Architektur der Moderne in St. Petersburg nach dem Zusammenbruch der sozialistischen Systems mit dem Jahr 1989 an. Anhand einer Bierwerbung, die ganz ohne Menschen auskommt und die 2006 im russischen Fernsehen ausgestrahlt wurde, fragt sich Riff, wie der soziale Raum definiert ist, der sich für ihn »durch die Ordnung des Konsums konstruiert (Bier, Zigaretten, gesalzene Nüsse, Fast Food), in kleinen Gruppen, isoliert voneinander« beziehungsweise durch eine Aneignung des öffentlichen Raums, jedoch weitgehend ohne politische Gespräche.²⁹⁰ Die Architektur der Stadt, die wiederum politischen Modellen entsprang, hat für ihn dabei einen großen Einfluss. Er erörtert dies mit Bezug zum St. Petersburger Stadtviertel Narvskaya Zastava und am Beispiel eines Projekts aus dem Jahr 2004 der Arbeitsgruppe *Chto delat* (*Was tun*)²⁹¹, der er angehörte. Neben der Erkenntnis der »Abwesenheit des Proletariats«²⁹² kritisierte Riff die Aktion der Gruppe damals bisweilen selbst als »unverantwortliches Slumming in den Ruinen der Moderne«. Die beteiligten Künstler*innen seien »obsessiv mit ihrer eigenen kollektiven (linken, neomodernistischen, kritischen, radikalen, antagonistischen) Identität beschäftigt« gewesen und hätten »ihre eigene kollektive Autonomie und ihre Freundschaft« unbewusst fetischisiert.²⁹³ Mit der künstlerischen Erforschung des postsozialistischen Raums zeigt Riff jedoch nicht nur den desolaten Zustand einer russischen Stadt, sondern vor allem auch die Suche nach einem produktiven, selbstbestimmten Umgang mit dem vom kulturellen und sozialen Umbruch gekennzeichneten Leben.

Weitere Beiträge im Heft, die eine Wiederaufnahme oder Neubearbeitung historischer Begebenheiten, künstlerischer Konzepte oder politischer Motive darstellen und

288 Vgl. Abián Rose: Supermarketgate. 2007, S. 582.

289 Riff, David: »Es geht um die Menschen...«. Eine Selbsterziehung im postsowjetischen Raum. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 586-595.

290 Vgl. ebd., S. 588.

291 Die Gruppe hatte sich zum Ziel gesetzt, die »Möglichkeiten militanter Investigation und politischer Beteiligung in diesem Raum« zu erforschen. Riff bediente sich dabei unterschiedlicher »Methoden, vom traditionellen soziologischen Datensammeln bis zu der psychogeografischen Technik des situationistischen *derivé* (Umherschweifens)«, und erkundete »die psychogeografischen Zonen« des Viertels mit Hilfe von Kameras und Logbüchern. Vgl. ebd., S. 589f.

292 Im Rückblick stellte sich für Riff auch die Frage, welche Kollektivität sich im Prozess des Umherschweifens konstituiert und welche Beschränkungen diese Kollektivität mit sich bringt bzw. wie man daraus ausbrechen könnte. Vgl. ebd., S. 594f.

293 Vgl. ebd., S. 595. Wie Riff hier erläutert, pochten sie insbesondere »auf den Gebrauchswert [...] ihrer unwirksamen Aktivität« und entzogen »sich jeder genuin politischen Operation«.

insbesondere Bezüge zur Kunst seit den 1960er Jahren herstellen, sind zum einen Texte und Dokumentationen über die konzeptkünstlerische Arbeit von Július Koller, Andrej Monastyrschij und Charlotte Posenenske. Zum anderen sind dies verschiedene Beiträge zur Performancekunst: Neben einem Ausschnitt aus dem *Performance Research Lexikon* wird hier die künstlerische Arbeit von VALIE EXPORT, Era Milivojević und Marcos Kurtycz vorgestellt, die Performancereihe »9 Evenings: Theatre and Engineering« sowie ein Projekt der Theatergruppe *Theatre Pupilija Frerkenerk*. Darüber hinaus berichtet der Kunstkritiker und Kurator Justo Pastor Mellado in seinem Text über eine besondere Form der Zusammenarbeit zwischen Politik und Kunst in Chile.

Die beiden Beiträge von Koller und Monastyrschij eröffnen den Blick auf den Themenkomplex von konzeptuellen Kunstformen, die auf politische Momente reagieren oder diese behandeln. Mit ihnen werden zwei künstlerische Positionen vorgestellt, die nicht nur zeigen, wie Ideen des westlichen Konzeptualismus auf künstlerische Entwicklungen in Osteuropa beziehungsweise der Sowjetunion angewendet wurden und daraus im transkulturellen Sinne eine eigene Sprache entwickelten. Sie zeigen auch, wie sich Kunst innerhalb eines unterdrückerischen politischen Systems dessen Strukturen aneignete und sich diesen gleichzeitig entgegensetzte.

Koller (*1939)²⁹⁴, der 2007 verstarb, wird im Beitrag als einer »der Hauptvertreter einer offiziellen slowakischen Kunstszene« beschrieben, »die nach 1968 durch das kommunistische Regime repressiv mit einem Bann der Unsichtbarkeit belegt wurde«²⁹⁵. Mit seinem »Manifest ›Antihappening‹«, das laut Schöllhammer »auf eine kulturelle Neuformierung des Subjekts, auf Bewusstheit, auf das Umfeld und die wirkliche Welt« zielte, habe der Künstler versucht, verschiedene Einflüsse der damaligen Zeit über so bezeichnete »Anti-Bilder« oder »Anti-Environments« aufzunehmen und ins Gegenteil zu kehren.²⁹⁶ Laut Redaktion schloss er damit an »Denkansätze der internationalen modernistischen Avantgarden« wie den »Nouveau Réalisme und Fluxus« sowie die »Situationistische Internationale« an. In ihnen habe er die Formulierung für »ein neues Verständnis des sozialen Raums der Stadt« gefunden, das er zum Ausgangspunkt seiner Arbeit machte.²⁹⁷

294 Asfour, Fouad; Berríos, María; Cosmin Costinaş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red.): Július Koller. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 472-477.

295 Ebd., S. 474.

296 Schöllhammer, Georg: Engagieren statt arrangieren.... In: Koller, Július: *Univerzálna Futurologická Operácia*. Köln 2003, S. 33 [Herv. i.O.], zit.n. Asfour et al.: Július Koller. 2007, S. 474. Wie er hier ausführt, zeigt das Manifest »konzeptuelle Handlungen oder Objekte und schafft kulturelle Situationen, ›Vorzeigoperationen‹, mittels derer Koller über Formen der funktionalen oder emotionalen Nutzung oder Besetzung eines Ortes oder einer Situation nachdenkt«.

297 Asfour et al.: Július Koller. 2007, S. 474. Als Beispiel für seine Arbeit wird hier das Projekt »U.F.O.-Galéria« [U.F.O. steht hier für *Univerzálna Futurologická Orientácia* J.K./Universelle Futurologische Orientierung J.K.] präsentiert, das auf einem von 1971 bis 1989 existierenden Konzept basiert und »einen schwer erreichbaren[,] fiktiven Raum für die gedankliche Kommunikation zwischen den ErdbewohnerInnen und einer unbekannten kosmischen Welt« darstellt. Dieser Raum wurde in verschiedenen Zeichnungen und beschrifteten Fotografien (z.B. aus dem Jahr 1971, 1981 und 1983) auf einem Plateau in der Hohen Tatra unterhalb des Gipfels des Bergs Ganek verortet. Ebd., S. 476.

Ähnlich wie Koller lehnt sich auch der zum Moskauer Konzeptualismus zählende Künstler Monastyrskij (*1949) mit seiner Arbeit²⁹⁸ indirekt gegen die kommunistische Politik seines Landes auf. Er wird hier von zwei, ungefähr eine Generation jüngeren Protagonisten der Moskauer Kunstszene, Anatolij Osmolovskij (*1969) und Bogdan Mamonov (*1964), vorgestellt.²⁹⁹ In Monastyrskij's Arbeit als »Organisator künstlerischer Prozesse« erkennt Osmolovskij einen politischen Aspekt, den er zwischen einer »Akzeptanz seiner Version des Kapitalismus [...] auf der Ebene ideologisch-konzeptueller Strukturen« einerseits und dem Verlust von Macht oder vielmehr einer »seriöse[n] Aufmerksamkeit« aufgrund der »spezifischen Körperlichkeit, Immanenz und Beschaffenheit seiner Arbeiten« andererseits verortet. So ist Monastyrskij's Werk für Osmolovskij gerade hinsichtlich »nichtspektakulärer Praktiken« von Bedeutung: In konzeptualistischer Manier baue sein »rhetorische[s] Argument« nicht auf der »leuchtende[n] Zukunft des Kommunismus« auf, wie es der Parteiapparat formuliert habe, sondern auf dem »Kanon der Leere« beziehungsweise dem Nichts. Monastyrskij's Werk zeige daher auf intuitive Weise, »dass diese Ästhetik strukturell auf ein anderes politisches Projekt hinwirken kann, das trotz seiner geringen Ressourcen langfristig der Explosionskraft einer Neutronenbombe gleicht«. ³⁰⁰ Die damit verbundene, nichtmaterielle Eigenschaft seiner Kunst oder seiner kollektiven Aktionen wird auch in dem anschließenden Text von Mamonov³⁰¹ hervorgehoben.

Der Beitrag über das Werk von Charlotte Posenenske (1930-1985),³⁰² deren Arbeiten auch in der Ausstellung vertreten waren, führt die Vorbildfunktion der vorigen, ausschließlich männlichen Konzeptkünstler in gewisser Weise fort. Posenenskies künstlerischem Schaffen, das insbesondere in den 1960er Jahren eine Auseinandersetzung mit dem Raum in der Malerei zeigte,³⁰³ wird ein starker Einfluss auf die Entwicklung der Konzeptkunst in Deutschland zugesprochen. Vorgestellt werden in diesem Zusammenhang etwa ihre, Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre gefertigten, reliefartigen »Streifenbilder« sowie die später entstandenen Skulpturen mit dem Titel »Vierkantrohre Serie D und DW« (1967) oder die in ihrer Stellung im Raum veränderbare Serie

298 Abgebildet sind hier Fotos von zwei älteren Arbeiten, die Performance »Ich atme und ich höre« (1983) und »Der Atem« (1977), sowie ein Ausschnitt von »Dyptichon« (2007).

299 Osmolovskij, Anatolij; Mamonov, Bogdan; Andrej Monastyrskij. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 478-483. In der Ausstellung wurden Kunstwerke von Monastyrskij und Osmolovskij präsentiert.

300 Vgl. Osmolovskij: Andrej Monastyrskij. 2007, S. 479f.

301 Mamonov erklärt hier, dass es zwar ein Archiv, eine Dokumentation sowie Texte der kollektiven Aktionen gebe, dass aber die Kunst Monastyrskij's an sich nicht rekonstruiert werden könne, da die spezifischen Umstände, die Menschen zu einer spezifischen Zeit an einem spezifischen Ort versammeln ließ, nicht wiederholbar seien. Vgl. Mamonov: Andrej Monastyrskij. 2007, S. 482.

302 Wege, Astrid: Charlotte Posenenske. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 500-505.

303 Laut Wege stellen ihre »plastischen Bilder« ein »wichtiges Bindeglied zwischen ihrem malerischen Werk und den dreidimensionalen Arbeiten« dar. Sie relativierten »die Vorstellung eines Bruchs zwischen malerischem und plastischem Werk« und setzten sich dabei auf neue Weise mit dem Raum in der Malerei auseinander. Vgl. ebd., S. 502.

»Drehflügel Serie E« (1967/1968).³⁰⁴ Wie die Kunstkritikerin und Kuratorin Astrid Wege feststellt, teilt Posenenske »mit anderen Strömungen der damaligen Kunst [...] das Bestreben, den illusionistischen Bildraum zu überwinden und schließlich *im beziehungsweise mit dem tatsächlichen Raum zu arbeiten*«. ³⁰⁵ Darüber hinaus sei der Einbezug von Betrachter*innen als Handelnde³⁰⁶ zunehmend bedeutsam für ihr Werk geworden. Rückblickend könne »der gemeinsame Auf- und Umbau« ihrer Arbeit als »performative, demokratische Dimension« verstanden werden, der ihr Werk auch vom Minimalismus abgrenzt.³⁰⁷

Der Beitrag über die Performancereihe »9 Evenings: Theatre and Engineering«, ³⁰⁸ die 1966 in der Armory Hall in New York City stattfand, setzt die Arbeit mit dem Raum in Verbindung mit der Faszination für Technik und der Frage nach der Beteiligung der Betrachter*innen fort. Erläutert wird hier die Arbeit von verschiedenen Künstler*innen und Techniker*innen, ³⁰⁹ die der Idee folgten, ein Konzept für eine Performance zu entwerfen, die moderne Technologien in einer öffentlichen Großperformance unter Berücksichtigung des Publikums umsetzt. ³¹⁰ Wie die Kunstkritikerin und Kuratorin Chantal Pontbriand darlegt, wurde das Projekt im Nachhinein mit Verweis auf das »Fehlen von Proben«, die »Verunsicherung des Publikums durch prozesshafte Darbietungen« oder auch »technische Mängel« von vielen Beteiligten als problematisch oder unzureichend beurteilt. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts galten die »9 Evenings« jedoch »als fortschrittliche, sogar zukunftsweisende Versuche, das Verhältnis von künstlerischem Schaffen und Technik auszuloten«, wie die Autorin erläutert. Ungeachtet der im Nachhinein geäußerten Kritik am Projekt markierten sie hinsichtlich der »Entwicklung innovativer ästhetischer Strategien und Erwartungen der ZuschauerInnen [...] einen wichtigen Wendepunkt«. ³¹¹ Dass sich in dieser Zeit eine veränderte Sichtweise auf das Projekt durchsetzte, wird auch durch die Ausstellung *9 Evenings Reconsidered* ³¹² deutlich, die im Jahr 2006 stattfand.

304 Die Serien zeigen einen allmählichen Übergang von der Fläche zu raumgreifenden Objekten und Skulpturen, die dann auf der Grundlage von Zeichnungen aus billigen, industriell für den Konsum gefertigten Materialien produziert wurden.

305 Ebd. [Herv. i.O.].

306 Mit der Präsentation der »Vierkantrohre« etwa auf einer Verkehrsinsel habe Posenenske nicht nur »ihre Kunst mit Verkehr und Technik visuell in Szene« gesetzt, sondern bereits auf ihre Vorliebe für »Knotenpunkte des Sozialen [Orte, an denen Menschen, Waren und Geld zirkulieren]« aufmerksam gemacht, die für sie mit der Faszination des von modernen Technologien und Geschwindigkeit geprägten Raums korrespondierten. Vgl. ebd., S. 505.

307 Vgl. Brunn, Burkhard: 1976, Charlotte Posenenske. In: documenta 12. Katalog. 2007, S. 76.

308 Pontbriand, Chantal: 9 Evenings. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 506-511.

309 Organisiert von dem Elektrotechniker Billy Klüver zählten hierzu z.B. Komponist*innen, Tänzer*innen, Choreograf*innen und bildende Künstler*innen.

310 Dokumentiert werden hier im Kontext von »9 Evenings« etwa Yvonne Rainers »Carriage Discreteness« (first performance), Robert Whitmans »Holes of Water – 3« und Robert Rauschenbergs »Open Score« (second performance).

311 Vgl. Pontbriand: 9 Evenings. 2007, S. 510f.

312 Die Ausstellung *9 Evenings Reconsidered: Art, Theatre, and Engineering*, 1966 fand vom 4.5. bis 9.7.2006 am MIT List Visual Arts Center in Cambridge/MA statt und wurde von Catherine Morris kuratiert.

Von einer Rekonstruktion beziehungsweise Wiederholung zweier in den 1960er und 1970er Jahren stattgefundenen Performances in Jugoslawien und Serbien, die in die Theatergeschichte der jeweiligen Länder eingegangen sind, berichten auch die Beiträge über das Projekt »Pupiliija, papa Pupilo pa puplicki/«Pupiliija, Papa Pupilo und die Pupilceks«³¹³ und die Arbeit des Künstlers Era Milivojević (*1944)³¹⁴. Ersterer nimmt die Performance einer Gruppe slowenischer Dichter*innen, bildender Künstler*innen und Lai*innen zum Ausgangspunkt, die 1969 an verschiedenen Orten in Jugoslawien (*Theatre Pupiliija Ferkeverk*) aufgeführt und im Jahr 2006 in Ljubljana von dem Tanztheoretiker Emil Hrvatin und der Performancekunst-Zeitschrift *maska* rekonstruiert wurde.³¹⁵ Zweiterer bezieht sich auf die Erfahrungen und Erläuterungen Milivojevićs, der in den Jahren 1973 und 1994 Performances in Belgrad und Zagreb realisierte, die in Bezug miteinander stehen.³¹⁶

In beiden Beiträgen geht es um die Rekonstruktion mehrerer Jahrzehnte zurückliegender Performances mit den Mitteln der Fotografie und um die Frage, wie sich historische Ereignisse in die Gegenwart einschreiben. Die künstlerischen Arbeiten stellen sich aufgrund der politischen Bezüge zu den jeweiligen Ländern zwar unterschiedlich dar, jedoch eint sie der Ansatz, die Wiederholung spezifischer, bisweilen anachronistischer Aktionen als eine Transformation zu begreifen: Für Hrvatin liege die »verstörendste Provokation des Stücks« weniger in, aus heutiger Zeit so nicht mehr durchführbaren Aktionen (beispielsweise dem Schlachten eines Huhns auf der Bühne), sondern vor allem im »Rezitieren von Koseskis Hymne«³¹⁷, die patriotische Themen behandelt.³¹⁸

Für Milivojević hingegen stellt die Wiederholung die einzige Möglichkeit der Erinnerung dar. Angeregt durch die Fotografien von 1973 sieht er mehr als dreißig Jahre später »ein Bindeglied zwischen verschiedenen sozialen und kulturellen Randbereichen im Jugoslawien jener Zeit«, die auf den Kalten Krieg, Friedensbewegungen und die Bedeutung von Utopien hinweisen. Bilder und Erfahrungen ebneten so den Weg für neue Kunstaktionen, »als Ereignisse, die Situationen des täglichen Lebens in gemeinschaftsbildende verwandeln«.³¹⁹

313 Zakravsky, Katherina: *Theatre Pupiliija Ferkeverk*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 512-521.

314 Vuković, Stevan: Era Milivojević. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 522-527.

315 Die ursprüngliche Performance und das Reenactment sind im Heft durch Schwarz-Weiß-Fotografien dokumentiert, die kaum zeitliche Unterschiede erkennen lassen. Die spätere Performance markiert laut Katherina Zakravsky jedoch »die gewaltigen historischen Umwälzungen seit 1969 durch die Entfaltung zweier Flaggen, der alten kommunistischen und der neuen Nationalflagge«. Zakravsky: *Theatre Pupiliija Ferkeverk*. 2007, S. 519.

316 Als Leiter einer Gruppe von Schriftsteller*innen, darunter Nebojša Janković und Žarko Radaković, realisierte Milivojević 1973 die Performance »Frieden ist das Merkmal der Revolution« in der Galerie des Studierendenkulturzentrums in Belgrad sowie die Performance »Neue Kreativität, aber es ist gar nicht so einfach ... Rekonstruktion des ›Künstlers‹« in Zagreb, die auf die erste Performance Bezug nimmt. Letztere würdigte er 1994 mit einer Performance unter dem gleichen Titel in Belgrad. In allen genannten Performances befreit er sich u.a. aus einem um seine Arme und Beine gewickelten Gummiband.

317 Die Hymne geht auf den slowenischen Richter und Dichter Jovan Vesel Koseski (1798-1884) zurück.

318 Hrvatin, Emil, o.A. zit.n. Zakravsky: *Theatre Pupiliija Ferkeverk*. 2007, S. 519.

319 Milivojević, Era: Unveröffentlichtes Interview (März 2007), zit.n. Vuković: Era Milivojević. 2007, S. 525 und 527.

Die zeit- und ortsspezifische Eigenschaft von Aktionskunst wird mit den beiden Beiträgen über das *Performance Research Lexikon*³²⁰ und die künstlerische Arbeit von VALIE EXPORT³²¹ weiter spezifiziert. Während der Performancekünstler und Mitherausgeber des Lexikons Mike Pearson hier einen Ausschnitt mit Schlüsselbegriffen über zeitgenössische Vorstellungen von Performance zu Beginn des 21. Jahrhunderts erläutert,³²² widmet sich der Beitrag über VALIE EXPORT (*1940) einigen ihrer Zeichnungen aus den 1970er Jahren³²³ sowie der interaktiven Videoinstallation »Autohypnose« (1969/1973) samt Konzept, Zeichnung und einem Foto, das einen Ausschnitt der Videoinstallation dokumentiert. Im Beitrag über ihr Werk, das nicht in der *documenta 12* vertreten war, weist die Kunsttheoretikerin und Philosophin Ketī Chukhrov zunächst darauf hin, dass es sich – entgegen der Auffassung von Arbeiten anderer Künstler*innen in den 1960er und 1970er Jahren – nicht auf Erkundungen des weiblichen Körpers mit einem »feministischen Anspruch« oder »die Einforderung einer matriarchalen Urmythologie« reduzieren lasse. Vielmehr stütze sich VALIE EXPORT bei ihren Erkundungen auf »transzendente Kategorien«, sodass ihr »weiblicher Körper [...] zum Lösungswerkzeug für komplexe theoretische, politische und ästhetische Aufgaben« werde, zu einer »Leinwand, auf der sich Themen überschneiden« und etwa zu einem »Assimilierungswerkzeug für Raum und Zeit« würden.³²⁴ Diese Deutung interferiert mit VALIE EXPORTs eigener Einschätzung. So bestehe einerseits die Grundlage ihres gesamten Schaffens darin, »[d]ie Wahrnehmung, das Konzept und die Darstellung der Realität in Frage zu stellen«.³²⁵ Andererseits sei »[d]er einzige Weg, der gesellschaftlichen und kulturellen Kodifizierungen zu entgehen«, »sie zu negieren, zu verändern und zu zerstören«.³²⁶

Obwohl beide vorgestellten Ansätze unterschiedliche künstlerische Praktiken und Medien anwenden, die sich weder zeitlich noch räumlich überlagern, zeigen sie doch auch Ähnlichkeiten in ihrer Konzeption. Beide Ansätze setzen sich mit gesellschaftlich-

-
- 320 Pearson, Mike: *Performance Research Lexikon*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 484-493.
- 321 Chukhrov, Ketī: VALIE EXPORT. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 494-497. Der Name der als Waltraud Lehner geborenen Künstlerin wird ihr zufolge in Versalien geschrieben.
- 322 Das im Jahr 2006 publizierte Lexikon trägt der Tatsache Rechnung, dass sich Diskurse über Performance in den vergangenen Jahren verändert haben. Es richtet den Blick daher laut Pearson auf »Begriffe, die umstritten und beständig in Bewegung sind und deren landläufiger Gebrauch eine künstlerische, politische und intellektuelle Kultur« untersuchen. Beispielfhaft dargestellt wird dies an den Begriffen »Geographie« (verfasst von Mike Pearson), »Freundschaft – Drei Beispiele« (verfasst von *Lone Twin* bzw. Gregg Whelan und Gary Winters) und »Gefahr« (verfasst von Ric Allsopp und David Williams). Ähnlich wie »die zeitgenössische Performance« selbst bleibe es im Sinne eines Projekts »partiell, fragmentarisch, provisorisch, utopisch und schlussendlich uneinlösbar«. Pearson: *Performance Research Lexikon*. 2007, S. 486.
- 323 Zu den hier vorgestellten Zeichnungen zählen die drei im Jahr 1973 gefertigten »Liebe-Angst«, »Badezimmerspiegel« und »Madonna auf den Gasherd« sowie »Die Träume eines Kindes – Klavierzimmer« (1972).
- 324 Vgl. Chukhrov: VALIE EXPORT. 2007, S. 495.
- 325 Müller, Roswitha: VALIE EXPORT. Bild-Risse. Wien 2002, S. 213, zit.n. Chukhrov: VALIE EXPORT. 2007, S. 494.
- 326 Müller: VALIE EXPORT. Bild-Risse. 2002, S. 214, zit.n. Chukhrov: VALIE EXPORT. 2007, S. 497.

kulturell geprägten Konventionen und politischen Betrachtungen auseinander und eröffnen über ihr Werk einen eigenen Reflexionsraum.

Ein weiterer Beitrag, der Performancekunst thematisiert, widmet sich dem in Polen geborenen Künstler Marcos Kurtycz (1934-1996).³²⁷ Kurtycz, der seinen Lebensmittelpunkt 1968 nach Mexico verlegte, wird hier mit der Aktion »La rueda«/»Das Rad« (1976) vorgestellt, bei der er sich – mit dem Bestreben, das Stadtbild und die Wahrnehmung der Menschen zu verändern – mit einer Scheibe durch Mexico City bewegte, auf der eine Farbskala abgebildet war.³²⁸ Wie der Kunstkritiker und Kurator Francisco Reyes Palma hervorhebt, kann Kurtyczs Performance als eine »vom Aktionismus und einer widerständischen Praxis geprägten Arbeitsweise« verstanden werden, welche »Kunst im Zwischenbereich von Körper und Werk, Öffentlichem und Privatem, Straße und Museum« verortet.³²⁹

Die politische Dimension künstlerischer Aktionen in den 1970er Jahren aufgreifend, berichtet Pastor in seinem Beitrag von der kulturellen Entwicklung Chiles unter der 1970 neu gewählten Regierung von Salvador Allende.³³⁰ Wie Pastor erläutert, wurden Künstler*innen und Intellektuelle im Jahr 1971 dazu eingeladen, auf die »weltweite mediale Blockade« beziehungsweise die »Manipulation durch die großen internationalen Medienkonzerne« über die sogenannte »Operación Verdad« zu reagieren. In Übereinstimmung mit der politischen Entwicklung des Landes, das unter Allende auf demokratischem Wege in eine sozialistische Gesellschaft geführt werden sollte, entstanden verschiedene Aktionen. Pastor berichtet hier zum einen von der Gründung des Museo de la Solidaridad, das infolge eines noch fehlenden Kultusministeriums vom Kunstinstitut der Universität in Santiago de Chile übernommen worden war und fortan die Werke für das Museum zusammentrug.³³¹ Andererseits erläutert er, wie sich eine Gruppe von Künstler*innen formiert und eine druckgrafische Produktion aufgebaut habe, über die mehr als hundert Siebdrucke angefertigt worden seien. Sie hätten die Maßnahmen des aktuellen Parteiprogramms vermittelt und wären schließlich durch ihre Verbreitung im ganzen Land zum Kennzeichen von Allendes Wahlkampf geworden.³³² Bedeutend war zudem der soziale Charakter der Aktion. So sei über ein Förderprogramm der Regierung für sozial schwache Schichten ab 1972 gar ein Großteil der Bevölkerung in die Siebdruckherstellung einbezogen worden.³³³ Pastor weist abschließend darauf hin, dass die

327 Reyes Palma, Francisco: Marcos Kurtycz. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 570f.

328 Wie Reyes Palma argumentiert, stelle Kurtycz nicht nur »symbolische Bezüge zu Prozessionen oder öffentlichen Protestkundgebungen« her, sondern auch »eine Vorstellung von bewegten Bildern« dar, die »das filmische Werk Marcel Duchamps in Erinnerung« gerufen habe. Da die Absicht darin bestand, nicht das Publikum, sondern das Kunstwerk zu bewegen, habe die Performance einen »Ort der Sensationen und Irritationen geschaffen [...], der Raum und Zeit der BetrachterInnen veränderte – im Sinne des »zufällige[n] Eintreten[s] eines unwiederbringlichen Moments«. Ebd., S. 571.

329 Vgl. ebd.

330 Pastor Mellado, Justo: Städtische Konflikte, institutionelle Kämpfe und die Hochkonjunktur des Siebdrucks in Chile. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 566-569.

331 Vgl. ebd., S. 567. Laut Pastor begründete der Staat damit über die Universität die Sammlung selbst.

332 Vgl. ebd., S. 568.

333 Vgl. ebd.

Aktion von internationalen Medienverbänden zwar hart bekämpft wurde und nur kurze Zeit andauerte, sie jedoch ebenso wenig wie die Gründung des Museums, das seit 1991 unter dem Namen *Museo de la Solidaridad Salvador Allende* geführt wird, als »mikropolitische Initiative« zu verachten sei. Aus heutiger Sicht stellten die Initiativen wie auch das Museum immerhin »fragile, wenn nicht gar politisch naive Beispiele einer Utopie« dar.³³⁴

In den verbleibenden Beiträgen des Hefts wird der Blick schließlich auf die theoretische und künstlerische Auseinandersetzung mit historischen wie gegenwärtigen Machtverhältnissen in architektonisch-visionären, politischen, religiösen und sozialen Zusammenhängen gerichtet. Untersucht werden dabei universelle Lebensentwürfe in den USA (Felicity D. Scott), eine politische Oppositionsbewegung in Ägypten (Hassan Khan), rechtslastige und Menschen verachtende Ideologien in der Geschichte Deutschlands (Alice Creischer) und in der Gegenwart asiatischer Inselstaaten (Farish A. Noor) sowie die Willkommenskultur und Abgrenzungspolitik bürgerlicher Gruppierungen in Großstädten westlicher Länder beziehungsweise die Grenzpolitik verschiedener Länder in Verbindung mit Migration (Philippe Rekacewicz und Stany Grelet). Diese Auseinandersetzung zeigt insofern Anschluss an ein transkulturelles Denken, als hier Projekte und Geschichten behandelt werden, die sich gegen vorherrschende kulturelle Normen und Werte wenden oder nationalistische, antidemokratische Ideologien und deren Fortsetzung in der Gegenwart kritisch beleuchten. Im Rückblick auf diese Beiträge der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts zeigt sich einmal mehr, welche Aktualität einzelne Themen und Sachverhalte bis heute haben.

Der Beitrag der Architekturtheoretikerin Felicity D. Scott handelt von den Wahrnehmungs-, Kunst- und Architekturmodellen in der US-amerikanischen Gegenkultur der 1960er Jahre.³³⁵ Als zentrales Element wird hier Buckminster Fullers Erfindung des »geodätisch[en]«³³⁶ Kuppelbaus angeführt, die sich laut Scott gegen die »Maschinerie der Massenproduktion« wendete und eine »Technologie des Ausstiegs darstellte«.³³⁷ Beschrieben wird hier die »Verbindung zwischen Fullers strukturellem Prototyp und der psychedelischen Kultur«,³³⁸ womit eine »Revolution durch Design« gemeint war, die »eine gemeinsame Welt postulierte« und sich unter anderem etwa der »Antikriegsbewegung sowie der Öko- und Umweltbewegung« verschrieben hatte.³³⁹ Scott weist darauf hin, wie sich damals eine »symptomatische Allianz mit neuen technologischen Kräften und neuen Modalitäten der Macht« bildete und sich die Rhetorik für die Konfrontation mit solcher Art Umgebungen »eines geopolitischen Registers bedient[e] – vor allem in den Forderungen nach einer Überwindung nationaler

334 Vgl. ebd., S. 569.

335 Scott, Felicity D.: Acid-Visionen. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 528-549.

336 Fuller selbst versteht darunter »eine Form der Wahrnehmung«, die durch »eine ›nur aus Polyedern bestehende Struktur [...]‹ gekennzeichnet ist«. Ebd., S. 529.

337 Ebd.

338 Laut Scott wurde damit nicht nur Drogen eine »bewusstseinsverändernde« Wirkung« zugesprochen, sondern auch der »Umgebung, in denen, so glaubte man, die Sinne der Individuen von den Zwängen einer normativen physischen und visuellen Welt ebenso »befreit« würden, wie sich ihr Bewusstsein vom Ego befreien ließe«. Ebd., S. 530f.

339 Ebd., S. 530 [Herv. i.O.].

Grenzen«.³⁴⁰ Anhand verschiedener Interviews und Aussagen von Zeitzeugen, sowie Erläuterungen zur Intermedia-Produktion der Kommune »Drop-City«, zeigt Scott auch den Beginn neuer multimedialer, elektronischer und computergenerierter Entwicklungen auf, die grundlegend an der »Frage des Egos und seiner Überwindung«³⁴¹ zugunsten einer friedfertigen Gemeinschaft interessiert waren. Scott macht jedoch auch die Gratwanderung dieser Unternehmungen³⁴² deutlich.

Eine Beschäftigung mit der Geschichte und ihrer Wirkungsmacht bis in die Gegenwart hinein präsentiert die Künstlerin Alice Creischer (*1960) in ihrem Beitrag über die Serie »Mach doch heute Lobby« (1998-2007).³⁴³ Sie besteht insgesamt aus sieben- und zwanzig Zeichnungen, Collagen, Bildern, Fotos und verschiedenen Hörstücken und war in Form einer Medieninstallation in der Ausstellung vertreten.³⁴⁴ Der Künstlerin zufolge erzählt das Werk »eine Geschichte über Nachkriegsmodelle von Wirtschaftsdemokratie, über die faschistische Kontinuität in der deutschen Wirtschaft und Nomenklatura und wie sich diese bis heute fort schreibt«³⁴⁵. Mit ihren Papier- und Fotocollagen – vier davon sind im Heft abgedruckt – erschafft Creischer nicht nur buchstäblich Geschichtsbilder, wenn sie zum Beispiel Ausläufer der NS-Vergangenheit in der heutigen Politik aufzeigt. Sie kreiert auch eine spezifische Art der Erzählung und Kontextualisierung von Fakten, so beispielsweise durch kurze Erläuterungen zu einzelnen Bildern, die biografische Details bestimmter Führungskräfte der deutschen Wirtschaft und Politik³⁴⁶ beleuchten.

Ausgangspunkt für die Erläuterungen des Schriftstellers und Künstlers Hassan Khan zum Werk der ägyptischen Aktivistin und Schriftstellerin Arwa Saleh ist seine zufällige Begegnung mit ihrem Bruder in einer Kairoer Bar im Jahr 1997.³⁴⁷ Saleh, die 1951 in Kairo geboren wurde und 1997 Selbstmord beging, wird hier als Protagonistin der ägyptischen Studierendenbewegungen der 1970er Jahre beschrieben, die wiederum verschiedene linke Gruppierungen in ihrem Aufbegehren gegen die Regierung Ägyptens vereinten. In seinem Beitrag widmet sich Khan Salehs Buch »Al-Mubtaseroun«/»Die Unreifen«³⁴⁸ und reflektiert ihre darin geäußerte, sehr per-

340 Vgl. ebd., S. 530f.

341 Ebd., S. 536.

342 Trotz des Anliegens der Kommune »eine systemkritische und politische Ablehnung des amerikanischen und damit globalen Kapitalismus zum Ausdruck [zu] bringen«, würden die historischen Praktiken auch »auf die Gefahr des Mystizismus« verweisen und eine »unabsichtliche Integration in zeitgenössische Ausprägungen der Geopolitik mitsamt ihren digitalen Hilfsmitteln« darstellen, die der kapitalistisch orientierten Medienindustrie bisweilen zugearbeitet habe. Vgl. ebd., S. 548f [Herv. i.O.].

343 Creischer, Alice: Alice Creischer. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 596-601.

344 Laut Creischer bestehen die Stücke aus Berichten von Parlamentsverhandlungen, aus Gedichten, Rollenspielen und Memoiren. Die Arbeit, die auch Gastbeiträge anderer Künstler*innen integriert, habe sie von Anfang an immer wieder überarbeitet, übermalt oder mit neuen Informationen bestückt. Vgl. ebd., S. 597.

345 Ebd.

346 Siehe hierzu Creischers Erläuterungen zu den Abbildungen. Ebd., S. 598.

347 Khan, Hassan: Die Desillusionierten. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 602-607.

348 Laut Khan beklagt Saleh in ihrem Buch letztlich das Bewusstsein einer Generation, die es nicht geschafft habe, ein Begriffsvermögen jenseits des herrschenden Systems zu entwickeln, welches

sönliche Auseinandersetzung mit der Rolle der Intellektuellen in der politischen Oppositionsbewegung Ägyptens in den 1970er und 1980er Jahren. Dabei geht es ihm weniger um die Darstellung von Tatsachen, als um Salehs Auffassung über die angebliche Korruptierbarkeit von Intellektuellen, um ihr Gespür für Sprache und ihren Rückgriff auf den »uralten literarischen Trick, jede Verantwortung für den Text, den wir zu lesen bekommen, von sich zu weisen«, indem sie »die ganze damit verbundene Erfahrung in einen historischen Zusammenhang« stellte.³⁴⁹ Laut Khan stellt ihr Buch ein unentbehrliches Werk dar, das durch den Einfluss, den diese Generation letztlich auf die moderne ägyptische Gesellschaft hatte, zudem an Bedeutung gewinnt.³⁵⁰

Der Politikwissenschaftler und Menschenrechtsaktivist Farish A. Noor berichtet von seiner Recherchereise zur politischen Geografie der Religion in Asien,³⁵¹ für die er im Jahr 2006 zwei Städte auf der Insel Java in Indonesien besuchte.³⁵² Dort sprach er mit ausschließlich männlichen Vertretern islamistischer Gruppen, die verschiedene Landstriche mit ihren radikalen und gewaltvollen Ideologien beherrschen. In seinem Beitrag beklagt er, dass der Erfolg der religiös-politischen Gruppen in Indonesien von der indonesischen Politik meist ignoriert und übersehen werde, und dass »ein erbitterter Revierkampf zwischen muslimischen und christlichen Gruppen«, aber auch Milizen stattfinde.³⁵³ Noor nimmt diese Entwicklungen und ihre Protagonist*innen jedoch ernst. Sein Beitrag kann als eine Art Aufklärungsarbeit über menschenverachtende Ideologien angesehen werden, die er am Beispiel von Interviewausschnitten aufzeigt und die durch die Einbettung in eine *documenta*-Publikation nicht mehr unbeachtet bleiben beziehungsweise einfach hingegenommen werden können.

Der Sozialwissenschaftler Stany Grelet widmet sich in seinem Text verschiedenen Formen der Gastfreundschaft und ihre Verweigerung in nachbarschaftlichen Zusammenhängen in Paris.³⁵⁴ Der Beitrag wird von vier Zeichnungen des Kartografen und Journalisten Philippe Rekacewicz aus der Serie »Frontières mouvantes, peuples en mouvement«/»Grenzen in Bewegung, Menschen in Bewegung« (2006) begleitet,³⁵⁵ die »das Verhältnis zwischen Migration und politischer Grenze« in Form einzelner Karten³⁵⁶

sie selbst hervorgebracht habe, und das daher zu keiner prägenden Bewegung werden konnte. Vgl. ebd., S. 606.

349 Ebd., S. 605.

350 Vgl. ebd., S. 604.

351 Noor, Farish A.: Feuer und Schwefel. Yogja und Solo, Zentraljava, 2006. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 608-621.

352 Anlass seiner Recherche war die Feststellung, dass sich »die Mitte der öffentlichen Meinung zum Islam in Indonesien eindeutig nach rechts verschoben« habe und »zahlreiche religiöse Gruppen und NGOs die rasche Einführung der Scharia« forderten oder bereits praktizierten. Ebd., S. 611.

353 Ebd., S. 617f.

354 Grelet, Stany: Ein Stein vor der Haustür. Was die NIMBYs uns über Gastfreundschaft lehren. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 623-638.

355 Vgl. *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 622, 630f, 639.

356 Die Karten widmen sich z.B. den sogenannten »Vor- und Nachgrenzen«, mit denen sich Europa in verschiedenen Zonen »weit von seinem eigenen Territorium entfernt«, über »Schutznetze« vom Rest der Welt abschottet (S. 622) bis zu den »innere[n] Schutzzonen« in Ländern wie Brasilien, China oder Russland, über die versucht wird zu verhindern, dass arme Bevölkerungsschichten in Zonen mit starkem wirtschaftlichem Wachstum flüchten (S. 630). Darüber hinaus widmen sie sich

darstellen. Wie Rekacewicz erläutert, entsprächen die Karten nicht nur »vorbereitenden Skizzen, deren Unbestimmtheit andeutet, was eine Grenze eigentlich ausmacht: Ambivalenz und Widersprüchlichkeit (sie trennt und gliedert zugleich)«, sondern sie erfüllten damit auch eine Absicht.³⁵⁷

Grelet schließt mit seinem Text inhaltlich an diese Grenzziehungen im urbanen Raum an. Er zeigt am Beispiel der Formierung verschiedener Gruppierungen für oder gegen die Anwesenheit von Drogenabhängigen in unterschiedlichen Pariser Stadtteilen auf, welches Spektrum Gastfreundschaft haben kann beziehungsweise entlarvt die eigentlichen Ziele verschiedener bürgerlicher Initiativen, die vorgeblich »zum Schutz« des gemeinschaftlichen Raums vor »unbeliebten« oder »unberechenbaren Bürger*innen« einer Stadt agierten.³⁵⁸ Er fragt sich in diesem Zusammenhang etwa, »[w]ie man die politische Gastfreundschaft vom Modell der privaten Gastfreundschaft trennen [könne], ohne sie auf ein Recht gegenseitiger Gleichgültigkeit im öffentlichen Raum zu reduzieren«, und schlägt vor, »die Konturen der betreffenden Orte präziser zu fassen, und zwar eher in einem ethischen denn in einem architektonischen Sinn«.³⁵⁹ Abschließend nennt er hierfür zwei beispielhafte Viertel in Paris,³⁶⁰ die lebendig und hoch frequentiert seien und »einen bleibenden Eindruck von Gastfreundschaft« vermittelten.³⁶¹

Der Beitrag des *documenta 12 Beirut*³⁶² am Ende des Hefts gibt einen Einblick in dessen Idee und Ziele sowie in seine Projektarbeit. Neben einführenden Worten von Ayşe Güleç und Wanda Wieczorek berichtet Ralf Pasch als Journalist und Mitglied des *Beirats* über einzelne *Aktivitäten*³⁶³ in Kassel.³⁶⁴ Da transkulturelle Bezüge im Konzept

dem Volk der Roma und ihrem Leben in verschiedenen Ländern und Regionen ohne Anspruch auf ein Territorium, aber auch ohne staatliche und soziale Anerkennung (S. 631) sowie der Flucht von Menschen, insbesondere in Ostafrika, die – um dem Krieg zu entgehen – ins Exil ziehen und viele Jahre ohne Rechte leben (S. 639). Vgl. Erläuterungen zu den Bildern, o.V., ebd.

357 Vgl. Rekacewicz, Philippe: Philippe Rekacewicz. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 624.

358 Er kommt dabei auf eine Reihe von Gruppierungen zu sprechen, die sich mittlerweile in verschiedenen Ländern – mit Vorbild in den USA – formierten, wobei die »NIMBYS (Not In My Backyard)« eine Vorreiterrolle einnahmen. Sie hätten wiederum einige Gegenbewegungen hervorgerufen, z.B. die »YIMBYS (Yes In My Backyard)« oder die »WIMBYS (Welcome In My Backyard)«. Grelet: Ein Stein vor der Haustür. 2007, S. 626-628.

359 Ebd., S. 636f.

360 Während das eine Viertel »ohne Ansprüche und Vorurteilung« Menschen empfangen, aber auch »ohne die Unterstützung der BewohnerInnen weder [hätte] entstehen noch sich halten können«, stelle das andere eine »vorübergehend selbst verwaltete Autonomiezone« dar, die »den ViertelbewohnerInnen gleichsam zurückerstattet« worden wäre. Vgl. ebd., S. 637f.

361 Vgl. ebd., S. 638.

362 Güleç, Ayşe; Wieczorek, Wanda; Pasch, Ralf: Beirut. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 652-658.

363 Genannt werden hier z.B. die Gruppe »Experiment Exkursion«, die Projekte »Mach-was-TRäume«, »Die unsichtbare Stadt – sichtbar machen« und »Around the World – Welten im Koffer« sowie der »Salon des Refusés« und die »Bildungsstraße«, die unterschiedliche Publikumsgruppen einbezogen. Erläuterungen zu den *Aktivitäten* des *Beirats* siehe in Kap. IV.3.2.3.

364 Gezeigt werden dazu drei Abbildungen: Ein Unterrichtsraum im Kulturzentrum Schlachthof e.V. mit einer Kreidezeichnung von Jürgen Stollhans an der Tafel, die wiederum eine Arbeitssituation des *Beirats* in eben jenem Raum darstellt; ein Tafelbild mit den drei Leitfragen der *documenta 12* nebst einigen assoziativen Begriffen, sowie eine Grafik von Stollhans, die verschiedene Bildungs-

und in der Struktur des *Beirats* in Kapitel IV.2.2 erläutert sind und diese mit Bezug zur Projektarbeit von *Beirat* und *Magazines* auch in Kapitel IV.3.2.3 erörtert werden, wird der Fokus im Folgenden auf transkulturelle Aspekte im Konzept der *documenta 12 Kunstvermittlung* und des *documenta 12 Filmprogramm* gerichtet.

Hinsichtlich des dritten *Leitmotivs* und der Frage nach Bildung erhält das Konzept der *Kunstvermittlung* und seine Umsetzung eine besondere Relevanz im Kontext der *documenta 12*. Aus transkultureller Sicht ist das hier geäußerte Verständnis von Identität und der Umgang mit Machtverhältnissen wegweisend.

Carmen Mörsch³⁶⁵ erläutert in ihrem Beitrag unter dem Titel »Extraeinladung«³⁶⁶ zunächst ihr grundlegendes Verständnis der Kunstvermittlung als einer »kritische[n] Praxis«, die nicht etwa die Aufgabe erfülle, Kunst zu erklären. Kunstvermittlung könne vielmehr – und hier ähnelt Mörschs Auffassung derjenigen von Buerge³⁶⁷ – »als ein unabschließbarer Prozess kultureller Übersetzung verstanden werden, bei dem das Wissen der BesucherInnen und die von den KunstvermittlerInnen angebotenen Kenntnisse und Praktiken sich verschränken und widerstreiten«. Vermittlung wird damit nicht nur als ein permanenter, sondern auch als ein wechselseitiger Prozess verstanden, bei dem das Wissen verschiedener Akteur*innen im Austausch steht.

Neben dem Anspruch eines wechselseitigen Austauschs ist aus transkultureller Sicht auch bedeutend, dass die Institutionen, in denen Kunstvermittlung stattfindet, mit all dem in ihnen versammelten Wissen laut Mörsch nicht nur »als spezifische Wissensspeicher [...] für Bildungszwecke« gelten, sondern auch »herrschaftskritisch hinterfragt« werden. Darüber hinaus geht es um die Frage, für wen und wie Kunstvermittlung angeboten wird. Das von ihr formulierte »Bedürfnis, Extraeinladungen auszusprechen« zielt darauf, »bestimmte Konventionen, Ausschlussmechanismen und Besucherprofile zu unterlaufen«.³⁶⁸ Diese Forderung sei »unverzichtbar, soll die Institution als durchlässiges und relationales Gebilde begriffen werden und nicht als isolierte, von struktureller Amnesie geplagte Einheit«. Umgesetzt wurde diese Forderung von den Kunstvermittler*innen der *documenta 12* etwa dadurch, dass sie »Angebote für spezielle Interessensgruppen [...],³⁶⁹ die nicht unbedingt zur Ausstellung kommen würden« entwickelten und diese dazu einluden, »sich am Prozess der Vermittlung als einer spezifischen Form der kontextualisierten Übersetzung zu beteiligen«. Zudem

oder soziale Einrichtungen um das Kulturzentrum zeigt, so z.B. die Universität Kassel, eine Berufsschule und eine Beratungsstelle.

365 Mörsch arbeitete im Rahmen der *documenta 12* als wissenschaftliche Begleiterin und Beraterin der *Kunstvermittlung*. Siehe hierzu auch Kap. IV.3.2.2.

366 Mörsch, Carmen: Extraeinladung. Kunstvermittlung auf der *documenta 12* als kritische Praxis. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 659-661. Sofern nicht anders angegeben, beziehen sich alle folgenden Zitate zur Kunstvermittlung auf die deutsche Version des Textes auf S. 660.

367 Wie zu Beginn dieses Kapitels erläutert, spricht Buerge von Kunst und Vermittlung als einem »globale[n] Prozess kultureller Übersetzung«.

368 Als Strategie schlägt Mörsch z.B. eine »kollektive ›Arbeit an der Repräsentation« vor. Hierfür verweist sie auf Garoian, Charles R.: *Performing the Museum*. In: *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research*, Volume 42, Nr. 3, 2001, S. 234-248.

369 Solcher Art Angebote seien seit Herbst 2006 in Zusammenarbeit mit dem *documenta 12 Beirat* entwickelt worden.

sollte der Austausch mit dem Publikum nicht in klassischen »Führungen«³⁷⁰ realisiert werden. Das »Dilemma« liegt Mörsch zufolge jedoch generell in der Frage, wie etwas für eine spezifische Gruppe entwickelt werden kann, »ohne gleichzeitig identitäre [sic!] Zuschreibungen vorzunehmen«. Während die Beantwortung dieser Frage für sie immer von der »konkreten Gestaltung der Kunstvermittlung« abhängt, bestehe die grundsätzliche »Herausforderung [...] darin, die Arbeit mit Identitätskonzepten nicht kategorisch zu denunzieren, sondern Strategien zu entwickeln, sie zu durchkreuzen, zu ironisieren und ihre Energie zu nutzen, ohne die Herrschaftsverhältnisse [...] aus dem Blick zu verlieren«.

Mit dieser Aussage schließt sie indirekt an die transkulturelle Auffassung von Identität an, nach der diese weder ethnisch determiniert noch als homogene Gegebenheit verstanden werden kann.³⁷¹ Gleichzeitig weist sie damit auch auf die Vermittlung als eine Methode hin, über die transkulturelle Zusammenhänge nicht nur gemeinsam vergegenwärtigt, sondern auch über eine gleichberechtigte Beteiligung eines heterogenen Publikums produktiv gemacht werden können.

Da diese Arbeit unweigerlich darauf abzielt, Herrschaftsverhältnisse und Hierarchien zu hinterfragen und gegebenenfalls abzubauen, siedelt Mörsch die kritische Praxis der Kunstvermittlung bewusst »innerhalb der Institution« an. Um die damit verbundene gleichsam »solidarische und kritische Haltung von Forschenden« deutlich zu machen, die an einer »positiven Entwicklung« der Situation interessiert seien und sich immer als Teil dieser begriffen, spricht sie von der Kunstvermittlung als einer »kritischen Freundin«. In diesem Sinne entfalte die Kunstvermittlung »ihre Kritik ausgehend von der Prämisse, dass es kein Außen der Verhältnisse und keine umkompromittierte [sic!] Perspektive gibt«. Für Mörsch ist Kunstvermittlung – insbesondere im Kontext der *documenta 12* – vielmehr »selbstreflexiv und sucht nach Möglichkeiten, einen Reflexionsprozess durch Kunst gemeinsam mit allen Beteiligten zu gestalten«.

Ausgehend von der Frage, wie sich »Filmgeschichte auf kompakte Weise nachholen« beziehungsweise »im Rahmen einer Ausstellung präsentieren« lasse, erläutert der Beitrag mit dem Untertitel »Zweimal Leben. Eine Nachholpädagogik des Kinos«³⁷² die Ideen Alexander Horwaths, der das Filmprogramm für die *documenta 12* kuratierte.³⁷³ Anknüpfend an das »zentrale pädagogische Moment« der ersten *documenta 1955*, »das nachzuholen, was infolge von Nationalsozialismus und Krieg in Deutschland nicht rezipiert werden können«, schließe Horwaths fünfzigteiliges Filmprogramm an den Ursprung der *documenta* an und zeige Filmwerke der letzten fünfzig Jahre. Zudem setzt

370 Laut Mörsch galt es einerseits, die Zahl der Führungen zu reduzieren und Gruppen auf verschiedene Räume zu verteilen. Andererseits hätten die Kunstvermittler*innen Orte innerhalb der Ausstellungsarchitektur entworfen, die als »Schutzräume und Präsentierflächen« (z.B. die *Palmenhaine*) Raum zur Konzentration, Ablenkung oder Beobachtung bieten sollten. Vgl. Mörsch: *Extraeinladung*. 2007, S. 660.

371 Siehe hierzu z.B. Kap. II.1.8 und II.1.9.

372 Asfour, Fouad; Berríos, María; Cosmin Costinaş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red.): *documenta 12* Filmprogramm. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 663-664. Sofern nicht anders angegeben, beziehen sich alle folgenden Zitate auf die deutsche Version des Textes auf S. 663.

373 Neben dem Text des Beitrags sind zwei Film-Stills abgebildet, eines von Roberto Rossellinis »*Viaggio in Italia*« (1953/54) und von Chris Marker »*La Jetée*« (1962/63).

es laut Horwath zeitlich bei der »Halbzeit der ersten 100 Jahre Kino« an, die gleichzeitig eine »Art Kippunkt« der Kinogeschichte darstelle, mit dem eine »zweite Phase des Kinos«, samt »Entwicklungen im unabhängigen avantgardistischen Film«³⁷⁴ einsetzte.³⁷⁵

Da das Filmprogramm in dem ebenfalls im Jahr 1955 eröffneten und noch existierenden Gloria Kino in Kassel gezeigt wurde, stellt die *documenta 12* hier gleich zweimal einen Bezug zur Nachkriegsgeschichte her. Das »zweite Leben«, das mit der zweiten Hälfte der Kinogeschichte verknüpft wird, stellt sich laut Redaktion aber auch der Unmöglichkeit, diese Geschichte und ihre Rezeption als Ganzes zu repräsentieren oder zu erfassen. Stattdessen gehe es darum »[v]erschiedene Gattungen, Formate oder Genres des Filmischen gleich stark aufleben und miteinander sprechen zu lassen«.

Laut Horwath stellt es den Versuch dar, »absolut Kanonisches«³⁷⁶ mit »absolut Unkanonischem oder Gegenkanonischem zu mischen«. So sollte diese »Konfrontation verschiedener Denkschulen [...] die prinzipielle Unmöglichkeit einer Gesamtdarstellung bewusst werden« lassen. Die Gegenüberstellungen ließen aber nicht nur »extrem Unterschiedliches aufeinanderprallen«. Vielmehr machten sie auch »Analogien erkennbar«, etwa über »[t]hematische Bezüge [...] innerhalb einzelner Programme« wie »auch über mehrere Blöcke hinweg«.³⁷⁷ In transkultureller Hinsicht gewinnt das Programm daher insbesondere durch die kuratorische Zusammenstellung der Filme an Bedeutung. Sie ist quer durch die Kinogeschichte angelegt und verfolgt weder den Anspruch, diese Geschichte in umfassender Weise zu präsentieren oder zu vermitteln, noch nimmt sie den Kanon des Films samt seinen Klassifizierungen zum Maßstab.

2.4 Widersprüche als produktive Impulse für neue Formen des Verstehens. Die verbale Vermittlung der Diskurse mit Bezug auf die Ausstellung

Der diskursive Anspruch der *documenta 12* zeigt sich zum einen in der Darbietung multiperspektivischer Beiträge und Aufsätze verschiedener Autor*innen aus aller Welt in den drei *Magazines*, die eine breite Diskussionsgrundlage für die Öffentlichkeit herstellen. Zum anderen werden die Diskurse um die drei *Leitmotive* auf verschiedene Weise fortgesetzt und materialisieren sich nicht nur in den textuellen und visuellen Präsentationen, sondern auch in verbaler beziehungsweise mündlicher Form. Neben verschiedenen kommunikationsorientierten Formaten, in denen sich Diskurse und Subjekte etwa über dialogische Gespräche sowie im Rahmen der so bezeichneten *Aktivitäten* oder

374 Genannt werden z.B. Peter Kubelka und Robert Breer.

375 Horwath, Alexander, zit.n. Asfour et al.: *documenta 12 Filmprogramm*. 2007, S. 663. Laut Redaktion markiert die Zeit Mitte des 20. Jahrhunderts »eine entscheidende Veränderung, was die Selbstreflexivität und das Selbstbewusstsein des Kinos betrifft« und die zunehmende »Gründung von Cinematheken und Filmarchiven«.

376 Genannt werden Alfred Hitchcocks »Vertigo« (1958) und Michelangelo Antonionis »Professione: Reporter« (1975).

377 Horwath zit.n. Asfour et al.: *documenta 12 Filmprogramm*. 2007, S. 663.

Projekte wechselseitig prägen,³⁷⁸ werden die *Leitmotive* in ihrem Bezug zur Kunst allgemein und zur Ausstellung im Besonderen mit Hilfe technischer Medien vermittelt³⁷⁹. Von Bedeutung für die Ausstellung ist hier der Audioguide,³⁸⁰ der im Rahmen der *documenta* eine Neuerung in der Kunstvermittlung darstellte. Er war dergestalt konzipiert, dass er sowohl beim Gang durch die Ausstellung als auch auf dem Weg zwischen den Ausstellungsorten und beim Erkunden der Stadt Kassel eingesetzt werden konnte. Die sich darauf befindlichen Hörbeiträge in überwiegend deutscher und englischer Sprache stellen daher viele Bezüge zwischen der Ausstellung und den Besucher*innen der *documenta 12* her. Wenngleich der Audioguide folglich für den Gebrauch der sich durch die Ausstellung bewegenden Besucher*innen konzipiert war, haben die Hörbeiträge auch im Nachhinein noch Bestand und ergeben auch außerhalb der Ausstellung einen Sinn.³⁸¹

Der Künstlerische Leiter, der für die Inhalte des gesamten Audioguides verantwortlich zeichnet, weist in der kurzen, allgemeinen Einführung des Audioguides darauf hin, dass die Themenführungen zu den drei *Leitmotiven* »nicht als Ersatz für den Katalog oder die Wandtexte« zu verstehen sind.³⁸² Wie jeweils zu Beginn der drei Hörbeiträge zu den *Leitmotiven* prinzipiell erläutert wird, hätten sie auch »keinen Anspruch auf Vollständigkeit«, sondern stellten »nur einen von vielen möglichen Standpunkten« dar.³⁸³ Er gibt daher den Rat, sie »als eine Art Erzählung, die sich zwischen den einzelnen Räumen und Orten entspinnt« zu begreifen und sich nicht zu wundern, hier und dort »auf Lücken oder Widersprüche [zu] stoßen«. Ähnlich wie Mörsch Kunstvermittlung nicht als Erklärung von Kunst begreift, sieht Buergel etwa von abschließenden Werkinterpretationen ab, wenn er den Hörer*innen in Aussicht stellt, dass sich ihnen die »meisten Arbeiten [...] erst durch ihre persönliche Rezeption und Erfahrung erschließen« werden.

In diesem Sinne stellt der Audioguide folglich einen Teil der im Rahmen der *documenta 12* angebotenen *Kunstvermittlung* dar. Die Auseinandersetzung mit Lücken beziehungsweise Widersprüchen zeigt dabei eine Fortführung der Auseinandersetzung mit transkulturell relevanten Begriffen und Inhalten, wie sie bereits in Verbindung mit

378 Ausführliche Erläuterungen hierzu siehe in Kap. IV.3.2.2. und IV.3.2.3.

379 Informationen und Kommentare zu den *Leitmotiven* und zur *documenta 12* allgemein waren auch im Internet, etwa über die Homepage (www.documenta12.de) oder einen Blog (www.documenta12blog.de), abrufbar.

380 Der Audioguide konnte während der *documenta 12* in Form von tragbaren digitalen Medienabspielgeräte (ipods) ausgeliehen werden und stand auch als mp3-Datei zum Download auf der Homepage der *documenta 12* bereit. Vgl. *documenta 12: S-Guide/Audioführung*. URL: <https://documenta12.de/kunstvermittlung/audio-fuehrungen.html>. Die Texte der Hörbeiträge sind zudem im *documenta archiv* (Findbuch *documenta 12*, Mappe 125) verfügbar.

381 Insbesondere zusammen mit dem Katalog bzw. den Abbildungen der Kunstwerke oder mit Fotografien der Ausstellungsräume (z.B. aus dem Bilderbuch der *documenta 12*) ergeben die Hörbeiträge auch rückwirkend einen Sinn.

382 Buergel, Roger M.: Einführung des Audioguides der *documenta 12* (mp3-Download, Dauer: ca. drei Min.), im Anschluss Musik: »Seit ich ihn gesehen« (Larghetto) von Robert Schumann, op. 42, aus dem Liederzyklus »Frauenliebe und Leben« (1840), nach dem gleichnamigen Gedichtzyklus von Adelbert von Chamisso (1830).

383 Alle folgenden wörtlichen Zitate in diesem Kapitel stammen, sofern nicht anders angegeben, aus der von Buergel formulierten Einführung zu den Hörbeiträgen der *Leitmotive*.

den Beiträgen zu den *Leitmotiven* in den drei Heften angesprochen sind. Widersprüche verschiedener Art werden hier nicht als Unvereinbarkeiten festgeschrieben, sondern als Potenzial verstanden: So gilt es etwa, die europäische Moderne nicht mehr im Gegensatz zu lokalen Modernen außerhalb Europas, sondern in ihren dialektischen Verbindungen zu begreifen, künstlerische Beiträge als imaginäre Gegenwelten im Widerspruch zu herrschenden politischen Systemen zu betrachten oder Widersprüche als produktive Impulse zu nutzen.

Der Audioguide ergänzt laut Buergel die Beiträge der Hefte und soll noch einmal verdeutlichen, »in welcher enger Wechselbeziehung die drei Leitfragen zueinander stehen«. Wenngleich die einzelnen Titel des Audioguides auch direkt angewählt werden konnten, ist er wie folgt aufgebaut: Nach einer Einführung in die mit dem Audioguide verbundene Idee gibt der Künstlerische Leiter eine Führung durch verschiedene Räume und Ausstellungsorte,³⁸⁴ bei der er sowohl exemplarisch als auch spezifisch auf einzelne Kunstwerke und deren Beziehungen zueinander eingeht. In drei eigenständigen Hörbeiträgen werden sodann die *Leitmotive* kurz vorgestellt und mit theoretischen Überlegungen verknüpft sowie exemplarisch zu ausgewählten Kunstwerken, Künstler*innen, Werkgruppen und/oder Ausstellungsorten ins Verhältnis gesetzt.³⁸⁵ Dabei werden immer wieder Bezüge entweder zu den Betrachter*innen oder zu verschiedenen Lebenszusammenhängen hergestellt. Der Audioguide sowie die drei Hörbeiträge³⁸⁶ enthalten darüber hinaus Musikeinspielungen³⁸⁷ aus verschiedenen Jahrhunderten und kulturellen Zusammenhängen, womit der implizit formulierte transkulturelle Anspruch der *documenta 12* ein weiteres Mal deutlich wird.

2.4.1 Über multiple Perspektiven auf die Moderne im Hörbeitrag zum ersten *Leitmotiv*

Im Hörbeitrag zum ersten *Leitmotiv* zeigt sich ein transkultureller Ansatz bereits in Buergels anfänglicher Feststellung, dass es »mehrere Theorien darüber [gibt], wann genau die Moderne einsetzte, welche Strömungen sie umfasst und ob sie schon zu Ende ist oder nicht«. Da er die Moderne grundsätzlich als »eine Verschiebung weg von der Ausrichtung auf alte Traditionen und Vorbilder, hin zu einer imaginierten Zukunft« be-

384 Die Führung wird in sechs Sprachen angeboten. Zu den Orten gehören das Museum Fridericianum, die Neue Galerie, die *documenta*-Halle und der Aue Pavillon.

385 Die Hörbeiträge zu den drei *Leitmotiven* dauern jeweils ca. eine Stunde. Die ersten ca. 5 Minuten sind inhaltlich jeweils identisch; hier wird die grundsätzliche Idee der *Leitmotive* erläutert.

386 Die Musikpassagen im Hörbeitrag zum ersten *Leitmotiv* stammen von *Kuramusik* aus Mali, aus dem Album »New Ancient Strings« von Toumani Diabate und Ballake Sissoko; im Hörbeitrag zum zweiten *Leitmotiv* von der Geigerin, Sängerin und Komponistin Iva Bittová und dem Gitarristen und Schlagzeuger Vladimír Václavěk aus dem Album »Bílé inferno«/»Weißes Inferno«; im Hörbeitrag zum dritten *Leitmotiv* von der Gruppe *The Summer* aus dem Album »Nine Shrine Pieces«, wobei alle Stücke auf dem »Lyrics Projekt« von Saädane Afif (*1970), das auch in der Ausstellung vertreten ist, basieren.

387 Hierzu gehört auch das Musikstück »The Ballad of Kastriot Rexhepi« (Dauer: 17:42 Min.) vertont von Michael Nyman (Six Celan Songs, MN Records, CD, 2006). Ausführende: Sarah Leonard (Sopran) und *The Nyman Quartet*. Es steht auch in Bezug zur gleichnamigen Arbeit von Mary Kelly, siehe Kap. IV.2.4.2.

greift, liegt für ihn der Bezug zur Vergangenheit gerade in der »Infragestellung der Traditionen«. Indem er die Linearität der westlichen Kunstgeschichtsschreibung kritisch betrachtet und gleichzeitig eine Multiperspektivität in Bezug auf verschiedene Auffassungen der Moderne annimmt, nähert sich Buergel hier dem transkulturellen Denken an. Deutlich wird dies auch in seiner Feststellung, »dass verschiedene Kulturen in anderen Teilen der Welt ihre ganz eigene Moderne erlebt haben, zeitversetzt und in unterschiedlicher Ausprägung«. Demnach seien stets »von lokalen Bedingungen und Geschichten« geprägte »[m]oderne Kunstströmungen [...] in vielen Kulturkreisen außerhalb der anerkannten Zentren Westeuropas und Nordamerikas« entstanden.³⁸⁸

Am Beispiel der Arbeit des Architekten David Aradeon (*1932) aus Lagos thematisiert Buergel anschließend die »historischen Beziehungen zwischen Afrika und Lateinamerika als direkte Folge der Kolonialisierung und des Sklavenhandels«, die »einen gewaltigen Einfluss auf die Kunst und Kultur Brasiliens« gehabt hätten. Aradeons Installation belegt für Buergel, »die wechselseitige »Migration der Formen« zwischen Nigeria und Brasilien«, während die Recherche des Künstlers »die Durchlässigkeit und den beständigen Wandel der Kulturen im Laufe der Jahrhunderte[,] seit der Mensch reist und interagiert«, demonstriere. Buergels Schlussfolgerung erweist sich als explizit transkulturell, wenn er feststellt: »Dieser stete Fluss läuft natürlich nie nur in eine Richtung, Kulturen beeinflussen einander stets gegenseitig.«³⁸⁹ Mit Bezug zur Kolonialgeschichte führt er aus:

»Die Einflussnahme einer Kultur auf eine andere hat im Laufe der Geschichte ganz unterschiedliche Formen angenommen, angefangen bei den imperialistischen Invasionen der Antike bis hin zur modernen Kolonialerfahrung. Die im 16. Jahrhundert einsetzende europäische Kolonisierung Afrikas, der beiden Amerikas, von Teilen Asiens und des Nahen Ostens, des australischen Kontinents und der Pazifikregion war sowohl auf Seiten der Kolonialmächte als auch der kolonisierten Gesellschaften eine entscheidende Voraussetzung für die Moderne.«³⁹⁰

Bedeutsam ist dabei aus transkultureller und postkolonialer Perspektive, dass die Geschichte wechselseitiger kultureller Einflussnahmen nicht nur auf die weltweiten Eroberungen Europas, ihre gewaltsamen Vorstöße und die Machtkämpfe mit verschiedenen Kulturen im Kontext des Kolonialismus zurückgeführt wird und hier endet, sondern auch, dass diese Geschichte in Verbindung mit der Moderne gesetzt wird, die sich aus diesen Erfahrungen speist und bis heute ihre Auswirkungen zeigt.

So werde nicht nur am Beispiel der Gemälde von Juan Davila (*1946) auf »[da]s komplexe Feld des Kolonialismus und seiner Auswirkungen« verwiesen. Vielmehr sei es »Thema einer Reihe von Arbeiten [...] auf der documenta« gewesen.³⁹¹ Zudem hebt Buergel hervor, dass »[d]ie Spaltung der eigenen Persönlichkeit [...] eine maßgebliche Erfahrung der Moderne« ist, und »die unmittelbaren Folgen, die der Kolonialismus auf

388 Buergel, Roger M.: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Ist die Moderne unsere Antike?« (Sprecherin: Isabell Lenke), Dauer: 66 Minuten. Kassel 2007, TC 00:06:50-00:07:45.

389 Ebd., TC 00:26:24-00:27:30.

390 Ebd., TC 00:32:53-00:33:31.

391 Ebd., TC 00:33:33-00:33:40.

die lokale Bevölkerung hatte, [...] langfristige verheerende Auswirkungen auf das Verhältnis der Menschen zu ihrer Heimat, ihrer Familie und Religion« zeigten – Faktoren also, »die unsere Position in der Welt seit jeher bestimmen«. ³⁹² So wird hier zum einen auf die Notwendigkeit verwiesen, die Entstehung transkultureller Lebensgeschichten zu berücksichtigen: Denn, »um ein tieferes Verständnis der Moderne zu erlangen«, gehe es laut Buergel darum, »auch die Verschiebungen der Subjektivität anzuerkennen, die andernorts stattgefunden haben«. ³⁹³ Zum anderen wird gegen Ende des Hörbeitrags eine direkte Brücke zu den Besucher*innen der *documenta 12* geschlagen, die hier in die Produktion von Wissen miteinbezogen werden: Denn »[w]ie sich die Geschichte als unsere Antike auf die Gegenwart auswirkt«, ³⁹⁴ hängt Buergel zufolge, »eindeutig davon ab, in welchen Rahmenbedingungen wir uns selber bewegen« ³⁹⁵.

Zum Abschluss des Hörbeitrags fasst Buergel die Auseinandersetzung mit der Moderne noch einmal zusammen: So zeichne die *documenta 12* zwar einerseits die »Migrationsrouten nach, die die Form auf ihren Reisen zwischen den Orten und historischen Zeitabschnitten und zwischen Objekten innerhalb des Ausstellungskonstrukts zurückgelegt« habe. Andererseits und indirekt beziehungsweise Widersprüchen konfrontiert zu werden, bemerkt Buergel jedoch auch, dass sich diese Auseinandersetzung als eine »Symphonie aus Lücken und blinden Flecken, aus Fehlinterpretationen und Voreingenommenheiten« erweist. Da sich eine Symphonie generell als eine »gewaltige Fülle« darstellt, in der »verschiedenartige Einzelheiten eindrucksvoll zusammenwirken« ³⁹⁶, kann folglich auch die Moderne weder geglättet noch als konstant fortlaufende und am Fortschritt orientierte Erzählung präsentiert werden. Sie bedarf per se einer Form der transkulturellen Kunstvermittlung. In solchen, von Leerstellen und Irrwegen geprägten Situationen zwischen Werken und Betrachter*innen setzt für Buergel dementsprechend »echtes Wissen und ein potentiell tiefergreifendes Verständnis ein«. ³⁹⁷

2.4.2 Über das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft im Hörbeitrag zum zweiten *Leitmotiv*

Mit der Frage nach der Bedeutung des *bloßen Lebens* wendet sich der Hörbeitrag zum zweiten *Leitmotiv* einer ähnlich grundsätzlichen Thematik zu, wie es im ersten die Definition von Moderne war. Im Kontext der Vermittlung wird daher auch hier danach gefragt, wie wir das *Leitmotiv* »auf unsere eignen Erfahrungen und Einstellungen anwenden können«. Damit rückt Buergel »das Verhältnis zwischen Politik und menschl-

392 Ebd., TC 00:35:41-00:36:02.

393 Ebd., TC 00:36:19-00:36:27.

394 Buergel weist in diesen Zusammenhang etwa auf Simon Wachsmuths Installation und Ai Weiweis Arbeit im Erdgeschoss des Fridericianums hin. »Mit ihrer ästhetischen Untersuchung des Fragments« zeigen für ihn beide Werke »die Lücken und Grenzen unseres Wissens auf« und »eröffnen sozusagen einen Weg, die Gegenwart durch die Ruinen der Vergangenheit zu interpretieren«. Ebd., TC 00:58:46-00:59:06.

395 Ebd., TC 00:56:57-00:57:06.

396 Dudenredaktion: »Symphonie«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/178171/revision/178207>.

397 Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Ist die Moderne unsere Antike?« 2007, TC 00:59:08-00:59:36.

cher Subjektivität oder einfacher gesagt zwischen Gesellschaft und Individuum in den Vordergrund«. ³⁹⁸ Neben der Überlegung zur »bloße[n] Existenz« menschlichen Lebens würden damit auch Fragen darüber angestoßen, wie »wir unsere Beziehungen zu anderen Menschen, zur Natur, zu unserer Umwelt wieder aufbauen«, »[w]elches Verständnis der Welt [...] wir von dieser Position der Verletzlichkeit aus« haben und ob »diese Verletzlichkeit oder Ausgesetztheit vielleicht auch eine positive Seite« hat. ³⁹⁹

Nachdem der Begriff des *bloßen Lebens* auf Walter Benjamin, Michel Foucault, Hannah Arendt und Giorgio Agamben zurückgeführt wird, weist Buergel darauf hin, dass »all diese Aspekte für eine Diskussion des zweiten Leitmotivs [...] lediglich als Bezugspunkte dienen«. ⁴⁰⁰ Er schafft sodann in erster Linie eine Anbindung an die Kunst und die Ausstellung, indem er das *Leitmotiv* »mit der Stadt Kassel als Lebensraum der documenta« ⁴⁰¹ in Verbindung setzt: Das »totalitäre Desaster des dritten Reichs und die Zerstörung des Zweiten Weltkriegs« sieht er »als Kassels kollektive Erfahrung des bloßen Lebens [...], in deren Folge sich die Stadt physisch wie psychisch erneuern musste« ⁴⁰² und auf welche die »erste documenta [...] gewissermaßen die Antwort« ⁴⁰³ gewesen sei. Mit der »Frage, welche Möglichkeiten [...] Künstler_innen und Künstler [haben,] etwas darzustellen, das sich eigentlich gar nicht darstellen lässt«, ⁴⁰⁴ stellt Buergel etwa Verbindungen zu Werken von Sheela Gowda (*1957), Amar Kanwar (*1964), Abdoulaye Konaté ⁴⁰⁵, Lukas Duwenhögger (*1956), Churchill Madikida (*1973) in der Neuen Galerie her. Mit einem Hinweis auf Entwicklungen der 1960er Jahre, in denen »die Überwindung der Kluft zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen zu einer zentralen Strategie der Identitätspolitik« ⁴⁰⁶ geworden sei, und einem weiteren auf den Umgang mit »Licht« in der Kunst als »eine[r] allgemein gültige[n] Metapher für Offenbarung und Erkenntnis« ⁴⁰⁷, werden zudem solche auf der *documenta 12* gezeigten Werke erläutert, die sich mit dieser Kluft ⁴⁰⁸ beschäftigten. ⁴⁰⁹ Der Blick wird dabei etwa auf die Problema-

398 Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was ist das bloße Leben?« (Text: Roger M. Buergel, Sprecherin: Sophie Rois), Dauer: 60 Minuten. Kassel 2007, TC 00:04:53-00:05:11.

399 Ebd., TC 00:05:12-00:05:44.

400 Ebd., TC 00:07:49-00:07:57.

401 Ebd., TC 00:08:11-00:08:15.

402 Ebd., TC 00:09:02-00:09:16. Hier verweist Buergel auf die visuell und strukturell erkennbaren Narben der Stadt Kassel und auf ihre Stadtplanung, die auf Plänen der Nationalsozialisten basiert.

403 Ebd., TC 00:08:16-00:08:21.

404 Ebd., TC 00:10:28-00:10:35.

405 Zu Konaté siehe auch Kap. IV.1.3.2 und IV.1.4.2.

406 Ebd., TC 00:20:52-00:21:00.

407 Ebd., TC 00:22:24-00:22:28.

408 Ebd., TC 00:25:17-00:25:27.

409 Erläutert werden im Anschluss daran Werke von Mary Kelly, Zofia Kulik, Tseng Yu-Chin, Jirí Kovanda, Anatoli Osmolovsky, Sanja Iveković, Martha Rosler oder David Goldblatt, die an verschiedenen Ausstellungsorten wie etwa im Aue-Pavillon, im Fridericianum oder in der Neuen Galerie ausgestellt waren.

tik der Politisierung intimer Beziehungen gelenkt, die normalerweise ins Privatleben gehörten und politisch würden, sobald sie öffentlich sind.⁴¹⁰

Maßgeblich für die Vermittlung ist die Feststellung des Künstlerischen Leiters, dass »der Körper den Dreh- und Angelpunkt der drei documenta-Leitmotive« darstellt, denn er »ist nicht nur ein zentrales Thema in der Auseinandersetzung über die Moderne, er ist auch der Ort des bloßen Lebens und Produzent und Rezipient von Bildung«.⁴¹¹ So hofft Buergel in Bezug auf das zweite *Leitmotiv*, dass die Besucher*innen nach dem Gang durch den Park eine Veränderung durchlaufen haben beziehungsweise »[d]urch die ästhetische Erfahrung in so viele und vielfältige Konstellationen von Formen, Gedanken und Handlungen eingetaucht« sind.⁴¹² Die hier eröffneten Bezüge zwischen der Kunst und den eigenen Erfahrungen der Betrachter*innen sollen Buergel zufolge verdeutlichen, dass das *bloße Leben* keine übergeordnete theoretische Perspektive darstellt, sondern sich nur in Verbindung mit einer subjektiven Position – also nur durch eigene Sichtweisen, Erfahrungen und Gefühle – begreifen lässt. Er sieht es daher als unerlässlich an, dass »wir unsere Position für neue Begegnungen öffnen und uns selbst sozusagen mit ins Bild setzen«, um »neue Horizonte erschließen« zu können.⁴¹³

Abschließend äußert sich Buergel unter Bezugnahme auf Gonzalo Díaz (*1947) noch einmal allgemein zur Rolle der Kunst. Díaz' Installation, die im sogenannten Beuys-Raum der Neuen Galerie ausgestellt war, verweise indirekt auf Joseph Beuys' Arbeit »Das Rudel« (1969)⁴¹⁴ und greife Beuys' berühmtes Zitat »Jeder kann Künstler sein« auf. Anhand der Installation, die auf der Integration der Betrachter*innen basiert,⁴¹⁵ macht Buergel noch einmal deutlich, dass bisweilen »die Produktion des Kunstwerks auf uns, unseren eigenen Körper und dessen Platz in der Welt zurück[fällt]« und »jeder einzelne Mensch das Potential zu kreativem Handeln besitzt«.⁴¹⁶

Ein verbindender Aspekt zwischen der Thematik des zweiten *Leitmotivs* und dem Paradigma der Transkulturalität besteht insbesondere in der Reflexion des *bloßen Lebens* als Ausgangspunkt für die individuellen Gestaltungsmöglichkeiten eines jeden menschlichen Subjekts. In diesem Sinne besitzt jeder Mensch eine eigene, nicht nur geistige und körperliche, sondern in Verbindung damit auch kulturelle Prägung, die ihn dazu befähigt, sich selbst in der Welt zu situieren. Damit werden indirekt die im Kontext des zweiten *Leitmotivs* präsentierten Beiträge von Klaus Ronneberger und Leo Bersani

410 Vgl. ebd. Genannt werden hier z.B. die Werke »Primapara, Manicure/Pedicure Series« und »The Ballad of Kastriot Rexhepi« von Mary Kelly oder »Who's listening?« (No. 1 und 5) von Tseng Yu-Chin.

411 Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was ist das bloße Leben?«, TC 00:38:49-00:39:05.

412 Vgl. ebd., TC 00:52:54-00:53:11.

413 Vgl. ebd., TC 00:54:43-00:55:24.

414 Beuys' Werk kam im Rahmen einer Privatsammlung als Leihgabe in die Neue Galerie, Kassel. Seit 1976 befindet es sich dort im Beuys-Raum, den der Künstler selbst einrichtete.

415 Díaz' Installation »Eclipsis« (2007) bestand aus dem Lichtstrahl eines Scheinwerfers, der lediglich über den Schatten des/r Besucher*in einen Satz an der Wand innerhalb eines quadratischen Rahmens zu erkennen gab. Dieser lautete: »Du kommst zum Herzen Deutschlands, nur um das Wort Kunst unter Deinem eigenen Schatten zu lesen.« Vgl. Oyarzun, Pablo: 2007, Gonzalo Díaz. In: documenta 12. Katalog. 2007, S. 234.

416 Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was ist das bloße Leben?«, TC 00:54:10-00:54:27.

angesprochen.⁴¹⁷ Für den Gang durch die Ausstellung wird der Fokus damit insgesamt auf die jeweils eigene Situation der Betrachter*innen gelenkt. Nahe gelegt wird damit eine Art Selbstpositionierung und -vergewisserung, einerseits als Rezipient*in des Dargestellten und andererseits als Produzent*in, der*die sich als Teil eines Publikums innerhalb der Strukturen und Inhalte der Ausstellung orientieren, zurechtfinden und schließlich eine eigene Haltung dazu entwickeln muss.

2.4.3 Über individuelle Erfahrungen und selbstbestimmte Handlungsmöglichkeiten im Hörbeitrag zum dritten *Leitmotiv*

Im Vergleich zu den beiden ersten *Leitmotiven* stellt das dritte *Leitmotiv* mit der Frage »Was tun?« laut Künstlerischem Leiter »eine noch größere Herausforderung« dar, weil sie offener formuliert ist und zunächst kein konkretes Themen- beziehungsweise Diskussionsfeld eröffnet. Sie bezieht sich »auf den Bildungsaspekt der *documenta* 12, denn wenn wir eine Ausstellung besuchen, wollen wir etwas herausfinden.«⁴¹⁸ Dieser Anspruch, den Buergel hier kollektiv auf die Besucher*innen projizierte, zeigt sich jedoch nicht erst in der Vermittlung des dritten *Leitmotivs*. Wie die schlagwortartige Betitelung der drei *Leitmotive* samt der ihnen jeweils zugeordneten Satzzeichen – »Modernity?«, »Life!« und »Education:« – in den Publikationen der *documenta* 12 zu erkennen gibt, stellt sich dieses letzte der drei *Leitmotive* als eine Art logische Fortsetzung der ersten beiden und ihrer Erforschung dar. So differenziert Buergel die Frage des dritten *Leitmotivs* hier noch einmal: »Wir sind aufgefordert darüber nachzudenken, wie die Vergangenheit aussah, wo wir heute stehen und was wir uns für die Zukunft wünschen.«⁴¹⁹ Während die Moderne damit auf ihre historische Dimension hin befragt und das *bloße Leben* in der Gegenwart betrachtet wird, gilt es, wie der Doppelpunkt plastisch veranschaulicht, herauszufinden, welche Folgen sich daraus für die Bildung ergeben.

Geht man der Herkunft des Namens *documenta* und seiner lateinischen Bedeutung nach, wird deutlich, dass der Bildung im Kontext der *documenta* grundsätzlich eine besondere Bedeutung zukommt. So wurde die *documenta* ursprünglich mit »der Belehrung des Geistes«⁴²⁰ in Verbindung gebracht. Die Frage »Was tun?« erweitert jedoch den spezifischen Bildungsanspruch der *documenta* 12, denn er ist damit weitaus weniger didaktisch und passiv-rezeptiv gesetzt, als dies noch im Ursprung der *documenta* der Fall war. Wie die Ausführungen im Hörbeitrag verdeutlichen, zielt die Frage nach

417 Siehe hierzu Kap. IV.2.3.2

418 Vgl. Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:04:42-00:05:11.

419 Ebd., TC 00:05:12-00:05:20.

420 *documenta*: Nominativ Plural von *documentum* (lat.): Lehre, Belehrung, Warnung; beweisende Urkunde, Testament (mittellat.). *documentum* ist zusammengesetzt aus 1.) *docere* (lat.): lehren, unterrichten, bzw. jemanden benachrichtigen, in Kenntnis setzen, aber auch: zeigen, dartun, berichten, und 2.) *mens* (lat.): das Denken, der denkende Geist, der Verstand, aber im übertragenen Sinne auch: die Seele oder der Geist von etwas. So habe in der Belehrung des Geistes die Kernabsicht des Unternehmens gelegen, wie Ernst Schuh, der Assistent Arnold Bodes, im Kontext der ersten *documenta* formulierte. Vgl. *DOCUMENTA* (13): »Tatsachen und Gerüchte«. URL: <http://d13.documenta.de/start>.

dem Tun auf eine Auseinandersetzung mit Körper und Geist, während sie gleichzeitig eine Aufforderung zum Handeln darstellt.

In Analogie zu den beiden anderen *Leitmotiven* verweist Buergel auf einen theoretischen beziehungsweise »historische[n] Bezug«, der »lediglich als Ausgangspunkt dienen« sollte. So habe die Wortwahl des dritten *Leitmotivs* »einen politischen Ursprung«. Buergel zitiert mit ihm den gleichlautenden Titel einer Publikation Lenins aus dem Jahr 1902⁴²¹. Lenin selbst wiederum habe mit der Überschrift »Was tun?« den gleichnamigen »utopistischen Roman von Nikolai Tschernyschewski aus dem Jahr 1863« gewürdigt. Der Hörbeitrag thematisiert in diesem Zusammenhang Lenins Auffassung: Demnach könne eine »Revolution [...] nur mit einer strengen Führungsriege und einer gehorsamen, disziplinierten Masse gelingen. Die Arbeiterklasse müsse in allen relevanten Themen und Theorien gut informiert, erfahren, geschult und gebildet sein. Nur dann wäre sie in der Lage, die Gesellschaft zu verändern.«⁴²²

Obwohl der Bezug des dritten *Leitmotivs* zu Lenins Schrift und Politik im Kontext der *documenta 12* sonst keine Erwähnung⁴²³ fand, scheint er für das konzeptionelle Bildungsverständnis der *documenta 12* doch relevant gewesen zu sein. Denn wenngleich Lenins Plan für die Verwirklichung der genannten Ziele noch mit der Billigung von Gewalt einherging, wird hier deutlich, dass dem dritten *Leitmotiv* zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein gesellschaftsverändernder Impetus ohne die Anwendung von Gewalt zugrunde lag. Mit Blick auf Lenins Schrift zeigt sich, dass dieser Impetus jedoch auch nicht darin bestand, einen klaren Weg vorzugeben, sondern darin, praktische Schritte zu erörtern,⁴²⁴ die im Sinne einer Veränderung umgesetzt werden können.

Dieser strategische Plan, der offensichtlich nach Handlungsmöglichkeiten für die Veränderung der Gesellschaft in der Gegenwart fragte, zeigt insofern eine Parallele zum Paradigma der Transkulturalität, als dies ebenfalls ein praxisorientiertes Verständnis

421 Lenin, Wladimir I.: Was tun? Brennende Fragen unserer Bewegung. Berlin 1983. Lenin äußerte darin die Idee, die unorganisierten revolutionären Kräfte, die sich um das, unter elenden Bedingungen lebende Proletariat Russlands gruppierten, in Taten zu verwandeln und einen neuen Typus von Partei herzustellen, der weniger auf theoretische Reformen als auf die praktische Organisation gründen sollte. Vgl. Bronner, Stephen E.: »Was tun?« und Stalinismus. In: Utopie kreativ, Heft 151, Mai 2003, S. 425-434, 427.

422 Vgl. Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:05:22-00:06:11.

423 Ohne konkreten Bezug zum dritten *Leitmotiv* gaben lediglich die *documenta 12 Magazines* einen Hinweis auf Lenins Werk »Was tun?« in Zusammenhang mit ihrer Veranstaltung »The Living Newspaper«. Die Veranstaltung reagierte auf die sogenannte erste »Lebende Zeitung«, die um 1917 in Russland entstand und Analphabet*innen die täglichen Nachrichten präsentieren sollte. Lenins Verständnis der Zeitung als einen »kollektiven Organisator: [...], der die Kommunikation sowohl innerhalb Russlands als auch international [habe] fördern« können, bildete dabei die Grundlage für die Zusammenarbeit mit einigen internationalen Zeitschriftenredaktionen. Vgl. *documenta 12*: »documenta 12 magazines – Living Newspaper«. URL: <https://www.documenta12.de/index.php?id=1008&L=0>.

424 Siehe Lenin: Was tun? 1983, S. 7: »Die Frage »Was tun?« drängt sich in den letzten Jahren [...] mit besonderer Kraft auf. Es handelt sich dabei nicht um die Wahl des Weges [...], sondern darum, welche praktischen Schritte wir [...] tun sollen und auf welche Art wir sie tun sollen. Es handelt sich um das System und den Plan der praktischen Tätigkeit.«

eröffnet,⁴²⁵ das auf kulturelle Veränderungen der Gesellschaft reagiert beziehungsweise als maßgeblich für ein kulturell verändertes Verständnis von Gesellschaft erachtet wird.

Ähnlich wie sich dieses praxisorientierte Verständnis als eine Anleitung zum Handeln verstehen lässt, scheint die konkrete Ausgestaltung von Bildungsprozessen, wie sie im Rückbezug Buergels auf Lenin deutlich wird, gleichermaßen an Handlungsmaximen ausgerichtet gewesen zu sein und nicht etwa an vorbestimmten theoretischen Kategorien. Deutlich wird diese weniger inhaltliche als strukturelle Vorgehensweise des Künstlerischen Leiters auch darin, dass er »die Ausstellung [...] an das Publikum [übergeben] oder metaphorisch gesprochen [...] uns ins Bild [setzen]« wollte.⁴²⁶ Damit griff er nicht nur das bereits im Kontext des zweiten *Leitmotivs* geäußerte Postulat der Öffnung und den Anspruch, sich selbst – etwa durch das Erschließen neuer Horizonte⁴²⁷ – einzubringen, erneut auf. Beides wird vielmehr mit dem Begriff der ästhetischen Erfahrung⁴²⁸ in Verbindung gesetzt, der für das Vermittlungsprojekt der *documenta 12* grundlegend ist. In der Ermöglichung eines solch offenen, auf »ästhetische[r] Erfahrung« aufbauenden Bildungsprozesses sieht Buergel »das Potential für neue Formen des Verstehens«. ⁴²⁹ Diese manifestierten sich auf körperlicher und geistiger Ebene und kämen vor allem an den Grenzen des Wissens zum Tragen:

»Ästhetische Erfahrung geht immer auch mit Gefühlen und Gedanken einher. Deshalb hilft sie uns, unser Bewusstsein zu schärfen, nicht nur mit Blick auf unsere eigenen Erlebnisse, Erfahrungen und Interessen, sondern auch in Bezug auf die Grenzen und Lücken unseres Wissens. In dem Moment, wo wir etwas nicht verstehen, wo wir nicht genau wissen, was wir vor uns haben oder wo wir hinwollen, öffnen wir uns neuen Möglichkeiten der aktiven und kreativen Bedeutungsproduktion durch Kommunikation, Diskussion, Interaktion, Forschung und gemeinsames oder selbstorganisiertes Handeln.«⁴³⁰

Kunstvermittlung bedeutet demnach keine Belehrung, sondern vielmehr das Ermöglichen einer eigenverantwortlichen Selbstbildung⁴³¹ durch eine aktive geistige und körperliche Beteiligung, die gerade in Situationen des Nichtwissens oder Nichtverstehens gefragt ist. Der Blick, der hier auf das Potenzial von Grenzen und Lücken des Wissens und die an sie anschließende Option (oder auch den Bedarf) zu handeln und zu interagieren gerichtet wird, schließt an den Umgang mit kultureller Differenz im Kontext der postkolonialen Theorie an. Ähnlich der von Bhabha postulierten produktiven

425 Siehe hierzu z.B. Kap. II.1.10 und II.2.5.

426 Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:06:19-00:06:27.

427 Siehe Kap. IV.2.4.2.

428 Siehe hierzu Kap. IV.1.4.1 und IV.1.4.2.

429 Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:06:33-00:06:38.

430 Ebd., TC 00:06:39-00:07:16.

431 Dies wird auch in Noacks rückblickender Feststellung deutlich: »Wo sie [die Besucher*innen] nicht verwirrt aufgaben, war tatsächlich ein Selbstbildungsprozess der Individuen und von Gruppen wahrzunehmen, der sich im Verlaufe der Ausstellung nicht nur in der Ausstellungsatmosphäre niederschlug, sondern auch in zunehmender Eloquenz der Publikumsfragen.« Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 335.

Desorientierung können Differenzen auch bei ästhetischen Erfahrungsprozessen als Potenzial für Veränderungen verstanden werden. Die an den Umgang mit Differenzen anknüpfende kulturelle Interaktion basiert dabei ebenfalls auf der Auseinandersetzung mit symbolischen Grenzen, an denen insbesondere kulturelle Bedeutungen und Werte nur unzureichend verstanden oder ihrem originären Kontext entlehnt werden.⁴³²

Buergels Hinweis auf die aus einer so bezeichneten aktiven und kreativen Bedeutungsproduktion folgenden Interaktion⁴³³ impliziert darüber hinaus, dass Bildung⁴³⁴ nicht nur als reiner Selbstzweck zu verstehen ist, sondern auch einen maßgeblichen Wert für das Miteinander unterschiedlicher Akteur*innen in der Ausstellung hat.

In Anlehnung an die Konzeption und Rezeption der Ausstellung weist Buergel auch im Kontext des Hörbeitrags zum dritten *Leitmotiv* noch einmal auf die grundlegend »künstliche Situation«⁴³⁵ der *documenta* hin, die sich durch die Zusammenstellung von »Kunstwerke[n] aus den unterschiedlichsten Kontexten für hundert Tage in Kassel« ergibt. Mit der Feststellung, dass es unmöglich sei, »die Entstehungsbedingungen aller gezeigten Arbeiten zu kennen« oder »diese Bedingungen in ihrer Gänze auf der *documenta* darzustellen«, hebt er hier auf »die Notwendigkeit einer anderen Form der Kontextualisierung« ab. Das Konzept der *Migration der Form* bot demnach in der Umsetzung nicht nur die Möglichkeit, die »eigene Konstruktion und Künstlichkeit« der *documenta* zum Anlass zu nehmen, verschiedene Bedeutungsebenen herzustellen, sondern auch, auf »formale Entsprechungen und Verwandtschaften« in der Ausstellung einzugehen. Auf unterschiedliche Weise sollte die Ausstellung damit Besucher*innen »in den neuen Kontext mitein[beziehen], in dem die Werke präsentiert wurden und [...] ihn bewusster« machen.⁴³⁶ Die transkulturellen Zusammenhänge, die hier über Formen hergestellt werden, basieren folglich nicht zwingend auf tatsächlichen Beziehungen zwischen Künstler*innen, Kunststilen oder -schulen, sondern fordern die Besucher*innen vielmehr auch dazu auf, ihre eigenen kulturellen Prägungen und Kenntnisse in den Rezeptionsprozess miteinzubeziehen.

Mit Blick auf »die Struktur der [...] Weltkunstschau« wird am Beispiel verschiedener Werkkonstellationen der *documenta 12* ermittelt, wie es der Ausstellung gelingt »die Werke, die Räume und uns als Zuschauer produktiv miteinander zu verbinden«, und gefragt, wie »die Idee der »Migration der Formen« durch die Entwicklung einer aktiven Kontinuität zwischen den Werken dazu bei[trägt], Information zu visualisieren«.⁴³⁷ Neben verschiedenen Beispielen, die hier mit Bezug zu ausgewählten Werken im Fridericianum erläutert werden, lässt sich eine produktive Verbindung zwischen einzelnen Werken bezüglich transkultureller Verflechtungen etwa in Buergels Erläuterungen zu den Werken von Kerry James Marshall (*1955) und Juan Davila erkennen. Sie

432 Siehe hierzu Kap. II.2.3.

433 Siehe hierzu auch Noacks Auffassung von Kunstvermittlung in Kap. IV.1.4.2, S. 157f.

434 Dieser gesellschaftliche Bezug wird auch in Buergels grundlegendem Verständnis von Bildung deutlich. Dies beruhe eben nicht nur darauf, »dass man sich etwas erschließt oder erarbeitet«. Bildung sei »auch in dem Sinne [zu verstehen], dass sich das Vermögen bzw. das Bewusstsein formiert, selber Welt machen zu können«. Buergel: *documenta heute*. 2007, S. 167.

435 Siehe hierzu auch Kap. IV.1.3.2.

436 Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:07:58-00:08:59.

437 Ebd., TC 00:20:40-00:21:04.

wurden nicht nur im selben Raum gezeigt, sondern zogen sich, ähnlich anderen Arbeiten auch,⁴³⁸ »wie ein roter Faden durch die Ausstellungsorte« und verwenden »eine Reihe von malerischen Idiomem,⁴³⁹ um Darstellungssysteme zu analysieren und zu kritisieren«⁴⁴⁰: Während »Marshall's ästhetisch schöne Arbeiten« hier als Malereien vorgestellt werden,⁴⁴¹ die »das Leben und die Geschichte der Afroamerikaner – ein Sujet das in der Kunst jahrzehntelang unterrepräsentiert war« –, behandeln,⁴⁴² werden Davilas Arbeiten als »Gemälde« vorgestellt,⁴⁴³ welche »die Abschaffung von Missverhältnissen in der Kunst« thematisieren und »Menschen von gemischter Herkunft, Männer und Frauen mit indigenem Hintergrund«⁴⁴⁴ zeigen, womit »die europäisch-amerikanische Kunstgeschichtsschreibung aus der Perspektive eines Exil-Chilenen in Australien« hinterfragt wird⁴⁴⁵. So wie diese beiden Künstler laut Buerger mit ihrer Kunst kritisierten, dass »bestimmte Kulturen, Rassen und Figuren in der etablierten Malerei schlicht nicht vorkommen«, zielten auch viele andere Arbeiten der *documenta 12* darauf ab, »unsere Wahrnehmung für die Diversität und die unterschiedlichen Zusammenhänge in der zeitgenössischen Kunst zu schärfen«.⁴⁴⁶

Weitere Zusammenhänge zwischen verschiedenen Werken innerhalb eines Ausstellungsorts oder -raums werden auch mit Blick auf die *documenta*-Halle und das Schloss Wilhelmshöhe erläutert: »[V]ielschichtige Verbindungen«, wie etwa »ästhetische, materielle, formale, historische oder konzeptuelle« zeigten sich in der *documenta*-Halle etwa als »ein komplexes Geflecht von Beziehungen zwischen Werken aus unterschiedlichen Perioden und Kontexten«.⁴⁴⁷ Zwischen dem Gartenteppich aus dem 18. Jahrhundert und anderen, modernen Werken in diesem Raum stößt Buerger »unweigerlich auf Parallelen«: Durch die Zusammenschau mit den benachbarten Arbeiten, verändere der Teppich unsere Wahrnehmung und eröffne neue Möglichkeiten der Interpretation.⁴⁴⁸ Auch im Schloss Wilhelmshöhe, das 1786 erbaut wurde und »eine umfangreiche Gemäldesammlung mit wichtigen Werken von Rembrandt und Rubens« beherbergt, seien in »einige Ausstellungssektionen [...] ausgewählte *documenta*-Werke integriert« worden,

438 Siehe hierzu auch die Installation »Black Chords plays Lyrics« von Saâdane Afif, die zudem als exemplarisch für die Vermittlungsstrategie der *documenta 12* betrachtet wird. Vgl. ebd., TC 00:09:00-00:09:11.

439 Genannt werden hier »die klassischen Traditionen, wie die Figuration und das narrative Tableau, aber auch die moderne und die postmoderne Abstraktion, die Geste, die Fragmentierung und die Collage«. Ebd., TC 00:24:55-00:25:07.

440 Ebd., TC 00:24:43-00:25:12.

441 Die meisten auf der *documenta 12* gezeigten Arbeiten von Marshall sind Acryl-Collagen auf Leinwand. Beispiel hier ist etwa die Arbeit »Garden Party« (2003-2007).

442 Buerger: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:25:13-00:25:23.

443 Die meisten auf der *documenta 12* gezeigten Arbeiten von Davila sind Ölmalereien u.a. mit Collagen. Beispiel hier ist etwa die Arbeit »The Arse End of the World« (1994).

444 Wie in diesem Zusammenhang erläutert wird, kombiniert Davila »dabei das Format des narrativen Tableaus und traditionelle australische Landschaftsmalerei mit der Collage und pornografischem Bildgut«. Buerger: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:26:37-00:26:45.

445 Ebd., TC 00:25:56-00:26:18.

446 Ebd., TC 00:26:46-00:27:06.

447 Ebd., TC 00:28:40-00:28:57.

448 Ebd., TC 00:30:01-00:30:20.

womit »bewusst eine Brücke zwischen dem Historischen und dem Jetzigen⁴⁴⁹ geschlagen« wurde.⁴⁵⁰ Über die bewusste Anordnung der Werke durch Zeiten und Kulturen hindurch werden somit transkulturelle Beziehungen hergestellt, die dazu anregen, diese auf ihre tatsächliche, ästhetische oder fiktive Grundlage zu erforschen.

Mit der Frage, inwiefern »Größe und Raumkonfiguration den Besucher und seine Rezeption der ausgestellten Werke« beeinflussen, wird in diesem Hörbeitrag auch das »Architekturprogramm der documenta 12« erläutert, »das der Ausstellung ihren äußeren Rahmen« gab⁴⁵¹: Als Orte werden hier neben dem erstmals in die *documenta* einbezogenen Kulturzentrum Schlachthof⁴⁵² insbesondere der eigens für die *documenta 12* gebaute Aue-Pavillon hervorgehoben – »ein temporäres Bauwerk ohne abgeschlossene Räume, in dem der Blick auch die Umgebung miteinbezieht«. Als weitere Gebäude werden »das Museum Fridericianum, die Neue Galerie und die documenta-Halle« genannt, die »allesamt nicht den Kriterien des White Cube« entsprochen, sondern »farbig gestrichene Wände und Vorhänge an den Fenstern« gehabt hätten. Die kuratorische Idee der Farbgebung oder vielmehr der weitgehende Verzicht auf weiße Wände,⁴⁵³ sollte die »Aufmerksamkeit auf die spezifischen Eigenschaften jedes Gebäudes« lenken und »auf die Epoche schließen [lassen], in der es erbaut wurde«. Damit sollte auch generell daran erinnert werden, »dass die Ausstellung nicht neutral, ort- und zeitlos ist, wie es weiße Wände suggerieren, sondern ein zeitlich begrenztes, speziell auf die Stadt Kassel ausgerichtetes Ereignis«. ⁴⁵⁴ Die ästhetische Aktivierung der Besucher*innen über die Gestaltung der Räume stellte insofern eine Form transkultureller Vermittlung dar, als die westlich geprägte Architekturgeschichte reflektiert beziehungsweise über die Farbbarkeit der Wände auch konterkariert und damit implizit auch auf die kulturelle Vielfalt jenseits westlicher Blickregime verwiesen wurde.

Die Abwendung von westlichen Idealen und die Einbeziehung der Besucher*innen in die Herstellung der Ausstellung wurde im Aue-Pavillon in anderer Weise fortgesetzt: Die Idee, dass der Pavillon als »temporäre[s] Gebäude«, das »auf moderner Gewächshaustechnologie« basierte und mit seiner »luftige[n], durchlässige[n] Architektur [...] dem Prinzip der Offenheit und Transparenz« folgte, habe »auf ein mobiles, heterogenes modernes Publikum« gezielt.⁴⁵⁵ Die Umsetzung des Baus, der damit das ursprüng-

449 Als Beispiel wird das Selbstportrait von Zofia Kulik (*1947) genannt, auf dem sie sich als Mitglied eines barocken Königshauses darstellt, und das mit einem Rembrandt-Gemälde korrespondiert, auf dem dieser in den Jahren 1634-1642 seine Frau Saskia in einem Theaterkostüm verewigte und auf dem sichtbar wird, wie man sich in der Renaissancezeit die Antike vorstellte. Vgl. ebd., TC 00:32:14-00:32:36.

450 Ebd., TC 00:31:47-00:32:13.

451 Ebd., TC 00:11:54-00:12:22.

452 Wie hier erläutert wird, wurde das Kulturzentrum Schlachthof im Kontext der *documenta 12* etwa dazu genutzt, um Exponate, Veranstaltungen und Projekte zu präsentieren. Zudem wird darauf hingewiesen, dass das ehemals als Schlachthof genutzte Gebäude im Jahr 1978 von Student*innen, Architekt*innen, Musiker*innen und Migrant*innen zu einem »eigene[n] Raum für interkulturelles Zusammenleben und Verständigung« umgewidmet wurde. Ebd., TC 00:47:59-00:48:13.

453 Erläuterungen zur Farbgebung der Wände siehe Kap. IV.1.3.1, zur Vernachlässigung des White Cube siehe Kap. IV.1.4.1.

454 Buerge: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:12:23-00:13:09.

455 Ebd., TC 00:15:50-00:16:12.

lich an Objektivität ausgerichtete Motiv der Moderne bewusst aufnahm und wendete,⁴⁵⁶ stellte für Buergel, den Versuch dar, »Individualität mit kollektiver Aktivität zu vereinen«: Der Bau sollte über »[a]usgewiesene Bereiche«, wie etwa die sogenannten *Palmenhaine* »zur Diskussion, Interaktion und Kontemplation ein[laden]«. Sie hätten nicht nur »den Vermittlungsaspekt der documenta 12 sichtbar« gemacht, sondern wären auf diese Weise auch »selbst Gegenstand der Ausstellung« gewesen.⁴⁵⁷ Die Konzeption des Pavillons thematisierte dabei insbesondere die Verbindungen zwischen Innen- und Außenraum, die sich auch in der Gliederung des Innenraums darstellen sollten.⁴⁵⁸ Kunstvermittlung sei »also kein Zusatzangebot, sondern ein integraler Bestandteil der documenta 12« gewesen, der sich zudem in einem »vielfältige[n] Programm«⁴⁵⁹ fortsetzte.⁴⁶⁰ Ziel des Ausstellungskonzepts und seiner Vermittlungsidee war es demnach, den Besucher*innen Methoden an die Hand zu geben. Diese sollten laut Buergel »Intellekt und Empfinden miteinander koppeln und Möglichkeiten eröffnen, uns selbst zu verändern – denn genau darum geht es letztendlich bei ästhetischer Bildung«⁴⁶¹.

Die besondere Aufgabe der *Kunstvermittlung* lag im Kontext der *documenta 12* folglich darin, dem Publikum Möglichkeiten zu bieten, sich von den vielfältigen ästhetischen Phänomenen der Kunst beeindrucken und leiten zu lassen, ohne dabei einer vorgegebenen Auffassung oder Einordnung von Kunst nach spezifischen Regeln oder Kategorien folgen zu müssen. Mit dem Fokus auf Bildung wurden zudem Werke gezeigt, »die wegen der besonderen Dynamik von Mode und Kunstmarkt leicht [hätten] übersehen werden« können⁴⁶². Damit habe die Ausstellung »Auslassungen oder bestimmte Versionen der Kunstgeschichte« korrigiert oder kompensiert.⁴⁶³ Mit diesem Anspruch wirkte die *documenta 12* nicht nur der westlichen, linearen Kunstgeschichtsschreibung entgegen,⁴⁶⁴ sondern diversifizierte diese gleichzeitig in kultureller Hinsicht und schuf neue Zusammenhänge.

456 Wie im Kontext des ersten *Leitmotivs* erläutert wird, impliziert Transparenz als Motiv der Moderne »eine objektive Sichtweise, die sich vor allem im aufklärerischen Potential der reinen Vernunft manifestiert. Das lässt sich auch z.B. in der modernen Architektur weiterverfolgen, wo Glas eingesetzt wird, um Offenheit und Fortschritt zu signalisieren. [...] Im Namen der Transparenz entstehen aber auch Systeme der Überwachung und Bürokratisierung.« Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Ist die Moderne unsere Antike?« 2007, TC 00:46:00-00:46:38.

457 Buergel: Hörbeitrag zum dritten Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:16:13-16:32.

458 Auch im Kontext des ersten *Leitmotivs* wurde mit Bezug zum Aue-Pavillon auf »verschiedene Relationen von drinnen zu draußen« hingewiesen, die sich »wiederum in der relativ offenen Gliederung des Innenraums nieder[geschlagen]« hätten. Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Ist die Moderne unsere Antike?« 2007, TC 00:47:39-00:47:52.

459 Hingewiesen wird in diesem Zusammenhang etwa auf den *documenta 12 Beirat*, die *documenta 12 Magazines* sowie verschiedene weitere *Projekte*.

460 Buergel: Hörbeitrag zum dritten Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:16:33-00:16:43.

461 Ebd., TC 00:54:26-00:54:50.

462 Als Beispiele werden hier Werke von Atsuko Tanaka, Lee Lozano, Charlotte Posenenske, Jorge Oteiza (1908-2003), Mária Bartusová, Lili Dujourie, Poul Gernes (1925-1996), Juan Davila, Jo Spence und Nasreen Mohamedi genannt, die außerhalb ihrer lokalen Zusammenhänge nicht unbedingt bekannt seien, aber dennoch ein tieferes Verständnis von den Strömungen der zeitgenössischen Kunst eröffnen könnten. Vgl. ebd., TC 00:36:40-00:37:07.

463 Ebd., TC 00:36:25-00:36:38.

464 Siehe hierzu Kap. II.2.6.

3 Formen der Subjektivierung: Handlungsräume zwischen Interaktion und Kollaboration

3.1 Das Versammeln von Personen über praxisbezogene Formate

Wie aus der Auseinandersetzung mit der Diskursproduktion hervorgeht, standen die durch die drei *Leitmotive* angestoßenen Diskurse nicht etwa für sich allein, sondern wurden weitergeführt, indem sie auf unterschiedliche Weise in die Realisierung der *documenta 12* einfließen: Über ein gutes Jahr vor Ausstellungsbeginn nahmen der *documenta 12 Beirat* und die *documenta 12 Magazines* ihre Arbeit auf. Sie versammelten verschiedene Akteur*innen aus lokalen Kontexten innerhalb Kassels und in Städten auf verschiedenen Kontinenten und setzten so einen Diskurs in Gang. Auch die *documenta 12 Kunstvermittlung* bildete bereits vor Eröffnung der Ausstellung ein Team aus Akteur*innen, das sich mit dem im Konzept der *documenta 12* verankerten Verständnis von Bildung¹ auseinandersetzte. Das Ziel aller Formate war, »eine Öffentlichkeit für die Ausstellung zu bilden«.² Dafür galt es, »Personen und Gruppen mit ihren speziellen Interessen anzusprechen, das Verhältnis zu den Leitmotiven herauszuarbeiten und eine Reflexion über Kunst und ihre Vermittlung anzuregen«.³

Mit Eröffnung der Ausstellung wurden zusätzlich zu diesen bis dahin in erster Linie auf Kontaktaufnahme, Kommunikation und Reflexion ausgerichteten Formaten weitere praxisbezogene Formate für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht, welche die Vermittlung von Kunst in ihrem diskursorientierten Ansatz begleiteten und erweiterten. Dies zeigt sich insbesondere in der konzeptionellen Struktur der *documenta 12*:

»[N]icht nur die Ausstellung selbst, sondern auch die sie als Medium begleitenden Organisationsformen – *documenta 12 magazines*, *documenta 12 Beirat* sowie die Aktivitäten der KunstvermittlerInnen –, das *documenta 12* Filmprogramm und nicht zuletzt

1 Siehe hierzu Kap. IV.1.4 (Ästhetische Erfahrung), IV.2.1, IV.2.3.3 und IV.2.4.3.

2 Siehe hierzu auch Kap. IV.1.4.1 und IV.2.2.

3 *documenta 12*: Pressemappe zur Pressekonferenz am 13.6.2007, o.V., S. 29.

die Ausstellungsarchitektur stellen für diese Leitmotive und Fragen einen vielstimmigen Resonanzraum her.«⁴

Über verschiedene Formate, die sich mit den *Leitmotiven* auseinandersetzten, zielte die *documenta 12* folglich darauf ab, eine jeweils eigene Übersetzung und praktische Umsetzung der *Leitmotive* anzuregen. Wie die Bezeichnung *Organisationsform* dabei nahelegt,⁵ waren diese Formate einerseits systematisch aufgebaut und gemäß ihrem Zweck gestaltet. Mit dem Fokus auf so bezeichnete *Aktivitäten* eröffneten sie zudem verschiedene Handlungsmöglichkeiten. Andererseits traten sie über ihre Orientierung am Programm einer spezifischen Kunstform wie dem Film⁶ oder über die Gestaltung der Ausstellungsbauwerke und -orte⁷ in Erscheinung, in deren Zusammenhang sich die *Leitmotive* in verschiedener Weise wiederfinden ließen oder abbildeten. Die Ausstellung selbst erhielt insofern eine besondere Stellung, als sie von all diesen Formaten in ihrer Funktion als Medium⁸ unterstützt wurde.

Bezeichnend ist dabei, dass alle genannten Formate und Erscheinungsformen einen so bezeichneten *Resonanzraum* für die *Leitmotive* bilden sollten. Einen Raum also, der laut dem Begriff Resonanz in Physik und Musik »das Mitschwingen, -tönen eines Körpers in der Schwingung eines anderen Körpers« meint, während er im bildungssprachlichen Sinne die »Gesamtheit der Diskussionen, Äußerungen, Reaktionen, die durch etwas hervorgerufen worden sind und sich darauf beziehen« definiert, im Sinne von »Widerhall« oder »Zustimmung«.⁹ Darüber hinaus wird unter Resonanz eine Art von Mitschwingungen verstanden, die den Eigenton eines Körpers, wie etwa menschliche Stimmen, verstärken.¹⁰ Auch in der Soziologie wird unter Resonanz ein schwingendes System verstanden, bei dem sich Subjekte oder Subjekte und Objekte wechselseitig anregen, wobei sich ihre Beziehungen erst in Zusammenhang mit derartigen Resonanzverfahren konstituieren.¹¹ Der Begriff hebt folglich sowohl auf die Erzeugung von Resonanz als auch auf das Vorfinden von Resonanz ab. Mit der dem Raum zugeschriebenen Eigenschaft der Vielstimmigkeit ist er darüber hinaus durch diverse oder

4 Ebd., S. 5.

5 Während mit dem Begriff »Organisationsform« die »Art und Weise, wie etwas organisiert ist« definiert wird, bedeutet »organisieren« eine Tätigkeit, bei der »etwas sorgfältig und systematisch vorbereite[t], auf[ge]bau[t]; für einen bestimmten Zweck einheitlich gestalte[t]« wird. Dudenredaktion: »Organisationsform«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/106420/revision/106456> und »organisieren«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/155028/revision/155064>.

6 Zum Konzept des *documenta 12 Filmprogramm* siehe Kap. IV.2.3.3.

7 Siehe hierzu auch Kap. IV.1.4.1, IV.2.4.3 und IV.3.2.

8 Erläuterungen zur Bedeutung der Ausstellung als Medium siehe in Kap. I.1.1 und in IV.3.2.1.

9 Dudenredaktion: »Resonanz«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/121218/revision/121254>.

10 Vgl. Lemma »Resonanz«. In: Herzfeld: Ullstein Lexikon der Musik. 1989, S. 580.

11 Laut Hartmut Rosas Resonanztheorie zeichnet sich Resonanz auch dadurch aus, dass sie nicht geplant oder willentlich hergestellt werden kann. Resonanzverhältnisse sind darauf ausgerichtet, die eigene Stimme des »Anderen« zu erfahren bzw. etwas oder einem »Anderen« – in der Art einer Wechselwirkung mit der Welt – zu begegnen, wobei es nicht um das Erfüllen eines Zwecks geht, sondern um eine, bisweilen ehrfurchtsvolle Berührung mit etwas Unverfügbarem. Siehe Rosa, Hartmut: Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung. Berlin 2016.

vielfältige Stimmen definiert. Diese lassen sich nicht nur als menschliche Stimmen¹², sondern insbesondere im Kontext einer Ausstellung auch als verschiedene Sprechweisen, Auffassungen und Meinungen deuten.

Demnach zeichnete sich der *Resonanzraum* der oben genannten Formate einerseits durch die Gesamtheit der Diskussionen, Äußerungen und Reaktionen aus, die durch die *Leitmotive* hervorgerufen wurden oder sich auf sie bezogen. Andererseits stellte er sich überhaupt erst durch die verschiedenen Sprechweisen, Auffassungen und Meinungen verschiedener Personen über die *Leitmotive* her. So kann die *documenta 12* hier als ein Raum verstanden werden, der heterogene Akteur*innen anerkannte und einbezog oder sie sogar erst hervorbrachte. Aus transkultureller Perspektive lässt sich diese Beteiligung sowohl auf die Auseinandersetzung und Begegnung mit kulturell vielfältig geprägten Menschen beziehen als auch auf die Anerkennung von Differenz im Sinne kultureller Vielfalt. Damit bildete das Raumverständnis der *documenta 12* eine grundlegende Voraussetzung für die Herstellung transkultureller Verhältnisse im Rahmen der Ausstellung.¹³ Im Kontrast zu einem vordefinierten Container-Raum hob sie die Gestaltung sozialer Beziehungen als konstitutiv für die Produktion von Raum und Bedeutung hervor.¹⁴ Zudem wurde die Ermöglichung solcher Verhältnisse zwischen den Akteur*innen im Rahmen der *documenta 12* nach dem oben erläuterten Verständnis der Schwingungen zwischen einzelnen Körpern, die sich wechselseitig bedingen oder prägen und bisweilen verstärken, noch unterstützt.

3.2 Die Gestaltung praxisbezogener Formate der Vermittlung

Mit Blick auf die Partizipation von Akteur*innen an spezifischen Praktiken, stellt sich einerseits die Frage, welche Akteur*innen an der Auseinandersetzung mit den *Leitmotiven* in den verschiedenen Formaten der *documenta 12* beteiligt und andererseits, auf welche Weise sie in die Realisierung der einzelnen Formate eingebunden wurden. In kunstwissenschaftlichen Zusammenhängen wird der Begriff »Partizipation« herkömmlicherweise als »Teilhabe einer Person oder Gruppe (auf Rezipientenseite) an Entscheidungsprozessen und/oder deren Beteiligung an Handlungsabläufen und -ergebnissen«¹⁵ definiert. Da Partizipation jedoch ein weiter Begriff ist, der ursprünglich aus den Sozialwissenschaften stammt¹⁶ und sich mit Bezug zu seiner griechischen Herkunft (»methexis«) und seiner spätlateinischen Übersetzung (»participatio«) zunächst »auf die Praxis politischen Handelns und das Recht des Bürgers [...] Anteil an den Angelegenheiten der Polis zu nehmen« bezieht, sowie allgemein »das Involviertsein in einen kollektiven

12 Der Begriff »Stimme« steht synonym für Klangfarbe, Sprachfärbung, Sprechweise oder auch für Tonlage bis hin zu Intonation und Sprachmelodie in musik- oder sprachwissenschaftlichen Zusammenhängen, im übertragenen Sinn auch für Auffassung, Meinung oder Votum. Vgl. Dudenredaktion: »Stimme«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/174220/revision/174256>.

13 Siehe hierzu Kap. II.1.10. und II.2.3.

14 Siehe hierzu Kap. II.2.1.

15 Blunck, Lars: Partizipation. In: Pfisterer: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. 2011, S. 324-327, 324.

16 Vgl. ebd., S. 324.

Entscheidungs- und Handlungsprozess und die Möglichkeit der Einflussnahme auf andere Mitglieder einer Gemeinschaft« bezeichnet,¹⁷ muss seine kunstwissenschaftliche Definition für die Herstellung des *vieltimmigen Resonanzraums* im Kontext der *documenta 12* näher betrachtet werden. Angesichts der Tatsache, dass sich der Raum erst in der Auseinandersetzung verschiedener Akteur*innen mit den *Leitmotiven* konstituierte, wurde auch die Position der Rezipient*innen neu gefasst. Damit wurde implizit auch jene Art und Weise des Rezipierens – verstanden als rein verstandesmäßige Auf- oder Übernahme von fremdem Gedanken- und Kulturgut¹⁸ oder als rein sinnliche Erfassung eines Textes oder Kunstwerks durch Leser*innen, Hörer*innen oder Betrachter*innen – zurückgewiesen.

Die Art und Weise der Beteiligung von Akteur*innen an den einzelnen Formten und Aktivitäten der *documenta 12* wird daher im Folgenden genauer untersucht. Ausgehend von der Frage danach, auf welche Weise verschiedene Akteur*innen in die einzelnen Formate der *documenta 12* eingebunden wurden, werden unterschiedliche Handlungsräume betrachtet, die einzelne Formen der Interaktion genauso berücksichtigen wie Formen der Kooperation oder der Kollaboration. Als Beispiele für Erstere seien genannt sprachliche Kommunikation, Wechselbeziehungen zwischen Menschen oder von Menschen mit Dingen,¹⁹ als Beispiele für Zweitere Koproduktionen oder Teamarbeit,²⁰ in denen in der Regel ein gemeinsames Ziel verfolgt wird, und als Beispiele für Letztere etwa Formen der Kollaboration im Sinne einer weniger ziel- als vor allem ergebnisorientierten und transformativen Zusammenarbeit zwischen Personen oder Gruppen²¹.

3.2.1 Die Ausstellung als global-gesellschaftlicher Verhandlungsraum

Wenngleich die *Leitmotive* von den Kurator*innen bereits vor Beginn der Ausstellung herausgearbeitet, als Fragestellungen formuliert und an die Öffentlichkeit gebracht wurden, bestand ein weiteres Ziel der Gesamtkonzeption darin, Akteur*innen aus verschiedenen lokalen Kontexten an der Diskursproduktion zu beteiligen und diese zur Produktion eigener Formate im Rahmen der Ausstellung anzuregen und zu ermächtigen.

Die Ausstellung, die als zentrales Element das Wesen einer jeden *documenta* ausmacht, wurde im Kontext der *documenta 12* daher von verschiedenen, ihr zeitlich vorgelegerten wie gleichzeitig stattfindenden Programmen begleitet. Über diese mehrgliedrige Struktur wurde in erster Linie der Teil der Öffentlichkeit angesprochen, der sich als

17 Czirak, Adam: Partizipation. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2014, S. 242–248, 242.

18 Vgl. Dudenredaktion: »rezipieren«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/158557/revision/158593>.

19 Vgl. Dudenredaktion: »Interaktion«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/71681/revision/71717>.

20 Vgl. Dudenredaktion: »Kooperation«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/82721/revision/82757>.

21 Vgl. Terkessidis, Mark: Kollaboration. Berlin 2015, S. 12–15. Der »Ansatz der Kollaboration« geht »von der Widersprüchlichkeit der Verhältnisse und der Aktivität der Individuen aus und entwickelt daraus einen pragmatischen Rahmen für Veränderung«. Dies stehe im Gegensatz zur Kooperation, bei der »verschiedene Akteure aufeinander[treffen], die zusammenarbeiten und die sich nach der gemeinsamen Tätigkeit wieder in intakte Einheiten auflösen«. Kollaboration sei vielmehr »von Subjektivität getragen« und strukturell »durchaus praktisch und auf ein Ergebnis orientiert«. Ebd.

Besucher*innen bezeichnen lässt. Jenen Personen also, die während der hundert Tage, in denen die Ausstellung zugänglich war, die verschiedenen Ausstellungsorte der *documenta 12*²² besuchten.²³ Hinsichtlich des *vielstimmigen Resonanzraums* waren es – neben den Kurator*innen, die die *Leitmotive* auf die Konzeption der Ausstellung anwendeten, und den Künstler*innen, mit denen sie über die Thematik der *Leitmotive* sprachen und die wiederum teilweise mit ihrer künstlerischen Arbeit an diese anschlossen²⁴ – ab dem Zeitpunkt der Ausstellungseröffnung vor allem die Besucher*innen, die sich unter anderem zusammen mit den Kunstvermittler*innen beim Betrachten der Kunstwerke sowie beim Gang durch die Ausstellungsräume oder zu einzelnen Ausstellungsorten als Akteur*innen mit den *Leitmotiven* auseinandersetzten.²⁵

Ein entscheidendes Charakteristikum der Ausstellung war dabei die Art und Weise, in der die Besucher*innen beteiligt werden sollten. Anschaulich wird dies insbesondere im Verständnis der »Ausstellung als Medium«, das die Kurator*innen in verschiedenen Zusammenhängen²⁶ immer wieder hervorhoben: In Verbindung mit dem *Resonanzraum*

-
- 22 Neben den sechs Ausstellungsorten der *documenta 12* in Kassel (Museum Fridericianum, Aue-Pavillon, documenta-Halle, Neue Galerie, Schloss Wilhelmshöhe, Kulturzentrum Schlachthof) und den zwölf Außenprojekten in Form ortsspezifischer Werke im öffentlichen Raum der Stadt wurde als weiterer Ausstellungsort das Restaurant *elBulli* angegeben. Es befindet sich im Ort Cala Montjoi an der Costa Brava in Spanien. Siehe: documenta Kassel, 16/06-23/09 2007, »Ausstellungsplan | Exhibition map«. (Info-Faltblatt der documenta 12). 06/07.
- 23 Laut abschließender Pressemitteilung der *documenta 12*, die u.a. auf einer Evaluation zur *documenta 12* der Universität Kassel (Prof. Dr. Gerd-Michael Hellstern, Wirtschaftsökonomie und -management) basiert, kamen von den 754.301 Besucher*innen 28 % aus dem Ausland, 14 % aus Kassel und 58 % aus anderen Orten Deutschlands zur *documenta 12*. Vgl. documenta 12: Pressemitteilung vom 23.9.2007; Hellstern: documenta Erhebung der Universität Kassel. 2007, S. 6.
- 24 Zur Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen und dem *Beirat* siehe Kap. IV.3.2.3.
- 25 Eine Vorbereitung auf die Auseinandersetzung mit der Ausstellung und ihrem Publikum zeigt etwa das Bilderbuch der *documenta 12* mit Fotografien von verschiedenen Ausstellungsorten und Stadtansichten. Zu sehen sind u.a. der Aufbau von Kunstwerken oder ihre Herstellung in einzelnen Räumen (z.B. S. 36 und S. 78), sich vorbereitende Kunstvermittler*innen (z.B. S. 151 und 157) oder Reinigungskräfte im Aue-Pavillon (z.B. S. 201). Das Buch gibt somit in erster Linie Einblick in die Herstellung der Ausstellung vor ihrer Eröffnung und stellt damit auch exemplarisch eine Materialisierung der drei *Leitmotive* dar: Die Idee von Bildung wird über Fotografien zur Gestaltung der Ausstellungsräume und des Displays vermittelt; Fotografien in der documenta-Halle, im Fridericianum oder im Aue-Pavillon spiegeln den Umgang mit räumlichen Parametern der Moderne; eine Verbindung zum (*bloßen*) Leben wird über einige Fotografien aus Kassel (1955, 1959 und 2007) zu Beginn des Buchs hergestellt, wobei die erste Fotografie den Einsatz des innerstädtischen Trümmerschutts aus dem Zweiten Weltkrieg zur Verbreiterung der Schönen Aussicht (Parkanlage) zeigt. Mit der letzten Fotografie werden auch lang zurückliegende Ereignisse in den Gesamtprozess der Ausstellungsproduktion einbezogen. Vgl. documenta Kassel 16/06-23/09 2007, documenta 12. Bilderbuch, hg. v. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel. Köln 2007.
- 26 Hierzu zählen auch verschiedene Interviews mit Buergel und Noack, in denen sie die Ausstellung in ihrer Eigenschaft als Medium erwähnen oder erläutern. Siehe z.B.: Buergel, Roger M.: The shape of things to come (Interview von Jörg Heiser). In: Frieze, Issue 81, 2004, o.S. URL: <https://frieze.com/article/shape-things-come>; ders.: Tout va bien. (Interview von Ursula Maria Probst) In: Kunstforum International, Bd. 170, 2004, S. 374-376, 374; Buergel; Noack: Bildungsanstalt documenta? In: Kunstforum Int., Bd. 180, 2006, S. 418; dies.: We're not Prophets! (Interview) In: Art Review, Issue

für die *Leitmotive*²⁷ konkretisierten sie damit ein weiteres Mal²⁸ ihre grundlegende Hinwendung »zur Produktion eines Erfahrungsraums«, der es ermöglichen sollte, »die Begriffe ›Kunstwerk‹ und ›Publikum‹ aneinander zu schärfen«²⁹. Dementsprechend wurde dieses Verständnis auch allgemein auf weitere Formate übertragen: So etwa auf die *Lunch Lectures* oder das Filmprogramm »als Ort, an dem sich unterschiedliche Produktionsformate verdichten«³⁰ sollten, auf die Ausstellungsarchitektur als »Möglichkeitsraum, den Kunst und Publikum miteinander teilen«³¹ konnten, oder auf die *documenta 12 Halle*, die »nicht nur als Repräsentationsfläche, sondern als Produktionsformat gedacht [war], das sich zeitlich und räumlich über den reinen Ausstellungsraum erstreckt[e]«³².

Auch die Publikationen der *documenta 12* hoben den produktiven Aspekt der Ausstellung und die interaktive Rolle des Publikums hervor. Die Ausstellung wurde hier »als Medium« skizziert, welches »das Publikum in ihr kompositorisches Tun einzubeziehen«³³ hoffte. Diese Idee, das Publikum an der Gestaltung der Ausstellung zu beteiligen, schloss dabei an den grundlegenden Anspruch der Kunstvermittlung der *documenta 12* an, »die BetrachterInnen [...] nicht als KonsumentInnen zu behandeln, sondern als AkteurInnen, deren Kenntnisse geschätzt und deren widersprüchlichen Gefühle ernst genommen werden« sollten.³⁴

Das der Ausstellung konzeptionell zugrunde liegende Verständnis deutet somit auf einen Herstellungsprozess hin, dessen Möglichkeit zur Partizipation sich zunächst durch die Auflösung der traditionellen Beziehung zwischen Werk und Betrachter*in auszeichnet. Diese beruht traditionell auf einer eindimensionalen, hierarchisch strukturierten Kommunikation und fördert oder kreiert ein Distanz- und Konsumverhalten der Betrachter*innen.³⁵ Stattdessen wird Partizipation hier an die unterschiedlichen Dispositionen von Betrachter*innen geknüpft. Darin zeichnet sich bereits das

10, April 2007, S. 82-85, 82; dies.: »What Is to Be Done?« In: Artforum, Vol. 45, N° 9, May 2007, S. 173; dies.: Some Afterthoughts on the Migration of Form. In: Afterall, Issue 18, Summer 2008, S. 5.

27 Siehe Kap. IV.3.1.

28 Siehe hierzu insbesondere die Erläuterungen zu ästhetischer Erfahrung in Kap. IV.1.4.2.

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

30 *documenta 12*: Pressemappe zur Pressekonferenz am 13.6.2007, o.V., S. 11.

31 Ebd., S. 17.

32 Ebd., S. 32.

33 Buerge; Noack: Vorwort. In: *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 12. Dies folgt der Idee, sich von »den Krücken des Vorverständnisses« zu befreien und auf eine Ebene zu gelangen, auf der »die Kunst ihre eigenen Netze zu spinnen beginnt«. Vgl. dazu in Verbindung mit dem Ansatz der ästhetischen Erfahrung Kap. IV.1.4.2.

34 Mörsch, Carmen: Paradigmen für die Kunstvermittlung auf der *documenta 12*. In: *documenta 12*: Pressemappe vom 21.11.2006, S. 1-18, 10. URL: https://documenta12.de/fileadmin/pdf/Pressemapp_e_dt.pdf.

35 Wie Kravagna in Bezug auf Modelle partizipatorischer Praxis grundsätzlich feststellt, beabsichtigt »[d]ie Aktivierung und Beteiligung des Publikums [...] die Transformation des Verhältnisses zwischen Produzenten und Rezipienten in dessen traditioneller Variante der Werk-Betrachter-Beziehung. Deren eindimensionale, hierarchische ›Kommunikationsstruktur‹ produziert einen konsumistischen, distanzierenden Betrachter«. Kravagna, Christian: Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis. In: Babias, Marius; Könneke, Achim (Hg.): Die Kunst des Öffentlichen. Dresden 1998, S. 28-46, 30f.

im dritten *Leitmotiv* verankerte Bildungsverständnis ab, dessen Diskurs unter anderem zu Rancières Verständnis von Dissens in der Herstellung einer demokratischen Gesellschaft³⁶ in Bezug gesetzt wurde.

Ein Bezug zur kollektiven Dimension von Partizipation im Medium Ausstellung, die auch die Reflexion von Bedingungen, Prinzipien und Zielen gesellschaftlichen Handelns nicht außer Acht lässt, wird auch in Buergels grundlegender Auffassung über die *documenta* deutlich, wie er sie bereits in Verbindung mit ihrem Ursprung äußerte:

»[D]as Gemeinwesen lernt im Medium ›Ausstellung‹ überhaupt erst, sich als Gemeinwesen zu betrachten, zu begreifen und zu entwerfen. Trotz aller Ausschlüsse war (und ist) die *documenta* ein Laboratorium – ein ontologisches Laboratorium zur Herstellung, zur Ausstellung, zur Herausstellung einer Ethik des Miteinander.«³⁷

Mit dieser Feststellung erhält die *documenta* als grundlegend gemeinschaftsbildendes Format eine maßgebliche Rolle für die Produktion und Präsentation verantwortungsbewusster Verhaltensformen in gemeinschaftlichen Zusammenhängen. Schon mit Blick auf die erste *documenta* spricht Buergel von dem Versuch, »die Ausstellung nicht als Vitrine [...] zu denken«.³⁸ Dieses Denken setzten die Kurator*innen auch in Bezug auf die *documenta* 12 fort, wobei hier sowohl die Bedeutung als auch die Herstellung von Gemeinschaft, die eine Ausstellung prinzipiell ermöglicht, erweitert wurde:

»Grundsätzlich steht die Frage im Raum, wie wir als Gesellschaft und nicht nur als lokale oder nationale, sondern tatsächlich als globale Gesellschaft einen Raum miteinander teilen und in der Lage sind, uns selbst Werte zu geben. Das ist ein Raum der Verhandlung, den eine Ausstellung eröffnen kann, wenn sie sich nicht nur als Vitrine, sondern als Medium versteht.«³⁹

Die Frage nach der Formierung einer globalen Gesellschaft legt hier geradezu ein transkulturelles Verständnis von Gesellschaft nahe: So geht es weniger um den Blick auf eine »meist geschlossen siedelnde Gemeinschaft von Menschen mit gleicher Abstammung, Geschichte, Sprache, Kultur«⁴⁰, wie sie der Begriff Nation definiert, oder um örtlich angesiedelte Gemeinschaften, sondern vielmehr um die weltumspannende Vielfalt von Gemeinschaften beziehungsweise um eine von der Weltbevölkerung gebildete Gesellschaft, in die auch heterogene Gruppierungen einbezogen werden. Entscheidend ist dabei, dass mit Werten nicht nur grundsätzlich eine durch den wertenden Menschen hergestellte Beziehung zwischen einem Gegenstand und einem Maßstab⁴¹ angespro-

36 Siehe hierzu Kap. IV.2.3.3.

37 Buergel: Der Ursprung. 2007, S. 32. Wie Buergel hier erläutert, liegt ihm »wenig daran, die erste *documenta* allzu sehr zu idealisieren. Das politische Vermögen einer Ausstellung, die sich als Medium begriff, antwortete auf die historische Situation, das heißt auf jene eigenartige, sehr deutsche Mischung aus Nachkriegstrauma und Wiederaufbaurestoration.«

38 Ebd.

39 Buergel, Roger M.; Noack, Ruth; Schöllhammer, Georg: *documenta* Kassel, 16/06-23/09 2007 (Brochiertes Leporello zur *documenta* 12), 11/06, o.S.

40 Dudenredaktion: »Nation«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/101511/revision/101547>.

41 Vgl. Lemma »Wert«. In: Regenbogen; Meyer: Wörterbuch der philosophischen Begriffe. 2005, S. 727.

chen wird, sondern aus soziologischer Perspektive auch die kulturelle Identität von Menschen, die jedoch nicht etwa durch übergeordnete Regeln oder Normen oder irgendeine Autorität bestimmt werden. Mit der hier geäußerten Frage wird vielmehr die Möglichkeit und Fähigkeit hervorgehoben, kulturelle Werte in gesellschaftlichen Auseinandersetzungen selbst bestimmen zu können.

Mit dieser Prämisse schlossen die Kurator*innen an Situationen des Kontakts und der Emanzipation an, wie sie etwa mit Bezug zu asymmetrischen Verhältnissen in Transkulturationsprozessen zu finden sind.⁴² Von Bedeutung ist dabei insbesondere das in der postkolonialen Theorie verortete Konzept der *Contact Zone*, das gesellschaftliche Räume beschreibt, in denen Menschen unterschiedlicher Gesellschaften oder Kulturen eine Gegenwart teilen und miteinander agieren oder ihre Positionen verhandeln. Dies wurde Ende der 1990er Jahre bereits von James Clifford⁴³ auf das Museum übertragen. Ähnlich wie der im Kontext der *documenta 12*-Ausstellung anvisierte Verhandlungsraum werden Museen dabei in deskriptiver und normierender Weise als Orte des Aufeinandertreffens beschrieben, in denen unterschiedliche Wissensarten verhandelt werden können.⁴⁴

Im Sinne eines Mediums kann die Ausstellung insofern grundsätzlich als ein »vermittelndes Element«⁴⁵ verstanden werden, als sie einen Raum für eben solche Auseinandersetzungen und gemeinschaftliche Reflexionen ermöglicht und herzustellen sucht. In dieser Eigenschaft, die der Vorstellung einer Vitrine, mit der Objekte auf Distanz präsentiert werden,⁴⁶ vorgezogen wird, erhält die Ausstellung ein aktivierendes Moment für die Betrachter*innen. Auch mit der Bedeutung des Begriffs in der Physik, die das Medium als einen Träger für die Ausbreitung von Wellen definiert, wird die vermittelnde Bedeutung der Ausstellung nicht nur bestärkt, sondern sie zeigt sich auch mit der Idee des *Resonanzraums* vereinbar: In Bezug auf die *documenta 12* kann der Ausstellung als Medium die Fähigkeit zugeschrieben werden, die vielfältigen Auffassungen über die *Leitmotive* und Kunst im Allgemeinen, ebenso wie die sich aus dieser Vielstimmigkeit ergebenden Fragen, räumlich erfahrbar zu machen. Sie lässt sich als ein Raum begreifen, in dem nicht nur sie als Ganzes, sondern auch alle an ihr beteiligten Körper im Einzelnen (Subjekte gleichermaßen wie Objekte) von diesen Fragen in Schwingung(en) versetzt wurden und sich gegenseitig in weitere und immer neue Schwingung(en) versetzen ließen. Dementsprechend zielte die Einbindung von Akteur*innen im Kontext der Ausstellung nicht darauf ab, Werte und Bedeutungen über die Präsentation von Kunst zu fixieren, sondern strebte vielmehr deren Verhandlung durch die Akteur*innen an.

42 Siehe hierzu Kap. II.1.6.

43 Clifford, James: *Museums as Contact Zones*. In: Ders.: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge/MA 1997, S. 188–219.

44 Vgl. Sternfeld, Nora: *Contact Zone*. In: ARGE Schnittpunkt: *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. 2013, S. 151.

45 Dudenredaktion: »Medium«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/95119/revision/95155>.

46 Wenngleich ausgestellte Objekte durch die Vorrichtung einer Vitrine generell geschützt werden sollen, müssen sie aufgrund der begrenzten Anordnungsmöglichkeiten meist in linearer Richtung arrangiert und rezipiert werden. Insgesamt wird damit in der Regel eine distanzierte und auf Wissensvermittlung beruhende Rezeptionshaltung gefördert, wie sie etwa in naturkundlichen oder kulturhistorischen Museen gepflegt wird.

In der Betrachtung der Ausstellung als ein so bezeichneter Raum der Verhandlung für eine globale Gesellschaft zeigte sich daher einerseits das Ziel, vielfältige gesellschaftliche Stimmen anzuerkennen und in die Prozesse der kulturellen Bedeutungsproduktion einzubeziehen. Andererseits sollte den an der *documenta 12* beteiligten Akteur*innen die Möglichkeit geboten werden, sich über ihre jeweiligen Standpunkte und ihre jeweilige Lesart von Kunst auszutauschen. Bedeutsam ist, dass diese Lesart – die hier mit der grundlegenden Auffassung von Kunstvermittlung als einem globalen Prozess kultureller Übersetzung⁴⁷ verknüpft wird – nicht in erster Linie von den Kurator*innen oder anderen leitenden Akteur*innen geleistet oder vorgegeben, sondern für alle an der *documenta 12* beteiligten Akteur*innen zur Diskussion gestellt wurde.

An dieser Stelle lässt sich das Verständnis der Ausstellung als Verhandlungsraum auch mit Bhabhas in Zusammenhang mit dem Transkulturalitätsparadigma erläuterten Konzept des Third Space verknüpfen, bei dem der Raum in ähnlicher Weise als ein von Machtverhältnissen befreiter, aber weiterhin von Differenz geprägter Raum der Aus- und Neuverhandlung verstanden wird.⁴⁸ Die *documenta 12* scheint die mit diesem Konzept verbundene Auffassung von kultureller Interaktion, welche sich im postkolonialen Sinne besonders auf die Legitimierung und gleichrangige Aktivierung verschiedener Sprecher*innenpositionen bezieht, hier vor allem über das Verständnis der Ausstellung als integraler Bestandteil des *vielstimmigen Resonanzraums* verwirklicht zu haben.

3.2.2 Kunstvermittlung als Reflexionsraum von Differenz(en)

Mit der Frage, wie die Einbindung der Akteur*innen in die Produktion der Ausstellung konkret erfolgte und welcher Kontakt darüber zwischen Kunst und Gesellschaft hergestellt wurde, werden das Konzept und die Struktur sowie die einzelnen *Projekte* der *documenta 12 Kunstvermittlung* im Folgenden genauer betrachtet.

Zu erkennen ist, dass das von den Kurator*innen formulierte Verständnis der Ausstellung als Medium hier auf spezifische Weise fortgesetzt wurde. In Anlehnung an den Kunstpädagogen und Leiter der *documenta 12 Kunstvermittlung*, Ulrich Schötter, kam dieses Verständnis insofern zum Tragen, als die *Kunstvermittlung* ihre Arbeit an der Schnittstelle zwischen Kunst und Öffentlichkeit ansetzte und dabei nicht nur Kunst als »ein Medium der Gesellschaft« begriff, sondern auch »Gesellschaft als Medium der Kunst« zur Diskussion stellte. In diesem Sinne setzte sich die *Kunstvermittlung* zum einen mit der Kunst und deren »Aus- und Einwirkungen auf die Bevölkerung« auseinander und lud »zu einer aktiven Teilnahme am Ausstellungsprozess« ein.⁴⁹ Zum anderen lehnte sie sich mit ihrem Verständnis von Bildung an den mit dem dritten *Leitmotiv* postulierten Diskurs über ästhetische Bildung im Konzept der *documenta 12* an und konkretisierte ihn auf spezifische Weise.

Dies lässt sich zum Beispiel darin erkennen, dass für die *documenta 12* erstmals eine eigenständige Abteilung für Vermittlung innerhalb der Institution aufgebaut wurde.

47 Siehe hierzu auch Kap. IV.2.1, IV.2.3.3 und IV.3.4.

48 Siehe hierzu Kap. II.2.3.

49 Schötter, Ulrich: Kunstvermittlung und Besucherservice auf der *documenta 12*. In: Wiczorek et al.: Kunstvermittlung 1. 2009, S. 87–94, 93.

Sie erhielt eine eigene Leitung und konnte so die Interessen der *Kunstvermittlung* vertreten.⁵⁰ Neben einem Team von über siebenzig eigens von der Abteilung ausgewählten und ausgebildeten Kunstvermittler*innen⁵¹ wurde eine wissenschaftliche Begleitforschung⁵² initiiert, deren Aufgabe es war, das Arbeitsfeld der Kunstvermittlung zu reflektieren. Die Eigenständigkeit der Abteilung schlug sich demnach auch in der Struktur und den Beschäftigungsverhältnissen der *documenta 12* nieder.⁵³ Die Struktur selbst stand wiederum in direktem Zusammenhang mit der konzeptionellen Ausrichtung der *documenta 12 Kunstvermittlung*. Laut Schötcker orientierte sich diese am Verständnis von »Kunst [als] ein besonderes Bildungsmedium in der modernen Gesellschaft«, wie es in der frühromantischen Vorstellung bestimmend war. An relevanten Begriffen der Frühromantik, die in diesem Zusammenhang Beachtung finden, nennt er etwa »Autonomie«, »Souveränität« und »Selbstvergewisserung«.⁵⁴ Ausgehend von der Konstitution des Subjekts durch seine Fähigkeit, die eigene Wahrnehmung zu verändern und sich selbst zu reflektieren, zielte die *Kunstvermittlung* der *documenta 12* darüber hinaus auf eine »Re-Aktualisierung dieser modernen Konstruktion im Allgemeinen« und fragte danach, »wie man ästhetische Erfahrungen und Mehrdeutigkeiten auf der Folie eines Gesellschaftsverständnisses produktiv macht«.⁵⁵

Da diese Vorstellungen zur Rolle der Kunst in einer modernen Gesellschaft jedoch nicht neu waren, wie Schötcker deutlich macht, sollten diese auch nicht einfach reaktiviert werden. Vielmehr sollte das Selbstverständnis des Zusammenhangs von Kunst und Bildung kritisch reflektiert werden: Mit der Frage danach, was Kunst mit Bildung zu tun habe und ob sich aus dieser Verbindung Handlungskonsequenzen ergeben würden, sollte »Bildung [...] als erfolgreicher Differenzbegriff eingebracht werden, weil er etwas Neues versprach und im Kontext dieser Kunstinstitution auf Entwicklung und Sichtbarkeit von Andersartigkeiten zielte«.⁵⁶ Wird die Eigenschaft des Andersseins in

50 Vgl. ebd., S. 87f. Wie Schötcker erläutert, bestand die grundsätzliche Aufgabe der Abteilung darin, »Sinn und Zweck der BesucherInnenbetreuung auf unterschiedlichen Ebenen und zunächst unabhängig von vorgegebenen Konventionen zu diskutieren, sich nachhaltig für Organisationsformen der Kunstvermittlung in der Institution einzusetzen, [sic!] und vor allem die mitunter widersprüchlichen Anliegen von Institution, Ausstellung, künstlerischer Leitung, KunstvermittlerInnen und Publikum in interessantere als bloß ökonomische Zusammenhänge zu bringen«.

51 Nach der Bewerbung und Auswahl der Kunstvermittler*innen im November 2006 traten ab Februar 2007 ca. 70 Kunstvermittler*innen ihre Ausbildungsphase in Kassel an und nahmen im Mai an einer intensiven Vorbereitungsphase teil, die in weitere Arbeits- und Projektphasen mündete.

52 Wie ihre Leiterin Carmen Mörsch erläutert, »konzentrierte sich die Begleitforschung der *documenta 12* Vermittlung auf die VermittlerInnen und auf die Institution, in der sie agieren«, womit sich diese »wesentlich von dem größten Teil der gegenwärtig stattfindenden Forschung zur kulturellen Bildung [unterscheidet], die in erster Linie Publikums- und Wirkungsforschung ist«. Mörsch, Carmen: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die *documenta 12* Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: Mörsch et al.: *Kunstvermittlung 2*. 2009, S. 9–33, 33.

53 Die Abteilung für Vermittlung erhielt ein eigenes Büro und wurde mit einer Vollzeitstelle besetzt. Neben einigen Freischaffenden wurden über zwei Drittel der 70 Kunstvermittler*innen mit einem Mindesteinkommen ausgestattet.

54 Schötcker: *Kunstvermittlung und Besucherservice auf der documenta 12*. 2009, S. 88.

55 Ebd.

56 Vgl. ebd.

der Regel von einem Zentrum der Gleichheit aus gedacht und impliziert damit hegemoniale Züge, so verweigerte Schötter einen solchen Blick auf die Rolle der Bildung im Kontext der *documenta* 12. Anders als in den vorigen *documenta*-Folgen wurde Bildung hier »weder im Sinne eines angedockten Teils der Institution noch im Sinne einer abschöpfbaren Dienstleistung betrachtet«, sie war im Gegenteil »nicht genau zu verorten«⁵⁷.

Mit einem solchen Verständnis von Bildung, das den Fokus auf die Reflexion von Differenz und die innerinstitutionelle Wahrnehmung von Andersartigkeiten richtet, werden grundlegende Normen und Konventionen der Institution hinterfragt. Es impliziert zudem eine Öffnung für neue Formen und Perspektiven abseits herkömmlicher Traditionen. Dabei lässt sich ein Bezug zum Umgang der Institution mit kulturellen Konventionen herstellen, der somit erneut eine Verbindung zum postkolonialen Verständnis von Raum aufzeigt,⁵⁸ das sich prinzipiell der Unterschiedlichkeit und Gleichberechtigung verschiedener kultureller Stimmen und Akteur*innen widmet. Im Kontext der *documenta* 12 wurde dieses Raumverständnis insofern zur Anwendung gebracht, als sich »die Institution, [...] als lernende Organisation auf veränderte Umweltfaktoren einstellt[e]«⁵⁹ und dabei nicht nur die Vermittlungsprogramme, sondern auch ihre Mitarbeiter*innen und das Publikum in den Veränderungsprozess einzubeziehen suchte.⁶⁰ Dies zeigt sich insbesondere in der Analyse des Umgangs mit Wissen in unterschiedlichen Vermittlungsformen und -formaten. Trotz eines differenzierten und reflektierten Angebots der Kunstvermittlung konnte diese Idee jedoch nicht immer angewendet und umgesetzt werden.⁶¹

Die Kunstvermittlung der *documenta* 12 grenzte sich somit explizit von Vermittlung im Sinne einer »Dienstleistung«⁶² ab, wie sie nicht nur häufig von großen Museen für einzelne Ausstellungen in Anspruch genommen wird, sondern insbesondere auch im Kontext voriger *documenta*-Ausstellungen, etwa der *documenta* X, zum Einsatz kam.⁶³

57 Ebd., S. 88f.

58 Siehe hierzu Kap. II.2.3.

59 Der Aspekt des Lernens steht in der postkolonialen Pädagogik im Bezug zur Bedeutung des »Verlernens«, wie er im Rahmen der Begleitforschung thematisiert wird. Siehe Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita: Breaking the Rules. Bildung und Postkolonialismus. In: Mörsch et al.: Kunstvermittlung 2. 2009, S. 339-353. Zum Verständnis der »Verlernens« mit Bezug zur Kunstvermittlung siehe auch Kap. IV.3.4.

60 Vgl. Schötter: Kunstvermittlung und Besucherservice auf der *documenta* 12. 2009, S. 89.

61 Die Umsetzung der von der Kunstvermittlung anvisierten Methoden der Selbstreflexion, die Einbindung von mehrheitlich weiblichen Kunstvermittlerinnen sowie deren unbezahlte Ausbildungsphase in Kassel reflektiert z.B. Sophie Goltz in einem Artikel nach Ende ihrer Mitarbeit bei der *documenta* 12. Vgl. Goltz, Sophie: Neo-Kunstvermittlung. Zur Besucherschule der *documenta* 12. In: Kulturrisse, IG Kultur Österreich, 4/2007, o.S. URL: <https://igkultur.at/artikel/neo-kunstvermittlung-zur-besucherschule-der-documenta-12>.

62 Kritische Aspekte der Kunstvermittlung als »Dienstleistung« zeigen sich laut Mörsch etwa in deren Gewinnerorientierung (Vgl. Mörsch: Extraeinladung. 2007, S. 660) oder laut Schötter im »ideologisch veraltete[n] Dienstleistungscharakter« der Kunstvermittlung »mit ihren inhärenten ästhetischen und sozialen Belangen«. (Schötter: Kunstvermittlung und Besucherservice auf der *documenta* 12. 2009, S. 93).

63 Den Unterschied, als »Führer« auf der *documenta* X, als »Guide« auf der *Documenta* 11 oder als »Kunstvermittler« auf der *documenta* 12 zu arbeiten, macht Schötter am Beispiel seiner eigenen

Dort fand in erster Linie ein affirmativer und reproduktiver Umgang mit Wissen⁶⁴ statt. Das Bildungsverständnis der *documenta 12 Kunstvermittlung* unterschied sich laut Schötter »von Formen der Wissensakkumulation«, wie sie etwa in klassischen Führungen⁶⁵ stattfinden, und wurde »entgegen der Auffassung von Allgemeinbildung, nicht an vorgegebene Werte gebunden« beziehungsweise entstand »allenfalls in Differenz zu diesen«.⁶⁶

Hier lässt sich erkennen, wie das zuvor erwähnte Differenzverständnis in Bezug auf vermeintlich allgemeingültige Werte fortgesetzt und damit gleichzeitig eine veränderte Form von Bildungsprozessen angestrebt wurde. Denn nach Schötter sind solche Prozesse nicht mehr vorhersehbar, sie verwehren sich »einer teleologischen Vorstellung« und zielten darauf ab, dass sich etwas entwickelt. Sie sollten demnach »eine Teilnahme aller« ermöglichen, »ohne jedoch zugleich von einer Homogenisierung aller ausgehen zu müssen«.⁶⁷ In der damit ebenso propagierten Berücksichtigung heterogener Verhältnisse zwischen allen Beteiligten und also der Anerkennung von Differenzen als konstitutives Element für relationale Verhältnisse, ist eine wesentliche Voraussetzung für Transkulturalität erfüllt.⁶⁸

Mit der Anerkennung von Differenzen geht zudem die Anerkennung von Komplexität einher. Wenngleich auf Führungen im Kontext der *documenta 12* »durch die ökonomischen Vorgaben und eine fehlende Budgetierung« nicht gänzlich habe verzichtet werden können, sei hier keine »standardisierte Wissensweitergabe« intendiert gewesen, welche die »gegebene Komplexität« grundsätzlich negiere und mit einer eindimensionalen »Rollenzuweisung« an das Publikum arbeite.⁶⁹ Vielmehr sollte es darum gehen, in alternativen, inklusiven, experimentellen und dialogischen Führungsformaten »vorhandene Wissensressourcen – auch seitens des Publikums – konstruktiv einzu-

Arbeitserfahrung in diesen Kontexten deutlich. Vgl. Schötter, Ulrich: »Ich hätte nie als Berufswunsch angegeben: Kunstvermittler bei documenta«. (Interview von Claudia Jentzsch), o.J., o.S. URL: <https://www.documenta12.de/de/100-tage/100-tage-archiv/documenta-12-vermittlung/interview-ulrich-schoetker.html>.

64 Laut Mörsch stellte der »Führungsdienst« der *documenta X* eine, »von einem Subunternehmen betriebene, rentable Dienstleistung mit einem serviceorientierten, ausdifferenzierten Angebotsprofil« dar, wobei Letzteres »vor allem affirmative und reproduktive Elemente« verband. Klassischerweise habe die Ausbildung für die Vermittler*innen daher, »korrespondierend mit dem kuratorischen Konzept der Künstlerischen Leiterin Catherine David, neben der Einführung in die künstlerischen Positionen auch eine Auseinandersetzung mit den theoretischen Referenzen des Ausstellungskonzeptes« verfolgt. Mörsch: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. 2009, S. 23.

65 Führungen spiegeln laut Schötter eine hierarchische Auffassung von Wissensvermittlung wider: Die Vorteile dieser Kommunikationsform liegen demnach in Konventionen (z.B. ein klar verhandeltes Zeitfenster, die Reduktion der Teilnehmer*innen auf Führende und Geführte, die Zuweisung einer autorisierten Sprecher*innenposition der Institution, eine simpel strukturierte Darstellung von Wissen, eine normative Dramaturgie) und Nachteile darin, dass solche Führungen die »Annahme eines ›richtige[n]‹ Wissens [fördern]«, bzw. »kanonisier[en]«, gleich darstellbar für unterschiedliche BesucherInnengruppen, welche nicht weiter differenziert werden müssen«. Vgl. Schötter: Kunstvermittlung und Besucherservice auf der *documenta 12*. 2009, S. 90.

66 Ebd., S. 89.

67 Vgl. ebd.

68 Siehe hierzu Kap. II.1.13.

69 Vgl. Schötter: Kunstvermittlung und Besucherservice auf der *documenta 12*. 2009, S. 90f.

binden«⁷⁰. So wurden neben den im Voraus zu buchenden Führungen beispielsweise offene und spezielle Führungen für Kinder und Jugendliche sowie barrierefreie Führungen⁷¹ für Schwerhörige, Gehörlose und Blinde angeboten. Ein experimentelles Führungsformat war unter anderem »Die Welt bewohnen«,⁷² bei dem Schüler*innen aus Kassel mit selbst gewählten und erarbeiteten thematischen Schwerpunkten Erwachsene durch die Ausstellung führten.⁷³ Als sichtbares Beispiel für die Art der Einbindung des Publikums und der Selbstreflexion der *Kunstvermittlung* können hier die *Palmenhaine* im Aue-Pavillon genannt werden. Sie trugen zum Charakter der Ausstellung als soziales Ereignis bei.⁷⁴

Mit dem Anspruch, verschiedene Wissensressourcen in die Vermittlung von Kunst einzubinden und im Sinne der Beteiligung *aller* insbesondere die Heterogenität des Publikums zu berücksichtigen, entwickelte die *Kunstvermittlung* der *documenta 12* Vermittlungsformen für »ein Publikum mit speziellen Interessen«. Sie zeigten sich in Ergänzung zu verschiedenen Führungsformaten vor allem in Form verschiedener »Projekte«⁷⁵ für unterschiedliche Öffentlichkeiten. Gemäß der Prämisse der Differenz ging es dabei um die »Wahrnehmung von Personengruppen, die aus unterschiedlichen Gründen ohne eine Aufforderung die Ausstellung nicht besuch[t]« hätten oder generell »Ausschlussmechanismen ausgesetzt« seien, und damit also um Personen, »denen die Teilnahme an einem am Mainstream ausgerichteten kulturellen Geschehen erschwert« werde. So machte sich Schötter nicht nur zur Aufgabe, »gesellschaftliche Differenzierungsmuster offenzulegen«, sondern lehnte damit auch »konventionelle Adressierungsformen, die ausschließlich auf die Repräsentation einer homogenen Interessentengruppe ausgerichtet« seien, als unzureichend ab.⁷⁶

70 Ebd., S. 92. Schötter weist darauf hin, dass sich laut Rückmeldung der Kunstvermittler*innen dabei zweistündige Führungen als produktiv erwiesen, da »in dieser Zeit umfassender und angemessener eine Annäherung an die Ausstellung vollzogen werden konnte« und »die Möglichkeit gegeben war, die eigene Position zu hinterfragen, Äußerungen der Gruppen aufzunehmen und auf die Ausstellung zu beziehen«. Vgl. ebd., S. 91.

71 Barrierefreiheit gilt als ein Teilaspekt der Inklusion. Wie der Leitfaden des Museumsbunds im Jahr 2013 feststellt, sind Museen als »Orte der Bildungsbegegnung und Freizeitgestaltung [...] nicht erst seit der Ratifizierung der UN-Behindertenrechtskonvention durch die Bundesregierung im Jahr 2009« dazu aufgefordert, sich generationsübergreifend mit den Bedingungen für eine inklusive Gesellschaft auseinanderzusetzen. Vgl. Das inklusive Museum – Ein Leitfaden zu Barrierefreiheit und Inklusion, hg. v. Deutscher Museumsbund e.V., Bundesverband Museumspädagogik e.V. und Bundeskompetenzzentrum Barrierefreiheit e.V. Berlin 2013. URL: <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/dmb-barrierefreiheit-digital-160728.pdf>.

72 Zur Beschreibung und Reflexion des von Sonja Parzefall konzipierten und angeleiteten Projekts siehe Parzefall, Sonja: Die Welt bewohnen. Schüler*innen und Schüler führen Erwachsene durch die *documenta 12*. In: Wiczorek et al.: *Kunstvermittlung 1*. 2009, S. 57–69.

73 Wie im Audioguide der *documenta 12* erwähnt wird, zielte der Rollentausch von Schüler*innen und Erwachsenen in »Die Welt bewohnen« darauf ab, Autoritätspositionen umzukehren. Vgl. Buergerl: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was ist das bloße Leben?« 2007, TC 00:16:56–00:17:06.

74 Erläuterungen zu den *Palmenhainen* siehe u.a. in Kap. IV.1.4.1 und IV.2.4.3.

75 Das Projekt kann dabei in seiner grundlegenden Bedeutung als »(groß angelegte) geplante oder bereits begonnene Unternehmung« oder »(groß angelegtes) Vorhaben« verstanden werden. Dudenredaktion: »Projekt«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/115366/revision/115402>.

76 Schötter: *Kunstvermittlung und Besucherservice auf der documenta 12*. 2009, S. 92.

Dabei sollten Ausgeschlossene nicht etwa durch die Ansprache als Ausgeschlossene stigmatisiert, nämlich ein weiteres Mal auf eine Eigenschaft reduziert werden. Ebenso sollte durch die Ansprache die Diskrepanz zwischen ihrer Position und derjenigen der Sprecher*innen nicht erneut bekräftigt werden. Schötker schlug stattdessen eine »Umkehrung« der Adressierung beziehungsweise »des Verständnisses von Publikum« vor. Dies bedeute »eine Problematisierung der Sprecherposition seitens der KunstvermittlerInnen, die sich nur lösen lässt, wenn man das adressierte Publikum als ExpertInnen für ihre Wahrnehmung« begreife. Damit ging die Auffassung einher, dem Publikum oder den Expert*innen nicht nur etwas mitteilen zu wollen, sondern vielmehr auch »etwas von ihnen (und mit ihnen) [zu] erfahren«, und zwar »mit dem Anliegen eines Wissenstransfers«. ⁷⁷ Da »Kunst sich zudem nie gänzlich erklären« ließe und »gerade in der Vieldeutigkeit ihre Eigenart und Kraft« liege, wurde Kunstvermittlung hier generell als »informative Inspiration« und nicht als »definitive Wahrheit« verstanden. ⁷⁸

Erfahrungsaustausch zielte in dieser Hinsicht bei der *documenta 12 Kunstvermittlung* gleich in mehrfacher Hinsicht auf einen »Handlungs- und Verhandlungsraum«, über den laut Schötker der Ausstellungsprozess konstruktiv und produktiv begleitet werden sollte: Dies habe sich nicht nur auf »die Kommunikation des KunstvermittlerInnen-Teams« ausgewirkt, sondern im Sinne ästhetischer Bildungsprozesse auch dafür gesorgt, dass die »Vorhaben stets verhandelbar und im gegenseitigen Austausch fortlaufend zu verbessern und zu verändern« waren. ⁷⁹ So konnten die Methoden der *Kunstvermittlung* etwa in den gemeinsamen Arbeitsprozessen mit den Besucher*innen immer wieder angepasst oder neu entwickelt werden. ⁸⁰

An dieser Haltung gegenüber offenen oder stets neu zu definierenden Arbeitsprozessen wird das kollaborative Moment einzelner *Projekte* deutlich, das sich gleichermaßen an den verschiedenen Bedingungen und Bedürfnissen der Kunstvermittler*innen und der Besucher*innen orientierte. Neben einem Vermittlungsprogramm speziell für Kinder- und Jugendliche, das die Möglichkeit geben sollte, individuelle Handlungsräume in Verbindung mit der Ausstellung zu erproben und zu erweitern, ⁸¹ entstanden um die zwanzig *Projekte*, ⁸² die von den Kunstvermittler*innen entwickelt und in Zu-

77 Ebd., S. 92.

78 *documenta 12: Kunstvermittlung*. URL: <https://www.documenta12.de/kunstvermittlung/fuehrung/en.html>.

79 Schötker: *Kunstvermittlung und Besucherservice auf der documenta 12*. 2009, S. 94.

80 Siehe hierzu die einzelnen Erfahrungsberichte und Reflexionen der Kunstvermittler*innen in der zweiten Publikation der Begleitforschung: Mörsch et al.: *Kunstvermittlung 2*. 2009, S. 35-331.

81 Das von Claudia Hummel geleitete Vermittlungsprogramm »aushecken« bot verschiedene Veranstaltungen für Kinder- und Jugendliche von 6 bis 16 Jahren und Schulklassen an. Im Kontext der Ausstellung erlaubte es den Teilnehmer*innen, sich mit Raumaneignungsstrategien, Denkbewegungen oder anderen performativen Methoden auseinanderzusetzen. Zur Beschreibung und Reflexion des Programms siehe Hummel, Claudia: Was heißt *aushecken*? In: Wiczorek et al.: *Kunstvermittlung 1*. 2009, S. 149-161.

82 Zu den einzelnen *Projekten* siehe z.B.: *documenta 12: »Projekte der Kunstvermittlung im Rahmen der documenta 12«*. URL: <https://www.documenta12.de/kunstvermittlung/projekte/projekte-einzel/n.html>, und Wiczorek; Hummel; Schötker; Güleç; Parzefall: *Kunstvermittlung 1*, S. 111-132.

sammenarbeit mit dem Kulturzentrum Schlachthof realisiert wurden.⁸³ Laut Schötter folgten sie »unterschiedlichen Faktoren der Motivation«: Um die regionale Bevölkerung beziehungsweise den unbekannten Teil Kassels stärker in die *documenta 12* einbinden zu können, erstreckten sie sich vom »Einbezug lokalen Wissens als Ressource und Form der Ansprache« über »unterschiedliche Präferenzen und Prioritäten der KunstvermittlerInnen«, die sich etwa aus deren vorigen oder sonstigen Arbeitsgebieten ergaben, bis hin zur Ausstellung selbst, »die für spezifische Perspektiven auf ein mögliches Publikum sorgte«.⁸⁴ Insgesamt hätten die »Projekte [...] also beispielhaft das Geflecht zwischen den AkteurInnen – KunstvermittlerInnen und Publikum – der Ausstellung und dem lokalen Kontext« dargestellt.⁸⁵

Neben einzelnen *Projekten*, die sich in unterschiedlicher Weise und Intensität mit einem oder gleich mehreren *Leitmotiven* auseinandersetzen und insofern auch implizit transkulturell motivierte Sachverhalte oder Themen aus den Diskursen um die *Leitmotive* thematisierten,⁸⁶ zeigen insbesondere vier *Projekte der Kunstvermittlung* eine Annäherung und/oder einen Umgang mit transkulturellen Themen und Verhältnissen: »Bildung, Wissen, Weißsein«, »Kilim Film«, »Nationale Identität – Zwischen Konstruktion und realem Erleben« und »Wissen aus nationalen Zwischenräumen«. Wie die meisten übrigen *Projekte der Kunstvermittlung* fanden sie während der hundert Tage der Ausstellung in Kassel statt und gestalteten den Austausch zwischen Publikum und Kunstvermittler*innen in unterschiedlicher Weise.

Zunächst ist dies auf die Zusammensetzung der einzelnen Gruppen zurückzuführen: Mörsch zufolge wurden die Kunstvermittler*innen gezielt nach Kriterien des »Pluralismus« in Bezug auf »berufliche Hintergründe, Sprachen, Herkunft, Geschlecht«⁸⁷ und Alter« ausgewählt. Damit verband sich auch »die Hoffnung, über die Anwesenheit verschiedener – auch disziplinärer – Diskurse, die Frage nach der Autorisiertheit von SprecherInnenpositionen mitzuverhandeln«.⁸⁸ Darüber hinaus wurden zu den *Projekten* »Gruppen mit speziellen Interessen und Wissenshintergründen« eingeladen, »die

83 Finanziell wurden die *Projekte* vom Bundesministerium für Forschung und Bildung, von der Bundeszentrale für politische Bildung, von der Heinrich-Böll-Stiftung und vom Fonds Soziokultur e.V. gefördert. Vgl. Mörsch: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. 2009, S. 26.

84 Vgl. Schötter: Kunstvermittlung und Besucherservice auf der *documenta 12*. 2009, S. 92f.

85 Ebd., S. 93.

86 Eine implizite oder explizite Auseinandersetzung mit dem zweiten *Leitmotiv* zeigen hier etwa die *Projekte* »Arbeitslose als Avantgarde« (Konzept: Nanne Buurman), »Das eigene Leben – ein Workshop« (Konzept: Tina Oberleitner) und »Vom Umgang mit dem bloßen Leben« (Konzept: Britta Janssen, Meike Günther, Anna-Lena Wenzel), während eine explizite Auseinandersetzung mit dem dritten *Leitmotiv* etwa in dem Projekt »Deutsch Wissen« (Konzept: Angelika Bartl, Sophie Goltz, Susanne Hesse, Andrea Hubin) und implizit im Projekt »Bildung, Wissen, Weißsein« (Konzept: Stephan Fürstenberg) zum Tragen kommt. Die Auseinandersetzung mit den *Leitmotiven* wurde hier von den Vermittler*innen explizit aufgegriffen und zusammen mit den unterschiedlichen Teilnehmer*innen reflektiert bzw. in verschiedene Kontexte übersetzt und bearbeitet.

87 Die hauptsächlich weibliche Bewerberinnenzahl für die Arbeit der *documenta 12 Kunstvermittlung* und die Feminisierung des Bereichs seit Ende des 19. Jahrhunderts bis heute erläutert Mörsch in ihrem Beitrag: Mörsch: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. 2009, S. 14-17.

88 Ebd., S. 27.

Ausstellung mit den KunstvermittlerInnen zu besuchen und im Anschluss mit verschiedenen Praxisformen auf sie zu antworten«. ⁸⁹

Zu den Besucher*innen zählten etwa Personen mit spezifischen kulturellen oder sozialen Prägungen, wie auch Personen aus Bildungseinrichtungen (z.B. Lernende wie auch Lehrende), die ein spezifisches Interesse an der Reflexion von Kunstvermittlung zeigten. Alle an den *Projekten* beteiligten Akteur*innen wurden dabei in unterschiedlicher Weise als Sprecher*innen beteiligt, wobei ihren unterschiedlichen (trans-)kulturellen Lebensrealitäten und deren Manifestationen eine besondere Berücksichtigung zukam, wie die folgenden *Projekte* zeigen.

»Bildung, Wissen, Weißsein«

Das von Stephan Fürstenberg⁹⁰ entwickelte Projekt »Bildung, Wissen, Weißsein« richtete sich an Lehrende aus Bildungseinrichtungen,⁹¹ die in ihrer Arbeit selbst mit der »Re-Produktion von Stereotypisierungen, Zuschreibungen und dominanten Erzählungen« konfrontiert sind, und griff daher »die Frage nach dem Involviertsein in die Erzeugung von Normativität und Normalisierung in der Bildungsarbeit auf«. Das Konzept nimmt zum Ausgangspunkt, dass in der Kommunikation permanent »ethnisierende und rassistische Bilder der oder des ›Anderen‹ sowie »scheinbar naturalisierte dichotome Ordnungskategorien« in der Kommunikation aufgerufen werden. Daher wurden »alltägliche Prozesse und Dynamiken innerhalb der eigenen Arbeitspraxis« thematisiert und im Rahmen eines Workshops in Kooperation mit der *Anti-Bias-Werkstatt* (Berlin)⁹² bearbeitet. Dabei stand eine »intensive, erfahrungsorientierte Auseinandersetzung mit Macht und Diskriminierung« im Mittelpunkt. Im Sinne des »Verlernens« sollte sie dazu beitragen, Vorurteile sowie »unterdrückende und diskriminierende Kommunikations- und Interaktionsformen« kritisch zu reflektieren und zu verändern. Die Reflexionen wurden durch den gemeinsamen Besuch der Ausstellung beziehungsweise in der Diskussion einzelner künstlerischer Arbeiten erweitert.

»Kilim Filim«

Für das von Sara Hossein und Deniz Sözen konzipierte Projekt »Kilim Filim« wurden, ausgehend von der Ausstellung und dem dort präsentierten Gartenteppich,⁹³ »lokal

89 documenta 12: »Wissenstransfer und Vernetzung – Projekte der KunstvermittlerInnen«. URL: <http://www.documenta12.de/kunstvermittlung/projekte.html>.

90 Alle folgenden Zitate zu diesem Projekt, wenn nicht anders angegeben, aus: Fürstenberg, Stephan: Bildung, Wissen Weißsein. In: Wieczorek et al.: Kunstvermittlung 1. 2009, S. 113.

91 Zu den Teilnehmer*innen gehörten sowohl Vermittler*innen der *documenta 12* als auch Mitglieder des *documenta 12 Beirat* (siehe Kap. IV.2.2), die sich im Rahmen des Workshops und darüber hinaus auch über unterschiedliche Felder der lokalen Bildungsarbeit in Kassel austauschen konnten.

92 In diesem Zusammenhang wird die Anti-Bias-Arbeit als antidiskriminierende Bildungsarbeit definiert, die sich, hinsichtlich der Bedeutung des englischen Wortes *bias*, auf die Voreingenommenheit von Menschen bezieht und dabei nicht nur individuelle Vorurteile und Haltungen in den Blick nimmt, sondern auch gesellschaftliche Macht- und Herrschaftsverhältnisse aufdeckt und hinterfragt.

93 Siehe hierzu auch Kap. IV.1.4.2.

vorhandene Teppiche und andere Textilien als Forschungsgrundlage für einen transkulturellen Austausch und ästhetische Bildung ausgesucht«. Die Initiatorinnen luden »Personen mit unterschiedlichem Migrationshintergrund, türkischer, persischer und marokkanischer Herkunft, sowie Mehrheitsdeutsche aus Kassel« dazu ein, »ihr Wissen, ihre Beziehungen und ihre Geschichten über Teppiche in Interviews und Filmaufnahmen«⁹⁴ weiterzugeben und zu dokumentieren. Zur Sprache kamen dabei etwa der »Sinn« und »Wert von Kunst«, »die fließenden Grenzen zwischen Kunst und Kunsthandwerk« wie auch »das Wandern von Formen und das Verschwinden von tradierten künstlerischen Techniken [...] durch Modernisierung und Globalisierung«.⁹⁵ Ziel des Projekts war, »einen kulturübergreifenden Wissenstransfer zu initiieren«, bei dem Fragen der »Identität und Differenz«, die sich aus den kulturell kodierten Bildern ergaben, nicht »als trennend« zu erleben, sondern sie »zu respektieren« und »in ihrem kreativen wenn auch unter Umständen konfliktreichen Potenzial auf[zugreifen]«.⁹⁶

»Nationale Identität – Zwischen Konstruktion und realem Erleben«

Ähnlich wie das zuvor besprochene nahm auch das von Anna Ewa Dyrko und Polina Stroganova entwickelte Projekt »Nationale Identität – Zwischen Konstruktion und realem Erleben« kulturelle Lebensgeschichten und Prägungen zum Anlass, um über die Bedeutung von »nationaler Identität« und den »damit verbundenen Zuschreibungen aus unterschiedlichen Perspektiven« zu diskutieren. Ausgehend von ihrem »eigenen Migrationshintergrund« traten die Kunstvermittler*innen dabei zunächst in einen »persönlichen Austausch« mit »polnische[n] und russische[n] ImmigrantInnen der Eltern- sowie Kindergeneration aus Kassel«, bevor sie sich innerhalb der Projektgruppe über »Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Erleben von Immigration« austauschten und gemeinsam mit den Beteiligten »Mechanismen von Identitätsstiftung« offenlegten und hinterfragten.⁹⁷ Nach einer Einführung der Kunstvermittler*innen in die Bedeutung von Begriffen, wie Nationalität, Identität und Heimat wurden diese zu verschiedenen Zeitpunkten des vierteiligen Workshops mit einzelnen Kunstwerken in Verbindung gesetzt.⁹⁸ In einem weiteren Schritt gingen die beteiligten Akteur*innen in die Ausstel-

94 Zwei Filme dokumentieren die Auseinandersetzung sowohl mit dem Gartenteppich in der Ausstellung als auch mit anderen Teppichen. Sie zeigen die Bedeutungen der Webstücke in unterschiedlichen Kontexten auf.

95 Alle vorangegangenen Zitate zu diesem Projekt aus: Hossein, Sara; Sözen, Deniz: Kilim Filim. In: Wieczorek et al.: Kunstvermittlung 1. 2009, S. 117.

96 Vgl. documenta 12: Projektpräsentation »KILIM FILIM/ein Kasselfilm aus Fransen«. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/Kunstvermittlung_Projekte/kilimfilm.pdf.

97 Vgl. Dyrko, Anna E.; Stroganova, Polina: Nationale Identität – Zwischen Konstruktion und realem Erleben. In: Wieczorek et al.: Kunstvermittlung 1. 2009, S. 120.

98 Vgl. documenta 12: Projektpräsentation »Nationale Identität – Zwischen Konstruktion und realem Erleben«. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/Kunstvermittlung_Projekte/Nationale_Identitaet.pdf.

lung, wählten Werke aus und erörterten gemeinsam Fragen,⁹⁹ »die das Konstrukt der nationalen Identität in Bezug auf Kunst und deren Rezeption thematisierten«¹⁰⁰.

»Wissen aus nationalen Zwischenräumen«

Mit einem ähnlichen Fokus der Beteiligung von Akteur*innen arbeitete auch das von Kea Wienand konzipierte Projekt »Wissen aus nationalen Zwischenräumen«, welches in Kassel lebende »russlanddeutsche Frauen« und ihre »spezifischen Lebensrealität[en]« mit der *documenta 12* in Austausch brachte. Hier gaben verschiedene Kunstwerke Anlass, um »über die Geschichte und die heutige Lebenssituation der sogenannten Spätaussiedlerinnen zu sprechen«. Dabei machten die einzelnen Erzählungen der Frauen deutlich, »wie viel die Kunst auch mit ihrem Leben zu tun hat«.¹⁰¹ Über Themen und Motive der *documenta 12*, welche die Akteur*innen in Verbindung mit ihren Lebensrealitäten brachten, entwickelten sie unter anderem eigene fotografische Visualisierungen. Gemeinsam mit Zitaten aus den Erzählungen und Diskussionen sind sie in einer Projektpräsentation¹⁰² dokumentiert.¹⁰³ Sie stellt somit eine »Form von politischer Sichtbarkeit für ihre Geschichten«¹⁰⁴ dar, die auch nach Abschluss der *documenta 12* noch öffentlich zugänglich ist.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich alle vier *Projekte* implizit oder explizit mit kulturellen Differenzen und Identität in Bezug auf verschiedene Lebensrealitäten auseinandersetzten. Sie brachten diese in Verbindung mit Kunst oder nahmen verschiedene künstlerische Arbeiten zum Ausgangspunkt, um über diese Begriffe und den Umgang mit kulturellen Zuschreibungen zu diskutieren. Dabei wurde unter anderem das Konzept der Transkulturalität thematisiert.¹⁰⁵

Hier zeigt sich zunächst eine Verbindung zu postkolonialen Denkansätzen. Sie liegt etwa darin, dass insbesondere ethnisch und nationalstaatlich begründete Normierung

99 Fragen lauteten etwa: »Welche Arbeit würde ich mit dem Gegenstand, der für mich Heimat bedeutet, verbinden?« oder »Spielt die Nationalität der KünstlerInnen für Sie eine Rolle?«. Betrachtet wurden dabei sowohl Werke, die offensichtlich »Themen wie ›Identität‹ und ›Nationalität‹ in sich tragen und andererseits solche, die scheinbar derartige Inhalte außen vor lassen«. Behandelte Beispiele waren etwa Romuald Hazoumés maskenartige Skulpturen (z.B. »Dogone«, »Agassa«, »Citoyenne«), John McCrackens Skulptur »Minnesota« sowie Jürgen Stollhans' Arbeit »Caput Mortuum«. Vgl. ebd.

100 Dyrko; Stroganova: Nationale Identität – Zwischen Konstruktion und realem Erleben. 2009, S. 120.

101 Wienand, Kea: Wissen aus nationalen Zwischenräumen. Ein Projekt zwischen in Kassel lebenden russlanddeutschen Frauen und der Kunstvermittlung auf der *documenta 12*. In: Wiczorek et al.: Kunstvermittlung 1. 2009, S. 131.

102 Siehe hierzu: *documenta 12: Projektpräsentation »Wissen aus nationalen Zwischenräumen«*. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/Kunstvermittlung_Projekte/Kea_Wissen_aus_nationalen_Zwischenräumen.pdf.

103 Vgl. Wienand: Wissen aus nationalen Zwischenräumen. 2009, S. 131.

104 *documenta 12: »Projekte der Kunstvermittlung im Rahmen der documenta 12«*.

105 Wienand thematisiert die Frage, wie über kulturelle Differenzen gesprochen werden kann, welche Begriffe verwendet werden und wie man sich jeweils selbst dazu ins Verhältnis setzt auch in ihrem Aufsatz im Buch *Kunstvermittlung 2*, in dem sie ihre Erfahrungen als Kunstvermittlerin der *documenta 12* insbesondere hinsichtlich der »Unterstützung und Hervorbringung von ›transkulturellen Reflektionen [sic!]*«* erläutert. Siehe Wienand: Was darf ich denn überhaupt noch sagen? 2009, S. 125-143. Ebd., S. 127.

gen und Positionierungen hinterfragt, diesbezüglich ein Umdenken beziehungsweise ein Neuzugang in der Kommunikation und Interaktion im Sinne des Verlernens¹⁰⁶ eingefordert wird und Konflikte dabei als ein Potenzial begriffen werden, das nicht zu weiteren Abgrenzungen, sondern etwa zu Respekt und kultureller Gleichberechtigung führt. Werden diese Haltung sowie einzelne Auffassungen mit unterschiedlichen kulturellen Prägungen (wie bei den drei letztgenannten *Projekten*) oder professionellen Erfahrungen (wie beim erstgenannten Projekt) der Beteiligten miteinander verknüpft und in einen Austausch gebracht, zeigen sich in diesen *Projekten* auch transkulturelle Aspekte. Transkulturelle Verhältnisse können dabei wiederum in den Biografien und individuellen Erzählungen der einzelnen Personen zutage treten, aber ebenso in Gestalt, im Material oder im Thema einzelner Kunstwerke. In der konkreten Umsetzung realisierten sie sich insbesondere in der Begegnung der Akteur*innen, bei der sich diese in oder über verschiedene/n Situationen austauschten, ihre Wahrnehmungen teilten und selbst wiederum ein Geflecht aus unterschiedlichen kulturellen Positionen bildeten. Diese unterschiedlichen Positionen wiederum überschnitten oder ergänzten sich, wodurch etwas Neues hergestellt wurde. Etwas, das ohne das Zusammenwirken der Akteur*innen nicht in Erscheinung getreten wäre. Die Interaktion der Beteiligten untereinander spielte also eine ebenso maßgebliche Rolle wie ihr Austausch mit den Kunstwerken und ihre Kooperation mit anderen Beteiligten (z.B. aus verschiedenen Bildungseinrichtungen oder mit der *Anti-Bias-Werkstatt*), die sich etwa in der Entwicklung eigener visueller oder textueller Produktionen oder Dokumentationen manifestierte.

3.2.3 Lokalspezifische Modi der kulturellen Zusammenarbeit von *Beirat* und *Magazines*

Jene *Projekte* der *documenta 12 Kunstvermittlung*, die in erster Linie in Verbindung mit der Ausstellung standen oder überhaupt erst durch die Auseinandersetzung mit künstlerischen Werken generiert wurden, wurden über die lokalspezifische Arbeit des *documenta 12 Beirat* ergänzt und so nicht nur in unterschiedliche Kontexte in Kassel gebracht, sondern auch über eigens entwickelte *Aktivitäten* für die Teilnahme verschiedener Akteur*innen erweitert. Die lokalspezifische Einbindung von Akteur*innen zeigte sich in anderer Weise auch im Projekt der *documenta 12 Magazines*. Mit seiner überregionalen Arbeit schloss es zunächst weniger an die Ausstellung in Kassel und ihre Besucher*innen an. Stattdessen wurde hier der Kontakt zu weltweit ansässigen Autor*innen und Redakteur*innen von Zeitschriften aufgebaut und ein Netzwerk zwischen diesen hergestellt.

Mit diesem lokalen und translokalen Fokus haben diese beiden Formate das Kulturverständnis der *documenta 12* maßgeblich erweitert: Ihnen ist gemeinsam, dass sie – wie auch die *documenta 12 Kunstvermittlung* – einen spezifischen Umgang mit Wissen pflegten, ihre Akteur*innen auf spezifische Weise ansprachen und einluden, und darüber hinaus selbst aus einem, in verschiedener Hinsicht heterogenen Team von Akteur*innen zusammengestellt waren. Die kulturelle Zusammenarbeit der beiden Formate ge-

106 Zum Verständnis der »Verlernens« siehe auch Kap. IV.3.4, S. 209.

staltete sich dabei dennoch unterschiedlich, sie strebte andere Ziele an und ermöglichte verschiedene Formen der Beteiligung für unterschiedliche Akteur*innen.

Während die Einbindung verschiedener Akteur*innen zur Gründung des *Beirats* und zur Bildung des *Magazines*-Projekts bereits hinsichtlich der Produktion von Diskursen in Kapitel IV.2.2 erläutert wurde, wird der Fokus im Folgenden auf die verschiedenen Modi der kulturellen Zusammenarbeit in einzelnen beispielhaften Praxisformen gelegt.

Mit dem Anliegen, lokales Wissen zu den drei *Leitmotiven* der *documenta 12* zu generieren, wurden für die Arbeit des *Beirats* verschiedene Akteur*innen aus Kassel¹⁰⁷ über das Kulturzentrum Schlachthof in Kassel als lokale Expert*innen angesprochen und eingeladen. Der so begonnene Austausch über die *Leitmotive* bereitete jedoch nicht nur grundsätzlich den Weg für die Realisierung der *documenta 12*. Im nächsten Schritt sollte er auch Anreize für weitere Akteur*innen schaffen, sich auf die Ausstellung einzulassen¹⁰⁸ und damit auch an ihrer Herstellung mitzuwirken. Nach einigen Monaten der Auseinandersetzung mit den drei *Leitmotiven* bildeten die Beiratsmitglieder daher einzelne Arbeitsgruppen zu thematischen Strängen, öffneten diese für neue Mitglieder und entwickelten verschiedene *Aktivitäten* für die Öffentlichkeit.¹⁰⁹ Da die Kurator*innen darauf abzielten, das auf lokaler Ebene entstandene Wissen und den Diskurs über die drei *Leitmotive* auch in die Ausstellung einfließen zu lassen und die *documenta 12* damit in Kassel zu verankern,¹¹⁰ arbeitete der *Beirat* ab Herbst 2006 mit der *Kunstvermittlung* zusammen. Aus Sicht des *Beirats* erprobte diese »Kooperation [...], wie eine erweiterte Praxis der Kunstvermittlung entwickelt werden kann, die das politische Potenzial der Kunst zur Geltung bringt und dieses in persönliche und gesellschaftliche Handlungsfähigkeit zu übersetzen hilft«¹¹¹.

Dabei basierte der *Beirat*, ähnlich wie das Team der *Kunstvermittlung*, auf einem kulturell und sozial heterogenen, wie auch interdisziplinär zusammengesetzten Team von Mitgliedern und gestaltete zusammen mit der *Kunstvermittlung* sechs *Aktivitäten*. Sie strebten eine gesellschaftliche Auseinandersetzung mit den *Leitmotiven* vor Ort an, indem sie Bezüge zu städtebaulichen, ökologischen, ökonomischen, kulturellen oder sozialen Kontexten und Themen in Kassel herstellten, weitere Kooperationen mit be-

107 Zu den Mitgliedern des *Beirats* siehe Kap. IV.2.2.

108 Im Rückblick erläutert Noack die Funktion des *documenta 12 Beirat* noch einmal wie folgt: »One of the functions of the local advisory board that we set up [...] was to find out what kinds of conditions and structures would need to be established in order to make it worthwhile for people to engage themselves in the exhibition process.« Noack: *The role of museums in a migratory society*. 2013, S. 11f.

109 Vgl. Güleç; Wieczorek: *documenta 12 Beirat*. 2009, S. 19.

110 Siehe hierzu insbesondere Kap. IV.2.1 und IV.2.2.

111 Vgl. *documenta 12: Beirat*. URL: www.documenta12.de/beirat.html.

stehenden Einrichtungen eingingen und während der hundert Tage der Ausstellung einen Erfahrungsaustausch für Besucher*innen der *documenta 12* anboten.¹¹²

Während alle *Aktivitäten* eine spezifische Übersetzung der *Leitmotive* für die Öffentlichkeit darstellten, bauten sie auf den jeweiligen Erfahrungen und der Arbeitspraxis der Beiratsmitglieder¹¹³ auf und stellten somit wiederum einen Beitrag zum gesellschaftspolitischen Leben in Kassel her. Konkrete Bezüge zu Kassel zeigten die *Aktivitäten* etwa darin, dass sie die »Geschichte und Ausprägung der Infrastruktur in der modernen Stadt« und den »heutigen Umgang mit Ressourcen thematisier[t]en« (erstes *Leitmotiv*),¹¹⁴ das »drängende Probleme der hohen Erwerbslosigkeit« in Kassel aufgriffen und eine »Neubewertung der Krise der Arbeitsgesellschaft« anstrebten (zweites *Leitmotiv*),¹¹⁵ oder sich »den Umbrüchen in der Hochschullandschaft und der landesweiten Bildungsgesetzgebung« widmeten und dabei etwa die »Ausschlüsse [befragten], die das Bildungssystem entlang sozialer und geografischer Herkunft produziert[e]« (drittes *Leitmotiv*).¹¹⁶

Eine Auseinandersetzung mit kulturell heterogenen Verhältnissen lässt sich hier insbesondere in der *Aktivität* »Bildung, Migration, Ausgrenzung« erkennen, die, wie der Titel bereits andeutet, den Zusammenhang von Migration und Bildung samt den damit verbundenen Mechanismen der Ausgrenzung mit Bezug zu Kassel untersuchte. Im Vordergrund stand dabei die – auch landesweit virulente – Problematik, dass »[d]as Beherrschen der deutschen Sprache« nicht nur »zunehmend als wichtiger Schlüssel zur gesellschaftlichen Teilhabe betrachtet« werde. Durch die mit diesem Postulat einher-

112 Zu diesen sechs *Aktivitäten* zählten »documenta hier mit uns!«, »Die unsichtbare Stadt – sichtbar machen«, »Mach-Was-Träume«, »Salon des Refusés«, »Bildung, Migration, Ausgrenzung« bzw. das »Bildungszelt« sowie »ExperimentExkursionen«. Siehe hierzu: Aktivitäten des *documenta 12* Beirat. In: Wiczorek et al.: Kunstvermittlung 1. 2009, o.V., S. 27-39; *documenta 12*: »Aktivitäten des Beirats«. URL: <https://www.documenta12.de/beirat/baktivitaeten.html>.

113 Wie Güleç feststellt, haben die 40 Beiratsmitglieder »[m]it ihren beruflichen und persönlichen Kontakten [...] die Fragestellungen in der Stadtgesellschaft vermittelt und multipliziert«. Güleç: »Es lohnt sich, Bildungsarbeit mit künstlerischer Bildung zu verzahnen«, o.J., o.S.

114 Ein Beispiel hierfür ist die für Schulklassen, sowie Kinder- und Jugendgruppen angebotene *Aktivität* »Die unsichtbare Stadt – sichtbar machen«, die das unterirdische Kasseler Wasserversorgungssystem erforschte und eine Debatte über die Nutzung von Ressourcen auch über die Stadtgrenzen hinaus in andere Länder anstieß. Die bei einem Wettbewerb für die wasserbewusste Umgestaltung einzelner Schulgelände eingereichten Beiträge von Schüler*innen wurden zeitgleich zur *documenta 12*-Ausstellung in den Räumen der *Städtischen Werke AG* präsentiert. Vgl. Aktivitäten des *documenta 12* Beirat. 2009, o.V., S. 39.

115 Ein Beispiel hierfür ist der »Salon de Refusés«, der erwerbslosen Menschen Raum gab, ihre Situation zu diskutieren und ins Verhältnis zur Krise der Arbeitsgesellschaft zu setzen, sowie als Betreiber*innen des Salons selbst Personen zu Veranstaltungen einzuladen oder mit Besucher*innen über Wege aus der Krise nachzudenken. Es entstanden Ausstellungen, Diskussionsabende, Präsentationen von Künstler*innen der *documenta 12*, ein Theaterstück und moderierte Filmabende. Darüber hinaus boten zwei Kunstvermittler*innen mehrwöchige *Projekte* für Erwerbslose an. Vgl. ebd., S. 37.

116 Ebd., S. 27.

gehende »Forderung nach Monolingualität«¹¹⁷ werde zudem ein hoher »gesellschaftliche[r] Anpassungsdruck« vermittelt, der bereits im frühen Kindesalter beginne und sich über die Schul- bis hin zur Hochschulbildung erstrecke. Damit würden vor allem Kinder aus migrantischen Familien aus dem Bildungssystem ausgeschlossen.¹¹⁸

Ausgehend von dieser Diagnose, dass das Bildungssystem kaum auf kulturelle Heterogenität ausgerichtet ist und sowohl sprachliche, als auch soziale Barrieren und Ausschlüsse produziert, führte der *Beirat* in Kooperation mit verschiedenen Kasseler Bildungseinrichtungen über vierzig Veranstaltungen durch. Die Einrichtungen erhielten dabei die Möglichkeit, ihre Praxis vorzustellen, diese gemeinsam zu reflektieren und miteinander zu diskutieren. Sie fanden in einem vorübergehend aufgestellten »Bildungszelt«¹¹⁹ statt, das im Hof des Kulturzentrum Schlachthof in der Gottschalkstraße in Kassels Nordstadt aufgestellt war.¹²⁰ Dieser Stadtteil zeichnet sich neben einer hohen Dichte von Bewohner*innen mit Migrationserfahrung oder -geschichte durch verschiedene Bildungseinrichtungen aus, wie etwa die Universität. Unterschiedliche Perspektiven und Praxismodelle für die gemeinsame Auseinandersetzung mit der Problematik im *Bildungszelt* ergaben sich hier etwa durch Werkstattgespräche mit Künstler*innen der *documenta 12* (z.B. Dierk Schmidt¹²¹ und Hito Steyerl) sowie durch Vorträge und Gespräche mit Expert*innen aus der universitären Bildungspolitik und -praxis (z.B. Ljubomir Bratić, María do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan oder Mona Motakef).¹²²

Die Kooperation zwischen *Beirat* und *Kunstvermittlung* wurde darüber hinaus auch in inhaltlicher Hinsicht produktiv genutzt, wie beispielsweise am Projekt »Deutsch Wissen« deutlich wird. Es thematisierte »Fragestellungen mit Blick auf eine antirassistische und postkoloniale Praxis« im Bildungsbereich, und bot unter anderem einen Video-workshop an, in dem Jugendliche aus Kassel in Zusammenarbeit mit Aktivist*innen des

117 Wie Ralf Pasch, Mitglied des *Beirats* und Journalist, feststellt, besteht ein großes Defizit zudem darin, dass die Muttersprache der Kinder von Migrant*innen in Kindergärten und Schulen oft missachtet wird. Vgl. Pasch, Ralf: *Beirat*. *documenta Magazine*, N° 1-3. Reader. 2007, S. 654.

118 Vgl. *documenta 12*: »Bildung, Migration, Ausgrenzung«. URL: <https://www.documenta12.de/beirat/baktivitaeten/bildung-migration-ausgrenzung.html>.

119 Bei dem Zelt handelte es sich um ein quadratisches Veranstaltungszelt mit Spitzdach aus einer weißen, wetterfesten Plane. Der Innenraum war mit Holzklappestühlen, Tischen und einer Tonanlage ausgestattet. Ob die Entscheidung, diese Veranstaltung in einem Zelt stattfinden zu lassen, auch inhaltlich begründet war, muss offenbleiben.

120 Aufgrund des heterogenen sozialen Gefüges repräsentiert die Straße den umstrittenen Zugang zu Bildung. Das Kulturzentrum Schlachthof markiert den Anfangs- und Endpunkt der sogenannten »Bildungsstraße«.

121 In Rahmen eines Vortrags setzte sich Dierk Schmidt mit Bezug auf sein serielles Werk »Die Teilung der Erde« (2006/2007) kritisch mit kulturellen Verhältnissen auseinander: Die Arbeit behandelt völkerrechtliche Entscheidungen der »Berliner Konferenz« von 1884/1885 über die Aufteilung Afrikas in Kolonien. Er setzte das historische Ereignis u.a. in Bezug zu den Reparationsforderungen der Herero an die Bundesrepublik Deutschland und machte damit auch auf aktuelle politische Forderungen aufmerksam. Siehe hierzu: *documenta 12*: »Die Teilung der Erde« (Silke Kachtik im Gespräch mit Dierk Schmidt am 21.8.2007, Kulturzentrum Schlachthof, Kassel). URL: <https://www.documenta12.de/de/100-tage/100-tage-archiv/allgemein/review-gespraech-mit-dierk-schmidt.html>.

122 Vgl. *documenta 12*: »Bildung, Migration, Ausgrenzung«.

antirassistischen Netzwerks *Kanak Attak* einen Kurzfilm drehten. Dieser dokumentierte eine Besucherbefragung zum Hessischen Einbürgerungstest¹²³ und damit auch zum vermeintlichen nationalen Wissen der autochthonen Bevölkerung über die *documenta*. Das Projekt, das sich damit ebenfalls explizit auf das dritte *Leitmotiv* bezog, verstand »ästhetische Bildung – in Hinblick auf das Medium Ausstellung« als einen »Ort sozialer Verhandlungen und Gemeinschaftsstiftung«.¹²⁴

Die Auseinandersetzung mit transkulturellen Verhältnissen zeigt sich bei dieser Zusammenarbeit von *Beirat* und *Kunstvermittlung* in unterschiedlicher Weise: Mit dem Thema wurde ein Blick auf die Lebensrealität von Migrant*innen gerichtet und hier sowohl ein Bewusstsein für kulturell heterogene Verhältnisse der Gesellschaft als auch für transkulturelle Biografien solcher Menschen geschaffen, die insbesondere aufgrund eindimensionaler sprachlicher Voraussetzungen, wie sie durch die Normen und Werte der Mehrheitsgesellschaft bestimmt werden, nicht im Bildungssystem berücksichtigt werden. Dies schließt aus transkultureller Perspektive¹²⁵ nicht nur an die explizite Berücksichtigung der Existenz sozial unterschiedlicher Lebensweisen und Lebensformen an (Postulat gegen soziale Homogenisierung), sondern auch daran, dass die kulturelle Identität eines Menschen nicht mit nationaler oder staatsbürgerlicher Identität gleichgesetzt werden kann (Postulat gegen ethnische Fundierung). Zudem wird mit den Anforderungen eines Bildungssystems, das nach Maßgabe der Verfassung für alle Bürger*innen gleichermaßen zugänglich sein sollte, der Blick auf die Vielfalt und Verflechtung verschiedener Kulturen in der Gesellschaft gelenkt, die sich nicht allein nationalstaatlich determinieren lässt (Postulat gegen interkulturelle Abgrenzung).

Ein transkultureller Austausch kommt hier insbesondere in der Umsetzung einzelner Veranstaltungen im direkten Umfeld der hier angesprochenen Institutionen und Personen im *Bildungszelt* zum Tragen. In diesem temporär errichteten Raum erhielt die Thematik der Bildung ein öffentliches Forum, das gleichermaßen die in verschiedenen Feldern professionell Tätigen, als auch die Anwohner*innen der Umgebung und die Besucher*innen¹²⁶ der *documenta 12* einbezog. Mit dem Angebot, sich an Workshops oder Diskussionen zu beteiligen, wurden darüber hinaus Situationen des Kontakts hergestellt,¹²⁷ die eine individuelle Auseinandersetzung mit kultureller Heterogenität und transkulturellen Biografien auch im direkten Austausch zwischen verschiedenen Menschen ermöglichten, wobei transkulturelle Prozesse beispielsweise im Rahmen einer

123 Im Vordergrund stand dabei insbesondere die Frage Nr. 85: »In Kassel findet alle fünf Jahre ein der bedeutendsten Ausstellungen moderner und zeitgenössischer Kunst statt. Welchen Namen trägt die Ausstellung?«. Bartl, Angelika; Goltz; Sophie; Hesse, Susanne; Hubin, Andrea: Deutsch Wissen. In: Wieczorek et al.: Kunstvermittlung 1. 2009, S. 116.

124 Vgl. ebd.

125 Siehe hierzu Kap. II.1.9.

126 Gülec geht davon aus, dass 10 % bis 20 % der Besucher*innen der *documenta 12* in Kontakt mit den *Aktivitäten* kamen, wobei manche zufällig auf sie stießen oder sie konkret aufsuchten. Sie berichtet in diesem Zusammenhang von einer Familie, die eigentlich nur die Ausstellung besuchen wollte, aber spontan zwei Tage an einem Seminar teilnahm. Vgl. Gülec: »Es lohnt sich, Bildungsarbeit mit künstlerischer Bildung zu verzahnen«, o.J., o.S.

127 Siehe hierzu Kap. II.1.6.

Kollaboration verschiedener Akteur*innen (wie etwa im Videoworkshop) angeregt wurden beziehungsweise entstehen konnten.

Inwieweit der Transfer von Wissen bei den Kooperationen mit Bildungseinrichtungen sowie den Interaktionen und Kollaborationen der Akteur*innen nicht nur einer bloßen Weitergabe von Wissen entsprach, sondern auch einen wechselseitigen Austausch ermöglichte, der im transkulturellen Sinne einer Durchlässigkeit für neue Denk- und Handlungswege hinsichtlich der Vielfalt und Verflechtung von Kulturen bedarf, kann hier nicht abschließend geklärt werden. Tatsache ist jedoch, dass die gemeinsame Arbeit von *Beirat* und *Kunstvermittlung* bezüglich dieser und verschiedener anderer *Aktivitäten* zu einzelnen Maßnahmen für die Anerkennung, Berücksichtigung und Toleranz gegenüber der Lebensrealität von Migrant*innen und ihren Familien geführt¹²⁸ und einen bleibend positiven Eindruck bei einigen leitenden Akteur*innen¹²⁹ hinterlassen hat.

Mit dem grundlegenden Anspruch der Beiratsmitglieder, »als Wissensressource eine wichtige Quelle der Inspiration und des Austauschs«¹³⁰ darzustellen, waren sie auch als Ansprechpartner*innen für solche Künstler*innen der *documenta 12* tätig, die eine Arbeit oder ein Projekt mit Bezug zu Kassel planten oder sich in den verschiedenen Strukturen der Stadt und ihrer Bevölkerung orientieren wollten. In den meisten dieser Fälle fungierte der *Beirat* hier als Türöffner zu verschiedenen Institutionen und Firmen oder stellte Verbindungen zu spezifischen Personen und Gruppen vor Ort her. Als Beispiel dafür können verschiedene *Projekte* von Künstler*innen herangezogen werden:

Das Projekt der Künstlerin Danica Dakić, nahm eine Panorama-Tapete aus dem Deutschen Tapetenmuseum in Kassel mit dem Titel »El Dorado« aus dem Jahr 1848 zum Ausgangspunkt, um mit Jugendlichen mit und ohne Migrations- und Fluchterfahrung¹³¹ in Kassel über ihre Geschichten und ihre Vorstellungen von Sehnsuchtsorten zu sprechen. Die Jugendlichen konnten sich dabei vor dem Hintergrund der Tapete – die hierfür im urbanen Raum Kassels aufgestellt wurde – inszenieren. Dakić entwickelte

128 Entlang der *Bildungsstraße* wurden auch einige Anlaufstellen für Migrant*innen und Erwerbslose in verschiedenen Lebenslagen eingerichtet (z.B. eine »Schulden- und Insolvenzberatung«, das »Interkulturelle Büro«, eine »Beratung für Frauen in Trennung und Scheidung« oder das »Büro gegen Rassismus«), die nicht nur spezifische Bildungsprogramme vermittelten, sondern in denen direkt und indirekt auch Fragen des kulturellen Miteinanders diskutiert werden konnten. Siehe hierzu Knüppel, Christine; Güleç: Das Gefüge verschieben. Impulse und Irritationen zwischen Kulturzentrum Schlachthof, *documenta 12* und städtischer Gesellschaft. In: Wiecezorek et al.: *Kunstvermittlung 1*. 2009, S. 41–44.

129 Für Güleç ist durch die Verzahnung von Bildungsarbeit und ästhetischer Bildung eine Vermittlungsform entstanden, die sie auch für die weitere lokale Arbeit des Kulturzentrum Schlachthof einsetzen bzw. zu dessen Weiterentwicklung nutzen will. Vgl. Güleç: »Es lohnt sich, Bildungsarbeit mit künstlerischer Bildung zu verzahnen«, o.J., o.S.

130 *documenta Magazine*, N° 1–3. Köln 2007, S. 653.

131 Die Jugendlichen kamen aus dem Hephata-Wohnheim für unbegleitete minderjährige Geflüchtete, dem Jugendzentrum Schlachthof, der Tanz-AG der Carl-Schomburg-Schule in Kassel, aus dem Kulturbunker Bruckhausen in Duisburg und aus dem Raum Münster und Düsseldorf. Vgl. Wiecezorek, Wanda: 2007, Danica Dakić. In: *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 230.

daraus wiederum ein dreiteiliges Werk, das während der *documenta 12* unter anderem im Schloss Wilhelmshöhe zu sehen war.¹³²

Jürgen Stollhans unternahm für seine in der *documenta*-Halle und im Aue-Pavillon gezeigte Bildserie »Caput mortuum« eine Fotorecherche in Kassel, deren Ergebnisse er zu einem Bildpanorama des zeitgenössischen Lebens unter Bezugnahme auf die Geschichte in Kassel (u.a. in Verbindung mit dem Zweiten Weltkrieg) und die Umgebung verwebte.¹³³

Ausgangspunkt für Kirill Preobrazhenskiys Soundinstallation »Tram 4 Inner Voice Radio« waren solche Erfahrungen und Erzählungen von in Kassel lebenden russischsprachigen Menschen, die sich auf »alltägliche Konfrontation mit vermeintlich national-kulturellen Zuweisungspraktiken« bezogen. Die Soundinstallation war in der Straßenbahnlinie 4 zu hören, die »kontrastreiche Stadtteile und Sprachwelten« in Kassel durchquert.¹³⁴

Eine weitere künstlerische Arbeit, die in Zusammenhang mit der Arbeit des *Beirats* und in transkultureller Hinsicht von besonderem Interesse ist, nahm ihren Ausgangspunkt ebenfalls in Kassel, um jedoch anschließend durch die Welt zu reisen. »Would you like to participate in an artistic experience?« (2007) von Ricardo Basbaum übertrug die Zusammenarbeit von einer lokalen auf eine globale Ebene oder setzte sie dort fort. Diese Arbeit ist seit 1994 Teil von Basbaums umfassenderem Projekt »NBP – Neue Basis für Persönlichkeit«.¹³⁵ Daher begriff er seine Teilnahme an der *documenta 12* auch als »eine Kollaboration«, durch die sie »eine neue Ebene der Sichtbarkeit und Artikulation« erreichen sollte.¹³⁶ Basbaum ließ hierfür ein schlichtes, geometrisch gestaltetes Stahl-

132 Die Werkreihe »El Dorado« bestand aus einer Medieninstallation im Schloss Wilhelmshöhe, die durch ein fotografisches Gruppenportrait der Jugendlichen ergänzt wurde. Darüber hinaus produzierte sie Tonaufnahmen für die ständige Ausstellung des Tapetenmuseums, in dem sie auch eine performative Führung anbot. Vgl. ebd.

133 Vgl. Jäger, Susanne: 2007, Jürgen Stollhans. In: *documenta 12. Katalog*. 2007, S. 314. Wie hier erläutert wird, stellt Stollhans z.B. Bezüge zur Rüstungsindustrie im Zweiten Weltkrieg in Kassel her oder zu dem aus Nordhessen stammenden deutschen Landsknecht Hans Staden, der im Dienste der portugiesischen Konquistadoren im 16. Jahrhundert nach Brasilien reiste und seine Erfahrungen niederschrieb.

134 Vgl. Güleç, Ayşe: 2007, Kirill Preobrazhenskiy. In: *documenta 12. Katalog*. 2007, S. 288.

135 Basbaum initiierte das Projekt bereits 1990. Laut seiner Beschreibung basiert es auf »Konzepten der Teilhabe und Veränderung« und verbindet »Strategien der Kommunikation, der zeitgenössischen Kunst und transdisziplinäre diskursive Perspektiven«. Es zeige nicht nur »die Entstehung von verschiedensten Beziehungen«, sondern mache auch »Bezugssysteme und Verbindungen sichtbar«, »die durch die Verwendung des Objekts in den Vordergrund gerückt werden« und somit »wichtiger als das Objekt selbst« seien. NBP – Neue Basis für Persönlichkeit. URL: https://nbp.p.ro.br/doc/guide_d_1162.pdf.

136 Vgl. Asbury, Michael: 2007, Ricardo Basbaum. In: *documenta 12. Katalog*. 2007, S. 220.

objekt¹³⁷ von Auszubildenden unterschiedlicher Kasseler Werkstätten¹³⁸ anfertigen und in zwanzigfacher Ausführung produzieren. Bis auf ein Ausstellungstück schickte er alle Exemplare auf Reisen durch Europa, Afrika und Lateinamerika.¹³⁹ Im Vordergrund des Projekts, dessen letzte Station für das Jahr 2017 datiert ist,¹⁴⁰ steht – wie der Titel mit seiner Einladung zur Teilnahme an einer künstlerischen Erfahrung bereits andeutet – der individuelle Austausch mit dem Objekt. Dies kann von freiwilligen Teilnehmer*innen für die Dauer von ungefähr einem Monat in deren Zuhause aufgenommen werden und soll auf unterschiedliche Weise in Beziehung zu den Teilnehmer*innen und ihrem Leben treten. Die dabei entstehenden Erfahrungen mit dem Objekt wurden schließlich in Form von Texten, Fotografien, Videos oder Sounds auf der damals eigens für das Projekt eingerichteten Website dokumentiert. Für die Ausstellung präsentierte Basbaum im Aue-Pavillon eine Medieninstallation, welche die Bewegungen beziehungsweise die Reisestationen der anderen Objekte dokumentierte. Sie trug denselben Titel wie das Projekt, in dem er jenes in Kassel verbliebene Einzelobjekt in einer begehbaren, mit Kissen ausgelegten Stahlkonstruktion und in Verbindung mit Videoarbeiten zeigte.

Im Falle dieser Kooperation mit einem an der *documenta 12* beteiligten Künstler, gingen sowohl die Idee als auch die Initiative vom *Beirat* aus. Nachdem Basbaum dessen Mitgliedern sein Konzept lange vor Ausstellungsbeginn präsentierte, entstand ein »Austausch«, der sich sodann »in den Objekten und der kollektiven künstlerischen Arbeit materialisiert[e]«.¹⁴¹ Neben der Herstellung des Objekts in Kassel setzte sich der Austausch im Rahmen der *documenta 12* aber auch in verschiedenen kulturellen Kontexten auf unterschiedlichen Kontinenten fort,¹⁴² so dass das Objekt mit seiner modernen Form geradezu als ein Paradebeispiel für die *Migration der Form* dienen kann. Aus transkultureller Perspektive ist dabei bedeutsam, dass das Objekt nicht nur – wie etwa im globalen Warenhandel – über verschiedene Grenzen hinweg in oder durch verschiedene Länder und Kulturen reist/e, sondern dass die jeweilige Begegnung mit ihm eine Interaktion auslöst/e, welche die Menschen zu spezifischen Handlungen veranlasst/e und damit auch – zumindest für eine gewisse Zeit – ihr Leben beeinflusst/e oder verändert/e. Auch das Objekt wurde und wird durch die Beziehungen verändert: Es zeigt (Ge-

137 Das Stahlobjekt hat die Maße 125 x 80 x 18 cm und stellt ein weiß lackiertes, blauumrandetes Rechteck mit abgeschnittenen Ecken und einem Rand, sowie einem zylindrischen Loch in der Mitte dar. Es wiegt ca. 18 kg. Vgl. *documenta 12*: Pressemappe vom 18.9.2006. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/pdf/Pressemappe_Basbaum.pdf.

138 Beteiligt waren z.B. Auszubildende der ThyssenKrupp ExperSite GmbH. Vgl. Doering, Ingo: Eine Arbeit von Ricardo Basbaum für die *documenta 12* (16.6.–23.9.2007). In: *Kunstforum International*, Bd. 182, 2006, S. 435.

139 Die Stahlobjekte »migrier[t]en [...] durch Haushalte und Treffpunkte auf drei Kontinenten, durch Städte wie Kassel, Ljubljana, Mexico City oder Dakar«. *documenta 12*: Pressemappe vom 18.9.2006.

140 Vgl. NBP – New Bases for Personality: Experiences by date. URL: www.nbp.pr.br/experiencia_data.php, letzter Zugriff am 3.4.2020.

141 Vgl. *documenta 12*: Pressemappe vom 18.9.2006.

142 Das Objekt zirkulierte laut der dazugehörigen Dokumentation im Internet seit Beginn der Aktion im Jahr 1994, bis auf eine Ausnahme, lediglich in Brasilien. Im Rahmen der *documenta 12* zeigte sich jedoch eine starke Zunahme von Reisen auf andere Kontinente, etwa nach Afrika und Europa (vorwiegend Mittel- und Nordwesteuropa). Vgl. NBP – New Bases for Personality: Experiences by date.

brauchs-)Spuren und erhält bei jeder Begegnung oder mit jeder Interaktion eine neue Erzählung, die Teil seiner (Daseins-)Geschichte wird. In diesem Sinne ist Basbaums Objekt nicht nur eine »soziale Skulptur«¹⁴³, sondern sie zeigt auch exemplarisch, wie moderne Formen in verschiedenen Kulturen der Welt Anschluss finden und verändert werden, wenngleich dies – aufgrund eines sich nahezu weltweit durchgesetzten Formenvokabulars – nicht immer äußerlich sichtbar ist. Damit regt die Reise des Objekts auch dazu an, über die Migration von Menschen und deren Lebensbedingungen und mögliche Erfahrungen nachzudenken.

Die Herstellung eines Austauschs von Erfahrungen zwischen verschiedenen Kulturen, der sich wie im vorigen Beispiel in der transkulturellen Geschichte eines Objekts manifestiert, zeigt auch Parallelen zur Zusammenarbeit im Projekt der *documenta 12 Magazines*. Ausgangspunkt der Arbeit waren hier reale Begegnungen auf verschiedenen Kontinenten, die sich allerdings auf verschiedene Akteur*innen weltweit ansässiger Zeitschriftenredaktionen bezogen. So wurden Autor*innen, Redakteur*innen und Theoretiker*innen im Rahmen der so bezeichneten *Transregionalen Treffen*¹⁴⁴ dazu eingeladen, sich über die, von der *documenta 12* hervorgebrachten *Leitmotive* auszutauschen beziehungsweise ihr Wissen sowie verschiedene Erfahrungen und Auffassungen in Bezug darauf zu teilen. Anders als bei der *documenta 12 Kunstvermittlung* und dem *documenta 12 Beirat* bestand der lokale Bezug des *Magazines*-Projekts damit von Anfang an in der Zusammenarbeit mit Akteur*innen aus unterschiedlichen kulturellen Zusammenhängen und Ländern an verschiedenen Orten der Welt sowie in ihrer Vernetzung.

Der transkulturelle Aspekt des *Magazines*-Projekts manifestiert sich daher insbesondere in der kollektiven Auseinandersetzung mit den *Leitmotiven* aus unterschiedlichen kulturspezifischen Perspektiven, die weder in der Diskussion zu unüberwindbaren Differenzen noch in einer alle Differenzen vereinheitlichenden Perspektive verhaftet blieb. Wie in den jeweiligen Kooperationen der *Kunstvermittlung* und des *Beirats* galten Differenzen auch hier als ein produktives Potenzial¹⁴⁵, auf denen sich Diskussionen aufbauen ließen. Dies zeigte sich etwa darin, dass es im Rahmen des Projekts ausdrücklich nicht um die Homogenisierung eines Diskurses oder die Instrumentalisierung der Teilnehmer*innen durch die Institution *documenta* ging, sondern darum, ein Feld des offenen Konflikts und offener Kontroversen herzustellen.¹⁴⁶ Widersprüche sollten dabei bewusst erhalten bleiben und nicht etwa zugunsten einer – wie auch immer gearteten – hegemonialen Perspektive eingeebnet werden.

Wie die Analyse des *Magazines*-Projekts zeigt, standen die unterschiedlichen kulturellen Perspektiven einzelner Akteur*innen oder Zeitschriften jedoch nicht vereinzelt nebeneinander, sondern flossen wiederum auf verschiedene Weise in der *documenta 12* zusammen: Zusätzlich zur Publikation unterschiedlich gestalteter Beiträge in verschie-

143 *documenta 12*: Pressemappe vom 18.9.2006; Schwarze, Dirk: Form und Migration (May 12th, 2007), S. 1. URL: www.nbp.pro.br/blog_comentarios.php?critico=105, letzter Zugriff am 3.4.2020.

144 Erläuterungen zu den Beteiligten und den Veranstaltungsorten der Treffen siehe in Kap. IV.2.2.

145 Siehe hierzu Bhabhas Erläuterungen zur produktiven Desorientierung in Verbindung mit kultureller Differenz im postkolonialen Kontext in Kap. II.2.3.

146 Vgl. Schöllhammer: »Wir erwarteten uns auch Antworten, die nicht harmonisch sind«, o.J., o.S.

denen Medien¹⁴⁷ ist hier auch die Dokumentation und Präsentation der Zeitschriften in der *documenta 12 Halle* während der Ausstellung zu erwähnen. Diese wurde von dem Veranstaltungsprogramm der sogenannten *Lunch Lectures* begleitet, das unter anderem einzelne Akteur*innen des Zeitschriftenprojekts und damit wiederum heterogene Perspektiven auf einem Podium in Kassel zusammenführte.

So zeichnete sich das *Magazines*-Projekt neben den Begegnungen im Rahmen der *Transregionalen Treffen* auch durch einen kollektiven Herstellungsprozess aus, der auf neue Erzählungen und Geschichten von und mit Kunst abseits des linearen Kanons der westlichen Kunstgeschichte abzielte und dabei auch neue Beziehungen und Netzwerke entstehen ließ, die über die Arbeit im Kontext der *documenta 12* hinausgehen konnten.¹⁴⁸ Im Sinne einer Kooperation war dabei zunächst das gemeinsame Ziel, über spezifische Themen zu diskutieren, über sie zu schreiben und sie in vielfältigen Foren zu publizieren. Insofern sich Arbeitsprozesse miteinander verschränkten, Akteur*innen oder Redaktionen Kontakte knüpften oder gar eine Fortsetzung ihrer Zusammenarbeit über die *documenta 12* hinaus anstrebten, lassen sich transkulturelle Aspekte nicht nur in der gemeinsamen Diskussion über weltweit relevante Themen feststellen, sondern auch in der Vernetzung verschiedener kultureller Perspektiven von Akteur*innen und schriftstellerischer oder redaktioneller Initiativen.

Wie die Untersuchung der jeweiligen Formen der lokalspezifischen Zusammenarbeit der *documenta 12 Kunstvermittlung*, des *documenta 12 Beirat* und der *documenta 12 Magazines* zeigt, besteht die Grundlage für eine transkulturelle Praxis in der kulturellen Zusammenarbeit nicht nur in der Diskussion oder im Verhandeln verschiedener kulturenübergreifender Inhalte. Sie bedarf darüber hinaus auch einer spezifischen Form der Ansprache und des Austauschs von verschiedenen Akteur*innen aus unterschiedlichen Wissens- und Erfahrungsbereichen, die wiederum nicht mit der Einordnung in Lai*innen und Professionelle erschöpft sein kann. Neben spezifischen Formen der Beteiligung gilt es außerdem, den Fokus der Zusammenarbeit auf einen Prozess mit offenem Ende oder Ergebnis auszurichten. Dies findet insbesondere dann eine praktische Umsetzung, wenn verschiedene Akteur*innen und Stimmen an der Produktion wie auch der Rezeption von Formaten und Programmen beteiligt werden und dabei nicht darauf angewiesen sind, einer auktorialen Einzelmarkierung zu folgen. Erst in dieser Situation ist eine Transformation aller Beteiligten möglich. Für eine geteilte Autor*innenschaft gilt es insbesondere, Transparenz über die jeweiligen Positionen der Sprecher*innen herzustellen und Hierarchien aufzudecken. Das durch den Künstlerischen Leiter der *documenta 12* ins Feld geführte Verständnis der Ausstellung als Verhandlungsraum¹⁴⁹ verwirklicht sich somit in Abgrenzung zur Vorstellung von der alleinigen Autor*innenschaft einer kuratorischen Position, von der die Ausstellung »aus einer übergeordneten,

147 Zur visuellen und textuellen Präsentation der Diskurse siehe Kap. IV.2.3.

148 Im Rahmen des *Magazines*-Projekts etwa wurde/n über künftige Kooperationen verhandelt, Bücher erstmals übersetzt oder Debatten zwischen vorher weit voneinander entfernten Welten angestoßen. Vgl. Schöllhammer: »Wir erwarteten uns auch Antworten, die nicht harmonisch sind«, o.J., o.S.

149 Siehe hierzu auch Kap. IV.3.2.1.

allwissenden Perspektive erzählend«¹⁵⁰ präsentiert sowie vermittelt und in erster Linie als ein kuratorisches Werk¹⁵¹ betrachtet wird.

3.3 Die *documenta 12 Halle* als Kommunikations- und Präsentationsraum für Bildungsprozesse

Mit dem kuratorischen Ansatz, die Ausstellung weniger als Repräsentations- denn als Produktionsformat zu verstehen,¹⁵² entwickelte die *documenta 12* zusätzlich zu den *Organisationsformen* das Format der *documenta 12 Halle*. Es war während der Dauer der Ausstellung für die Begegnung der drei Formate *Magazines*, *Beirat* und *Kunstvermittlung* mit dem Publikum konzipiert und auf der oberen Ebene der *documenta*-Halle angesiedelt. Zeitlich und räumlich war es damit Teil der Ausstellung und setzte die bereits über die *Organisationsformen* eingeleitete Ausdehnung der Ausstellung fort. Mit der *documenta 12 Halle* wurde ein weiterer Raum geschaffen, in dem der Austausch zwischen Kunst und Publikum nicht nur ermöglicht und verdichtet werden konnte. Die Begegnungen, die in diesem Raum stattfanden, brachten die drei Formate laut Wieczorek¹⁵³ auch mit dem Ziel zusammen, eine Situation der »Verhandlung und die Notwendigkeit einer Neubestimmung der eigenen Position« herzustellen und damit »»produktive« Prozesse der Bildung in Gang« zu setzen.¹⁵⁴

Im Rahmen der Ausstellung zeigte sich das diskursive und reflexive Ziel dieser Begegnung für die drei Formate auf jeweils unterschiedliche Art und Weise: Da das *Magazines*-Projekt in erster Linie aus einem Netzwerk von ca. neunzig weltweit angesiedelten Redaktionen bestand und sich in der Publikation von Texten und Bildbeiträgen im Internet, aber auch im Reader manifestierte, war es laut Wieczorek nun an einer »Präsenz in Kassel« interessiert. Diese sollte eine »Verbindung der *Magazines* mit den anderen Elementen der Ausstellung [...] gewährleisten« und »den RedakteurInnen und AutorInnen die Option auf einen direkten Austausch mit ihrem Publikum« bieten.¹⁵⁵ Der *Beirat*, der bereits auf seiner lokalen Präsenz in Kassel basierte und hier nicht nur mit verschiedenen Institutionen und Akteur*innen, sondern durch seine *Aktivitäten* auch im Austausch mit der Kasseler Öffentlichkeit stand,¹⁵⁶ sollte ab Beginn der Ausstellung insbesondere »mit dem überregional und international anreisenden *documenta*-Publikum« in Kontakt treten und zielte daher auf ein ergänzendes »Forum«, das enger »an die weiteren Komponenten der Ausstellung [angebunden] und sichtbarer für uneingeweihte *documenta*-BesucherInnen« sein sollte.¹⁵⁷ Auch die *Kunstvermittlung*, die

150 Dudenredaktion: »auktorial«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/16165/revision/16192>.

151 Siehe hierzu z.B. Grammel: *Ausstellungsautorschaft*. 2005.

152 Siehe hierzu Kap. IV.3.2.1.

153 Neben ihrer Funktion als Assistentin der Künstlerischen Leitung und ihrer Arbeit für den *documenta 12 Beirat* entwickelte und koordinierte Wanda Wieczorek auch das Format der *documenta 12 Halle*.

154 Wieczorek, Wanda: *documenta 12 Halle*. Die Ausstellung als Produktionsformat. In: Wieczorek et al.: *Kunstvermittlung 1*. 2009, S. 191-202, S. 192.

155 Wieczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 193.

156 Siehe hierzu Kap. IV.2.2 und IV.3.2.3.

157 Wieczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 193.

ihr Hauptaugenmerk bereits auf die Einladung und Einbindung der Besucher*innen in die Ausstellung und auf den Dialog mit ihnen richtete, habe schließlich »nach einem Ort der Konzentration« verlangt, an dem »der Kontakt mit dem Publikum gebündelt und veröffentlicht werden konnte«. ¹⁵⁸

In Anlehnung an die Koordinatorin der *documenta 12 Halle* wurde mit deren Konzeption somit dem Wunsch nach einem »übergeordneten Format« entsprochen, das den Austausch mit dem Publikum in Kassel auf jeweils spezifische Weise fokussieren und die Möglichkeit bieten sollte, »die Organisationsformen dem Publikum [zu] präsentieren« und es »in die stattfindenden Debatten einbeziehen zu können«. ¹⁵⁹ Im Vordergrund des Geschehens in diesem Raum standen damit zunächst verschiedene Präsentationsformen, wenngleich es nicht nur um die Darstellung einzelner »Arbeitsergebnisse« ¹⁶⁰ ging. Vielmehr wurden diese zum Anlass genommen, mit dem Publikum in Kontakt zu treten oder es in bereits existierende Kommunikationsvorgänge einzu beziehen, begonnene Diskussionen fortzusetzen oder sie weiter zu differenzieren. Die *documenta 12* selbst setzte sich mit diesem übergeordneten Format zum Ziel, die »Aus-einandersetzung mit den Leitmotiven [...] zusammen zu bringen, kollektiv weiter zu entwickeln [sic!] und diesen Bildungsprozess gemeinsam mit dem Publikum zu gestalten« ¹⁶¹.

Die Präsentation der drei Formate in der *documenta-Halle* stellte sich zunächst wie folgt dar: Die *Magazines* versammelten ca. hundert Zeitschriften, die in verschiedenen Regionen der Welt im Rahmen des Projekts entstanden und die gleich am Eingang der gebogenen Seitenlichthalle auf großen Tischen ausgelegt und befestigt waren. Hier konnten die Journale durchgeblättert, angeschaut oder gelesen werden. Der *Beirat*, der sich vor allem durch seine Vernetzung mit lokalen Akteur*innen auszeichnete, nutzte die Möglichkeit der Präsentation zunächst für die grafische Darstellung seiner *Aktivitäten*, die er zusammen mit der *Kunstvermittlung* realisierte ¹⁶². Damit wurden gleichzeitig die *Projekte der Kunstvermittlung* in der *documenta 12 Halle* visualisiert. Wie im Falle des *Beirats* ließ sich auch die Arbeit der *Kunstvermittlung* weniger materiell präsentieren. Sie belegte stattdessen zusammen mit den *Magazines* und dem *Beirat* zwei der drei Kabinette ¹⁶³ im oberen Stockwerk, die unter anderem zur Vorbereitung von Präsentationen, zur Durchführung von Publikumsgesprächen, für audiovisuelle Vorführungen oder Workshops genutzt wurden. ¹⁶⁴ In welcher Art und Intensität sich die *Organisati-*

158 Wiczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 193.

159 Ebd.

160 *documenta 12*: Pressemitteilung vom 8.6.2007. URL: https://documenta12.de/fileadmin/PM_documenta_12_Halle/text-documenta12halle.pdf.

161 Ebd.

162 Das Schaubild zeigt im Zentrum die sechs *Aktivitäten* des *Beirats* als unterschiedlich eingefärbte Kreise und Ovale. Die einzelnen damit in Verbindung stehenden *Projekte der Kunstvermittlung* sind in der jeweiligen Farbe markiert. Siehe: *documenta 12*: »Aktivitäten des *documenta 12 Beirat* und der *Kunstvermittlung*« (Schaubild). URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/img/BEIRAT_final/Beirat-Vermittlung-Schaubild.pdf.

163 Im dritten Kabinett war das Pressezentrum der *documenta 12* untergebracht.

164 Vgl. Wiczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 195.

onsformen jeweils im Rahmen der Ausstellung selbst präsentierten, wurde folglich sehr unterschiedlich gehandhabt und führte laut Wieczorek auch zu internen Konflikten.¹⁶⁵

Nachdem eine erste Möglichkeit des Austauschs somit in der Begegnung der drei Formate und ihrer verschiedenen Präsentationsformen lag, erweiterte sich dieser in den sogenannten *Lunch Lectures*, welche die Ausstellung in Form einer täglich um die Mittagszeit stattfindenden Veranstaltung¹⁶⁶ im Obergeschoss der documenta-Halle begleitete.¹⁶⁷ Hierfür organisierten leitende Akteur*innen von *Magazines*, *Beirat* und *Kunstvermittlung* abwechselnd oder gemeinsam verschiedene Veranstaltungen. Diese reichten »von Präsentationen über Vorträge, Diskussionen, Gesprächsrunden, Werkpräsentationen von KünstlerInnen bis hin zu Fragestunden und sogar einigen Exkursionen«¹⁶⁸ und wurden von einem mehr oder weniger spontan zusammengekommenen Publikum¹⁶⁹ besucht. So habe die »Begegnung untereinander – zwischen internationalen Redaktionen, lokalen Beiratsmitgliedern und KunstvermittlerInnen« den Austausch angeregt und »eine zusätzliche Dimension der Kommunikation über die Grenzen der einzelnen Organisationsformen hinaus« versprochen.¹⁷⁰

Dieses grenzüberschreitende Moment der Kommunikation lässt sich in mehrfacher Hinsicht erkennen und bezieht auch kulturelle Aspekte mit ein. Strukturell erweiterte sich im Format der *documenta 12 Halle* etwa das jeweilige personelle Netzwerk von *Magazines*, *Beirat* und *Kunstvermittlung*, welches bis dahin vor allem entlang der jeweiligen Interessen beziehungsweise Funktionen für den Diskurs der *documenta 12* organisiert war. Entstehen konnte dabei eine weitere Vernetzung unterschiedlicher Akteur*innen aus verschiedenen Disziplinen und Kulturen. Es lässt sich in der Folge als ein neues, transkulturelles Netzwerk begreifen. Aber auch inhaltlich fand eine Verschränkung statt, die in kultureller Hinsicht eine Überschneidung und Verflechtung unterschiedlicher Themensetzungen von *Magazines*, *Beirat* und *Kunstvermittlung* hervorbrachte. In der

165 Vgl. ebd., S. 199f. Wie Wieczorek hier ausführt, standen sich in diesem Konflikt vor allem die Positionen von *Magazines* und *Beirat* gegenüber. Während die *Magazines* ihre Kommunikations- und Produktionsphase zur Eröffnung der Ausstellung bereits weitgehend abgeschlossen hätten und die Ausstellung daher vor allem zur Repräsentation ihrer Arbeit nutzen wollten, seien die *Aktivitäten* des *Beirats*, die meist eigene Orte in Kassel nutzten, zeitlich mit der Ausstellung zusammengefallen und hätten daher eher ein distanziertes Verhältnis des *Beirats* zur Ausstellung bzw. zur *documenta 12 Halle* entstehen lassen.

166 Laut Wieczorek stammt die Bezeichnung des Formats von Ruth Noack und folgte der Idee, eine Veranstaltung zu organisieren, die auch zeitlich zur Ausstellung dazugehört. Der eingängige Name wurde beibehalten, obwohl es sich bei den *Lunch Lectures* weder um ein Mittagessen noch ausschließlich um Vorträge handelte. Vgl. Wieczorek, Wanda: »Für mich waren die gelungensten Lunch Lectures diejenigen, bei denen sich ein Dialog zwischen dem Publikum und dem Podium herstellte«. (Interview von Christian Steigels), o.J., o.S. URL: <https://www.documenta12.de/100-tage-e/100-tage-archiv/lunch-lectures/interview-wanda-wieczorek.html>.

167 Eine Liste aller *Lunch Lectures* befindet sich auf der DVD-ROM zum Buch: Wieczorek et al.: *Kunstvermittlung* 1. 2009, unter: <file:///E:/kunstvermittlung/001.pdf>.

168 Wieczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 195f.

169 Neben Besucher*innen der *documenta 12*, die sich während des Gangs durch die Ausstellung eher spontan zu den *Lunch Lectures* einfanden, wurden einige Besucher*innen auch zu Stammgästen. Vgl. ebd., S. 201f.

170 Ebd., S. 194.

jeweiligen Auseinandersetzung mit den drei *Leitmotiven* treten somit weitere transkulturelle Aspekte¹⁷¹ zutage. So kann in dieser, an Kommunikation orientierten Interaktionssituation der Ansatz hervorgehoben werden, kulturelle Heterogenität als ein Potenzial zu begreifen, das sich produktiv auf das Format der *documenta 12 Halle* auswirken konnte. Anstatt also in erster Linie auf die Grenzen zwischen einzelnen Disziplinen oder Kulturen zu fokussieren, wurde der Blick in diesem alle drei *Organisationsformen* verbindenden Format von vornherein auf die produktiven Zwischenräume und Relationen des Kulturellen¹⁷² gerichtet und von einer spezifischen sozialen Praxis im Raum gelenkt.

Das Ziel der *documenta 12 Halle*, das Publikum in diese Interaktionssituation mit einzubinden, wurde über die strukturelle und inhaltliche Verschränkung von *Magazines*, *Beirat* und *Kunstvermittlung* in den jeweiligen *Lunch Lectures* eingelöst und gestaltete sich auf je unterschiedliche Weise: Die *Magazines* sahen sich laut Wieczorek vor allem »in der Verpflichtung, ihren vorrangig aus dem Kunst- und Theoriebereich stammenden internationalen Gästen¹⁷³ einen angemessenen, das heißt nach den Regeln der Kunstwelt anerkannten Auftritt zu bieten«¹⁷⁴. Die *Kunstvermittlung* habe hingegen die *Lunch Lectures* in erster Linie als eine Möglichkeit genutzt, ihre Arbeit gemeinsam mit dem Publikum zu reflektieren.¹⁷⁵ Gleichzeitig hätten sie aber auch eine »strategische Platzierung des internationalen Diskurses der Kunstvermittlung¹⁷⁶ auf einer zentralen Bühne des Kunstgeschehens [ermöglicht], mit dem Ziel, deren symbolischen Mehrwert für die Sache der Kunstvermittlung einzusetzen«¹⁷⁷. Neben der Präsentation ihrer eigenen *Projekte* lud sie daher ebenfalls verschiedene Gäste und Referent*innen ein. Der *Beirat*, der ähnlich wie die *Kunstvermittlung* bereits im Austausch mit dem Publikum stand, nutzte das Veranstaltungsformat hauptsächlich als »eine zusätzliche Ebene der Veröffentlichung«¹⁷⁸, über die hinaus er nicht zwangsläufig einen weiteren Diskurs anzustoßen suchte.¹⁷⁹

171 Zur Auseinandersetzung mit den *Leitmotiven* im Rahmen der praxisbezogenen Formate siehe Kap. IV.3.2.

172 Siehe hierzu Kap. II.2.

173 Zu diesen zählten z.B. Marc Lewis (19.6.2007), Ai Weiwei, Jiang Jun, Laurent Gutierrez und Valérie Portefaix (21.6.2007), W.J.T. Mitchell (27.6.2007), Christa Benzer, Pablo Lafuente, Lisette Lagnado und Victor Misiano (12.7.2007), Harun Farocki, Anjalika Sagar und Kodwo Eshun (2.8.2007), Thanapol Eawsakul, Chuwat Rerkisirak, Somkiat Tangnamo und Pinyo Trisuriyattamma (11.8.2007), Redakteure von Chto Delat, Exindex, Glänta und Vacarme (18.8.2007) oder Shuddhabrata Sengupta (20.8.2007). Vgl. Wieczorek et al.: *Kunstvermittlung 1*. (DVD-ROM) 2009, o.S.

174 Wieczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 199.

175 Vgl. ebd.

176 Internationale Gäste der *Kunstvermittlung* waren z.B. Heiderose Hildebrand und Eva Sturm (20.7.2007) aus Österreich, Jane Sillis (23.7.2007) und Sally Tallant (6.8.2007) aus Großbritannien, Patricia Naka (27.7.2007) aus Brasilien oder Janusz Byszewski (10.9.2007) aus Polen. Vgl. Wieczorek et al.: *Kunstvermittlung 1*. (DVD-ROM) 2009, o.S.

177 Wieczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 199.

178 Ebd.

179 Die *Lunch Lectures* des *Beirats* widmeten sich z.B. der künstlerischen Arbeit von Ricardo Basbaum und den Objektpaten aus Kassel (20.6.2007), dem *Bildungszeit* (24.6.2007), in Verbindung mit dem Ausstellungsbüro der *documenta 12* den Kasseler Menschenrechtsaktivist*innen und der künstlerischen Arbeit »9 scripts from a Nation at War« (19.8.2007) sowie in Verbindung mit der *Kunstver-*

Das Publikum selbst wurde insofern für die *Lunch Lectures* sensibilisiert und zur Teilnahme eingeladen, als an allen Ausstellungsorten der *documenta 12* Plakattafeln aufgestellt waren, die über das täglich wechselnde Programm¹⁸⁰ informierten. Anders als an den Ausstellungsorten war der Zugang zur *documenta 12 Halle* zudem auch ohne den Erwerb eines Tickets möglich, wodurch etwa in sozialer Hinsicht ein heterogenes Publikum gefördert wurde. Vor Beginn einer jeden *Lunch Lecture* fand darüber hinaus in der *documenta*-Halle selbst ein kurzer Umbau vor den Augen der Besucher*innen statt, wobei inmitten des Weges eine Art Bühnensituation im Treppenbereich der Seitenlichthalle durch die Abtrennung mit einem Vorhang hergestellt wurde¹⁸¹ sowie Mikrofone installiert und Stühle für Referent*innen und Besucher*innen aufgestellt wurden.

Im transkulturellen Sinne gewinnt der Raum hier als Gestaltungsfaktor an Bedeutung.¹⁸² Temporär und mit einigen wenigen Handgriffen aufgebaut kann er als eine kurzfristige Intervention innerhalb des Gebäudes verstanden werden, die den Austausch in der *documenta 12 Halle* förderte und steuerte. Die Mobilität der Akteur*innen, von der hier sowohl bezüglich der internationalen Gäste als auch der sonstigen Besucher*innen ausgegangen wurde, entspricht dabei einer überlokalen Einbindung unterschiedlicher Kulturen. Diese hilft grundsätzlich dabei, begrenzte Vorstellungen von Gruppenidentität für eine gewisse Dauer zu überwinden und begünstigt sowohl strukturell als auch inhaltlich ein Denken in Netzwerken.¹⁸³

In Bezug auf sowohl die Präsentation der drei Formate als auch die Einbindung des Publikums gestalteten sich die *Lunch Lectures* als ein formal und inhaltlich weitgehend flexibles Format. Wiczorek zufolge konnte es gleichermaßen auf die »internen Arbeitsergebnisse der Organisationsformen« und »auf aktuelle Themen oder spontane Fragen des Publikums« reagieren.¹⁸⁴ Aufgrund der repräsentativen Ziele des *Magazines*-Projekts und der Vielzahl an ihm beteiligter Akteur*innen hätten die *Magazines* für etwa drei der wöchentlichen *Lunch Lectures* verantwortlich gezeichnet, während die *Kunstvermittlung* zwei und der *Beirat* nur eine Veranstaltung pro Woche zur Präsentation und Diskussion genutzt habe.¹⁸⁵ Wöchentlich blieb somit jeweils eine Veranstaltung zur freien Gestaltung der drei Formate oder für andere Akteur*innen der *documenta 12*

mittlung der künstlerischen Arbeit von Danica Dakić und den Teilnehmer*innen des Projekts »El Dorado« (23.8.2007) und der Gruppe »Deutsch Wissen« (9.9.2007). Vgl. Wiczorek et al.: *Kunstvermittlung 1*. (DVD-ROM) 2009, o.S.

180 Neben dem Programm der *Lunch Lectures* wurde hier etwa auch auf die *Aktivitäten* des *Beirats* hingewiesen, sowie auf offene Führungen, Workshops oder das abendliche Filmprogramm.

181 Der Vorhang ließ sich von der Wand- zur Fensterseite ziehen und verlief von der Decke bis zum Boden, wodurch eine Art Wand gebildet werden konnte, die einen Raum definiert.

182 Siehe hierzu Kap. II.2.1.

183 Siehe hierzu Kap. II.2.2.

184 Wiczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 196.

185 Vgl. ebd., S. 199. Wiczorek verweist in diesem Zusammenhang auf einen weiteren Konflikt zwischen den drei Formaten, der sich jedoch auf das Publikum bezog. Während die *Kunstvermittlung* häufig eine fruchtbare Diskussion zwischen den von ihr eingeladenen Referent*innen und dem Publikum anregen können, sei dies in den Veranstaltungen der *Magazines* und denen des *Beirats* nicht immer gelungen. Diese hätten sich entweder »zu stark am Kunstgeschehen« orientiert oder sich zu weit davon entfernt und daher gelegentlich Enttäuschung bei den Beteiligten der *Lunch Lectures* hervorgerufen. Vgl. ebd., S. 200.

offen.¹⁸⁶ So sei es nicht nur möglich gewesen, »mit den Veranstaltungsformaten zu experimentieren«¹⁸⁷, sondern etwa auch kurzfristig auf die mediale Berichterstattung zur *documenta 12* oder politische Ereignisse zu reagieren.¹⁸⁸ Das weitgehend offene Veranstaltungsformat der *Lunch Lectures* habe damit generell die »Umsetzung neuer Präsentationsweisen, in denen auch anerkannte Rollen einmal auf die Probe gestellt werden konnten«¹⁸⁹ begünstigt. Dies galt jedoch nicht nur für die drei Formate der *documenta 12* und deren Gäste, sondern auch für die Besucher*innen, die sich allesamt einer »komplexe[n] Kommunikationssituation«¹⁹⁰ zu stellen hatten:

Während die *Lunch Lectures* mit ihren verschiedenen Themen und Inhalten an jedem Tag mit einem anderen, weitgehend unbekannten Publikum zu rechnen hatten, mussten die Gäste beziehungsweise Referent*innen in das Konzept und Programm der *documenta 12 Halle* eingeführt sowie deren Moderation entsprechend vorbereitet werden. Die Besucher*innen wiederum hatten die Möglichkeit, geplant oder auch spontan an den *Lunch Lectures* teilzunehmen. Manche kamen von der Präsentation der Zeitschriften im oberen Eingangsbereich der Halle und waren auf dem Weg zur Ausstellung ins Untergeschoss oder sie saßen bereits im Treppenbereich, der auch als Erholungsbereich mit gepolsterten Bänken ausgestattet war.¹⁹¹ Für diejenigen, die nicht oder nur vorübergehend an den *Lunch Lectures* teilnehmen wollten oder konnten, blieb über den Durchgang entlang der Fensterfront neben den Treppen weiterhin die Möglichkeit, sich durch das Obergeschoss der *documenta*-Halle zu bewegen, ohne dabei andere Teilnehmer*innen zu stören. Der Raum wurde somit auch wesentlich vom Publikum gestaltet, das sich hier in der Art eines temporären, dynamischen Gefüges täglich aufs Neue formierte.

Für das Gelingen der Kommunikation spielten daher der »Aufbau und die Moderation« eine besondere Rolle. Durch sie seien sowohl »die räumliche Anordnung der flexi-

186 Diese *Lunch Lectures* wurden z.B. veranstaltet von der *documenta urbana* (»TeilnehmerInnen des *documenta urbana*-Labor 2007«, 28.6.2007). Hier setzte sich u.a. der Fachbereich Architektur, Stadt- und Landschaftsplanung der Universität Kassel kritisch mit der im Jahr 1982 von internationalen Avantgardearchitekten in der Kasseler Dönche realisierten Wohnsiedlung auseinander. Des Weiteren gab es Veranstaltungen vom Ausstellungsbüro (»Trisha Brown-TänzerInnen«, 31.08.2007), vom Filmprogramm (»Alexander Horwath, Michael Althen, Ruth Noack und Roger M. Buergele«, 15.09.2007), oder in Kollaboration zwischen dem Projekt »aushecken«, der *Kunstvermittlung* und dem *Beirat* (»Großeltern, Tanten, Väter und andere *documenta*-BesucherInnen«, 02.09.2007). Vgl. Wiczorek et al.: *Kunstvermittlung 1*. (DVD-ROM) 2009, o.S.

187 Wiczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 196.

188 Mit einem Vortrag zu der in Medienberichten geäußerten Empörung über vermeintlich pornografische Darstellungen auf der *documenta 12* gestaltete Karl-Josef Pazzini, damals als Professor für Bildende Kunst und Erziehungswissenschaft an der Universität Hamburg tätig, eine *Lunch Lecture* am 10.8.2007. Am 15.8.2007 diskutierten verschiedene Akteur*innen der *documenta 12* sowie der Anwalt Stefan Schrage und der Politologe Ingo Stütze über die einige Tage zuvor – aufgrund des letztlich nicht haltbaren Verdachts der Bildung einer terroristischen Vereinigung – eingeleitete Verhaftung des Stadtsoziologen Andrej Holm. Vgl. ebd., S. 197.

189 Ebd., S. 196.

190 Ebd., S. 200.

191 Wiczorek zufolge war durch das angrenzende Café im mittleren Hallenbereich auch eine kulinarische Versorgung gegeben. Durch die Mischung der verschiedenen Funktionen sei die Halle gleichzeitig zu einem Ort der Information, der Bildung, der Begegnung und des Verweilens geworden. Vgl. ebd., S. 198.

blen Bühnensituation«¹⁹² als auch die »Sprache«¹⁹³ in den Fokus gerückt worden.¹⁹⁴ Die architektonische Situation habe dem Publikum – anders als bei sonstigen Präsentationen im Kunst- oder Ausstellungskontext – die Möglichkeit eingeräumt, »über die Angemessenheit der Kommunikationssituation prompt und [...] unmissverständlich Auskunft« zu geben.¹⁹⁵ Die Besucher*innen der *documenta 12 Halle* konnten bei den *Lunch Lectures* stehend oder sitzend zuhören, sich an der Diskussion beteiligen, aber auch jederzeit aufstehen und weitergehen und damit verbal, wie nonverbal kommunizieren beziehungsweise kommentieren. Die räumliche Gestaltung hatte somit einen wesentlichen Einfluss auf das Handeln der Besucher*innen. Das Publikum erhielt durch sie – kollektiv oder individuell – die Möglichkeit, sich über spezifische Kommunikationsweisen an der Produktion des Veranstaltungsformats zu beteiligen.

Die Bedeutung der interaktiven Rolle des Publikums drückte sich auch in der Präsentation des einzigen im Obergeschoss angesiedelten Kunstwerks aus. Unter dem Titel »9 Scripts from a Nation at War« (2007) widmete es sich auf spezifische Weise dem Thema der Kommunikation und konnte in Form einer speziell für die Halle angefertigten Installation¹⁹⁶ rezipiert werden. In zehn Videos von fünf Künstler*innen wurde hier der Umgang mit Sprache aufgegriffen und den persönlich wie politisch gleichermaßen relevanten Fragen nachgegangen, »[w]ie, warum und mit welchem Recht jemand das Wort ergreift und wer wem wann zu sprechen erlaubt«¹⁹⁷. Die Inszenierungen der Figuren innerhalb der Videos forderten die Betrachter*innen implizit dazu auf, zu spezifischen Sachverhalten, Erzählungen oder Handlungen Position zu beziehen.

Spezifische Kommunikationsformen sowie der Umgang mit Sprache zeigten sich auch auf dem Podium selbst. Bei einer Veranstaltung der *Magazines*, die Editor*innen aus verschiedenen Kulturen versammelte, wurde etwa die Frage der Zensur im südostasiatischen Raum diskutiert. Laut Wieczorek kam hier »eine Vielzahl von Sprachen und Vortragsformen« zum Einsatz, wodurch »sich der translokale Ansatz der *documenta 12*

192 Bezüglich der Anordnung der Akteur*innen ergaben sich für Wieczorek folgende Fragen: »Wie sitzen oder stehen die ReferentInnen – auf der Bühne, auf den Stufen oder im Publikumsraum? Wie werden die Stühle aufgestellt – in Reihen, im Kreis oder frei durcheinander?«

193 Bezüglich der Sprache ergaben sich für Wieczorek weitere Fragen: »Wie wird gesprochen? Gibt es eine (informell anzubietende, weil nicht finanzierte) Übersetzung? Welches Sprachregister wird gewählt und welche Diskurse bedient? Wer hat welchen Anteil an der Diskussion und (wie) wird das Publikum zum Sprechen aufgefordert?«

194 Wieczorek: *documenta 12 Halle*. 2009, S. 201.

195 Vgl. ebd.

196 Die Installation entstand in einer Zusammenarbeit der Künstler*innengruppe mit den Organisator*innen der Halle und dem Team der *Tim Hupe Architekten*, das auch die gesamte Innenausstattung der Halle entwarf. Vgl. ebd., S. 194.

197 Ammer, Manuela: 2007, David Thorne, Katya Sander, Ashley Hunt, Sharon Hayes, Andrea Geyer. In: *documenta 12. Katalog*. 2007, S. 320. Wie Ammer hier erläutert, nimmt sich die Videoarbeit der »Herausforderung [an], Position zu beziehen, wenn soziale Rollen verhandelt werden. Vor dem Hintergrund des USA-Irak-Krieges [insbesondere mit Bezug zur Inhaftierung vermeintlicher Terroristen in Guantánamo] formulierten [die] Künstler*innen fünf Fragen, die das Konzept des Individuums auf sein Verhältnis zu Politik und Gesellschaft in den Blick nehmen«. Die »Videos stellen eine Gruppe von Figuren vor, die diese Fragestellungen in Szene setzen«, wobei »die Rolle, die zu vergeben bleibt, [...] die der Betrachterin oder des Betrachters« ist.

ganz deutlich und plastisch transportiert[e]«¹⁹⁸. Hierbei verwirklichte sich das Ziel der *Magazines*, nicht nur Diskurse über lokales Wissen in verschiedenen Kulturen zu initiieren, sondern auch eine Wechselwirkung mit Besucher*innen der Ausstellung vor Ort in Kassel herzustellen. So konnten in Form einer spezifischen Wissensvermittlung im Rahmen der *Lunch Lectures* verschiedene Perspektiven auf kulturelle Brüche und Diskontinuitäten in gleichwertiger Weise dargestellt und erfahrbar gemacht werden, die in einem breiten Diskurs eher nicht zur Geltung kommen.

Eine weitere Veranstaltung, die sich der kommunikativen Interaktion sowie der Hinterfragung gesellschaftlich etablierter Verhältnisse und kultureller Positionen widmete, war das Gesprächsformat »Zuckerguss – Icing on the cake«, das sich formal an den *Lunch Lectures* orientierte.¹⁹⁹ Mit dem Titel reagierte hier eine Gruppe von Kunstvermittler*innen in ironischer Weise auf den »Vorwurf, Projekte mit eingeladenen Interessensgruppen seien nichts als eine Verschönerung der Kunstinstitution«²⁰⁰. Da jedoch die *Projekte* in Form von »Interaktionen einen zentralen Bestandteil der Praxis« für die *Kunstvermittlung* bildeten, machten die Akteur*innen in fünf Veranstaltungen mit jeweils drei Projektbesprechungen deutlich, dass sie »für ein Verständnis von Kunstinstitutionen als Knotenpunkte der kritischen Wissensproduktion, der Kontroverse und des Austausches unterschiedlicher Perspektiven« standen.²⁰¹ Sie forderten damit auch ein Umdenken bezüglich traditioneller Formen der Kunstvermittlung, die lediglich vorgegebene Sachverhalte und Informationen für verschiedene Zielgruppen aufarbeiteten und weitergaben.

Ob also im gemeinsamen Erörtern eines Themas oder in der Äußerung verschiedener Positionen, das ursprüngliche Ziel der *documenta 12 Halle* schien sich hier insofern einzulösen, als die angestrebte Neubestimmung der eigenen Position durch eine sowohl geistige als auch körperliche Beteiligung ermöglicht wurde. Mit der Zusammenführung und Weiterentwicklung von *Magazines*, *Beirat* und *Kunstvermittlung* im Format der *documenta 12 Halle* wurde der, von den Kurator*innen postulierte Anspruch umgesetzt, die Ausstellung »als einen Möglichkeitsraum zu begreifen, der offen und gestaltbar ist und den sich Kunst und Publikum teilen«²⁰². Wenngleich aufgrund der Vielzahl von Veranstaltungen und Besucher*innen an dieser Stelle nicht beurteilt werden kann, inwiefern ein transkultureller Austausch zwischen verschiedenen Akteur*innen tatsächlich stattgefunden hat, so lässt sich doch konstatieren, dass das Format den Einsatz grenzüberschreitender Praktiken in Bezug auf Disziplinen, Genres und Sprachen ermöglichte. Dabei wurden transkulturelle Verhältnisse und Aspekte nicht nur theoretisch reflektiert, sondern auch insofern in der Praxis berücksichtigt und einbezogen, als tradierte

198 Wieczorek: »Für mich waren die gelungensten Lunch Lectures diejenigen, bei denen sich ein Dialog zwischen dem Publikum und dem Podium herstellte«, o.J., o.S.

199 Die Veranstaltungen fanden vom 7.9. bis 19.9.2007 jeweils am Nachmittag auf dem Podium der *Lunch Lectures* statt. Zu jeder Veranstaltung steht ein Audiomitschnitt auf der Homepage der *documenta 12* zur Verfügung. Siehe: *documenta 12*: »Zuckerguss – Icing on the cake«. URL: <https://www.documenta12.de/kunstvermittlung/projekte/zuckerguss.html>.

200 Vgl. *documenta 12*: »Zuckerguss – Icing on the cake«.

201 Ebd.

202 *documenta 12*: Kunstvermittlung. Siehe hierzu auch Kap. IV.3.2.1.

Normen und Wertmaßstäbe in der Präsentation und Vermittlung von Kunst hinterfragt und hinsichtlich alternativer Formen der Wissensproduktion überdacht²⁰³ oder hinsichtlich eines gemeinschaftlichen und erfahrungsbasierten Handlungsraums verändert wurden.

3.4 Kunstvermittlung als Prozess kultureller Übersetzung

Zeichnete sich der Bildungsanspruch der *documenta 12* dadurch aus, kulturelle Bedeutung unter Einbindung global-gesellschaftlicher Themen und Räume zu verhandeln, so stellt sich die Frage, welcher Ansatz der kulturellen Bildung durch die spezifische Kunstvermittlungspraxis der *documenta 12* eröffnet und ermöglicht wurde.

Bis hierher wurden die kuratorischen Praktiken der Vermittlung zum einen von komplexen Beziehungsgefügen der Kunst in der Ausstellung und zum anderen von ausstellungsbegleitenden Motiven als Teil einer vielstimmigen Diskursproduktion nach transkulturellen Aspekten untersucht.²⁰⁴ Offen blieb bislang jedoch die Frage, wodurch sich das Konzept für die Vermittlung einzelner Formate der *documenta 12* aus transkultureller Perspektive auszeichnet. Im Weiteren wird daher untersucht, welches kulturelle Verständnis der *documenta 12 Kunstvermittlung* zugrunde lag und inwiefern sich in ihrer Umsetzung Handlungsräume für verschiedene Akteur*innen eröffneten.

Wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, sollte Bildung im Rahmen der Ausstellung nicht im Sinne kuratorisch vorgegebener oder gar festgelegter Rezeptionswege verstanden werden.²⁰⁵ Vielmehr sollte sie Handlungsmöglichkeiten für Selbstbildungsprozesse eröffnen, die durch eine aktive geistige und körperliche Beteiligung der Akteur*innen an der Ausstellung eigenständig bewerkstelligt werden konnten. Dem liegt die Auffassung zugrunde, dass sich Formen des Verstehens vor allem an den Grenzen des Wissens ereignen. In einer so verstandenen Vermittlung von Kunst gestaltet sich Bildung folglich auf subjektive Weise. Allerdings geht Bildung hier auch von der Notwendigkeit einer gemeinschaftlichen Praxis aus beziehungsweise wird durch diese überhaupt erst gewährleistet. Welche Bedeutung die Kurator*innen der kulturellen Bildung beimaßen, wird in Noacks ethischem Anspruch an die Ausstellung deutlich:

»[E]ine Ausstellung [kann] ein Weg sein [...], nach neuen Möglichkeiten planetarischen Zusammenlebens zu suchen. Dabei können wir nicht einfach auf den alten Universalismus setzen, dessen Normativität zu Recht kritisiert worden ist. Neue Formen von Gemeinschaft müssen auf der Basis des Gesprächs entwickelt werden. Wir dürfen also nicht auf reine Repräsentation oder Anpassung des Fremden setzen, während das Fremde im Eigenen ignoriert wird. Integration kann nur als gegenseitiger Lernprozess funktionieren. Das betrifft nicht nur das Publikum, sondern ebenso die globalisierte Kunstwelt.«²⁰⁶

203 Siehe hierzu Kap. II.2.6.

204 Siehe hierzu Kap. IV.1.4 und IV.2.4.

205 Siehe z.B. Buergels Bezug auf Lenins Plan in Kap. IV.2.4.3, S. 174f.

206 Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 333. Zum »alten Universalismus« und den »neuen Möglichkeiten planetarischen Zusammenlebens« siehe auch Kap. IV.1.3.1.

In ihrer Argumentation eines globalen Miteinanders abseits universalistischer und normativer Vorstellungen wird eine transkulturelle Perspektive darin deutlich, dass zunächst Aspekte der postkolonialen Kritik – etwa der alte Universalismus mit seiner Normativität, die reine Repräsentation oder die Anpassung des ›Fremden‹ und eine einseitige Integration²⁰⁷ – benannt und infrage gestellt werden. Im Umkehrschluss wird mit dieser Kritik die Anerkennung heterogener Kulturen favorisiert, wie sie so bezeichnete neue Formen von Gemeinschaft auch im transkulturellen Sinne durch wechselseitigen Austausch beziehungsweise zwischenmenschliche Kommunikation herzustellen vermögen. Dementsprechend werden Formen der Repräsentation angezweifelt, die an der Dichotomie und Gegenüberstellung des ›Fremden‹ und des ›Eigenen‹ festhalten. Letztere kann nur dann aufgelöst werden, wenn die Verflechtungen des ›Fremden‹ mit dem ›Eigenen‹ aufgedeckt werden. Wenngleich Noack hierbei auf den hinsichtlich einer transkulturellen und demokratischen Gesellschaft unzulänglichen Begriff der ›Integration‹ setzt, der generell die Eingliederung in ein größeres Ganzes sowie in seiner soziologischen Bedeutung die gesellschaftliche und kulturelle Vereinheitlichung einer Vielheit von Personen oder Gruppen bedeutet,²⁰⁸ scheint sie mit diesen Äußerungen nicht für die Homogenisierung von Differenzen zu plädieren. Dies entspricht der Bedeutung des Begriffs, wie er auch im Kontext des dritten *Leitmotivs* thematisiert wird.²⁰⁹ Sie strebt stattdessen einen wechselseitigen Lernprozess an, der sich ebenso auf personeller und institutioneller Ebene wie auf Rezeptions- und Produktionsebene des weltweiten Kunstbetriebs ereignen und auf dieser Basis einen wechselseitigen Austausch aller Beteiligten in Gang setzen soll.

Im Kontext der *documenta 12* wurde das Publikum, diesem Verständnis der Kurator*innen entsprechend, nicht als eine homogene Gemeinschaft behandelt. Ihre Auffassung von Öffentlichkeit zeigte sich vielmehr vereinbar mit Rancières Bedingungen für eine an Differenz orientierte demokratische Gesellschaft, wie sie in Zusammenhang mit dem dritten *Leitmotiv* zur Frage nach Bildung²¹⁰ erläutert wurden:

»Wir gingen davon aus, dass Öffentlichkeit auch Konflikt und Dissens voraussetzt. Erst wenn Probleme gemeinsam gelöst werden, können wir von einer Gemeinschaft reden, die den Namen Demokratie verdient. Statt also danach zu trachten, einen allgemeinen Konsens zu erzeugen, was immer entweder auf Nivellierung von Komplexität oder auf den autoritären Machtgestus herausläuft, interessierte es uns, den BetrachterInnen die Phänomene in ihrer Vielschichtigkeit und Brüchigkeit darzulegen und sie

207 Mit Bezug auf eine »an postkolonialen Erkenntnissen geschulte Kritik« wirft Noack hier auch einen Blick auf die »manchmal recht einseitigen Integrationsschemata kultureller Bildungsprogramme« an Museen, die in erster Linie »neues Publikum anlocken« wollten, sich aber selten fragten, was die »Institution von neuen Publikumsschichten lernen« könne. Damit wäre jedoch der »Integrationsprozess [...] auch als Teil der Erforschung des Eigenen – als kulturelle Bildung nach Innen [sic!] – zu verstehen«. Vgl. ebd., S. 334.

208 Vgl. Dudenredaktion: »Integration«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/71596/revision/71632>.

209 »Integration« wird hier in Verbindung mit Rancières Auffassung einer demokratischen Gesellschaft thematisiert. Der Begriff meint hier gerade nicht die konfliktlose Anpassung der Ausgeschlossenen an die Mehrheitsgesellschaft mit dem Ziel einer konsensorientierten Vereinheitlichung aller (siehe Kap. IV.2.3.3).

210 Siehe hierzu Kap. IV.2.3.3.

dazu zu ermuntern, sich selbst in verschiedener Art und Weise zu den Werken und zur Ausstellung ins Verhältnis zu setzen.«²¹¹

Die implizit vorhandenen transkulturellen Aspekte des Bildungsanspruchs werden hier insofern weitergedacht, als die Kurator*innen die Auseinandersetzung mit Unstimmigkeiten oder Differenzen – seien es soziale, politische oder kulturelle, die sich etwa in verschiedenen Auffassungen und Haltungen äußerten – geradezu als Grundlage für die Herstellung einer Gemeinschaft beziehungsweise eines Publikums erachteten. Mit der Anerkennung der Vielfaltigkeit verschiedener Meinungen und Stimmen des Publikums und der Ablehnung, sich in autoritärer Weise über diese zu stellen, sie gar reglementieren oder reduzieren zu wollen, nahmen sie darüber hinaus die postkolonial geprägte Kritik an Machtasymmetrien ernst. Diese setzte sich in transkultureller Hinsicht nicht nur in ihrem Interesse fort, Kunst in ihrer Komplexität²¹² zu vermitteln, sondern auch in der Anerkennung der Fähigkeit der Betrachter*innen, sich selbst in je eigener und gleichberechtigter Weise zur Kunst zu positionieren und sich mit Werken verbinden oder vielmehr ihnen eine eigene Bedeutung beimessen zu können.

Im Vordergrund des Kunstvermittlungsverständnisses der Kurator*innen stand daher weder ein übergeordnetes Thema noch eine vorgegebene Deutung, sondern »[d]ie Kunst [selbst], die ästhetische Erfahrung ermöglicht, die frustrierend, verstörend ist, weil sie uns unserem unmittelbaren Lebenszusammenhang entrückt und dabei an die Grenzen der Bedeutung stößt«²¹³. Diese mentale Grenzerfahrung barg die Chance, dass die Besucher*innen der Ausstellung Dinge anders als bisher betrachten und dabei etwas erleben oder auch erkennen konnten, das bisher nicht in ihrem Bewusstsein war. Da sich ästhetische Erfahrung laut Noack allerdings nicht erzeugen lässt und zudem immer individuell ist, seien Übersetzungsprozesse notwendig, durch welche das Potenzial der Kunst für die kulturelle Bildung erörtert und gesellschaftliche Teilhabe ermöglicht werden kann.²¹⁴

Der Begriff der Übersetzung ist für die Vermittlung von Kunst im Rahmen der *documenta 12* von hoher Relevanz. In Verbindung mit dem Bildungsverständnis des dritten *Leitmotivs* wurde der Kunstvermittlung vonseiten der Künstlerischen Leitung einerseits das Potenzial zugesprochen, den »globalen Prozess kultureller Übersetzung« zu spiegeln und damit »eine allumfassende öffentliche Debatte« in Gang zu setzen.²¹⁵

211 Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 334f.

212 Zur Berücksichtigung der Komplexität von Kunst und ihren Implikationen für die Vermittlung von Kunst siehe auch Kap. IV.2.1 und Kap. IV.3.2.2.

213 Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 338. Zum Verständnis von ästhetischer Erfahrung siehe auch Kap. IV.1.4.2.

214 Vgl. Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 338. Laut Noack lässt sich »Ästhetische Erfahrung [...] nicht erzeugen« oder »in den Dienst der Gemeinschaft« stellen. Sie warnt auch davor, »zu unmittelbar von Kunst auf kulturelle Bildung [und] gesellschaftliche Teilhabe zu schließen«. Besonders »Institutionen [...] sollten der Kunst ästhetische Autonomie zugestehen«, womit sich Noack in erster Linie gegen eine institutionelle Instrumentalisierung von Kunst ausspricht und die Hoffnung äußert, dass sich Kunst gelegentlich über die Grenzen von Institutionen hinwegsetzen könne. Ebd.

215 Siehe Buerge: *documenta 12: Leitmotiv*. (Dezember 2005); und meine Ausführungen in Kap. IV.2.3.3.

Andererseits wurde Kunstvermittlung vonseiten der *documenta 12 Kunstvermittlung* und ihrer Begleitforschung »als ein unabschließbarer Prozess kultureller Übersetzung« verstanden, bei dem sich sowohl »das Wissen« als auch die »Kenntnisse und Praktiken« unterschiedlicher Akteur*innen – Besucher*innen wie auch Kunstvermittler*innen – »verschränken und widerstreiten«. ²¹⁶ In diesem Zusammenhang ist das Verständnis von Kunstvermittlung Teil der von Mörsch so bezeichneten kritischen Praxis, die sie innerhalb der Institution verortet.

Während sich die beiden Ansätze für die Vermittlung von Kunst hinsichtlich eines globalen und unabschließbaren Prozesses der kulturellen Übersetzung nur geringfügig unterscheiden, ²¹⁷ beziehen sich beide – direkt und indirekt – auf Walter Benjamins Auffassung von Übersetzung: Die Kurator*innen verweisen lediglich auf Benjamins Begriff, als sie nach dem Kontext von Werken und dem Transfer von Kulturen in der Ausstellung gefragt werden. ²¹⁸ Mörsch bezieht sich in ihren Ausführungen zur Kunstvermittlung der *documenta 12* darüber hinaus auf eine Untersuchung der Soziologin Encarnación Gutiérrez Rodríguez, ²¹⁹ die Benjamins Übersetzungsbegriff ²²⁰ erweitert:

Mit dem Versuch, »Übersetzung als ein Werkzeug ›transversalen Verstehens‹ zu verwenden, kommt Gutiérrez mit Benjamin zu der Erkenntnis, dass jede »Übersetzung, die vom Zweck geleitet wird, Bedeutung zu übermitteln, [...] eine fehlgeschlagene Übersetzung« ist. ²²¹ Daran anknüpfend entwirft sie im Kontext postkolonialer und feministischer Methodenforschungen eben jenes »Konzept der ›kulturellen Übersetzung«

216 Siehe Mörsch: *Extraeinladung*. 2007, S. 660; und meine Ausführungen in Kap. IV.2.3.3.

217 In gewisser Weise lässt sich auch ein weltumspannender Prozess niemals abschließen, wenn er sich etwa durch verschiedene Kulturen und Bedeutungen hindurch ereignet, da diese komplex und stets im Wandel begriffen sind.

218 Vgl. Buerger; Noack: *Die Lehre des Engels*. In: *Kunstforum Int.*, Bd. 187, 2007, S. 122. Buerger weist hier auf die Verantwortung von Kurator*innen hin, »wenn ein Kunstwerk aus seinem sogenannten ›natürlichen‹ Kontext herausgenommen und in einen anderen transferiert wird«. Für ihn »wirken die kuratorischen Versuche, den Kontext mitzuliefern, meist dilettantisch«, weshalb er sich mit Noack für die *documenta 12* dazu entschieden habe, »den verlorenen Kontext durch einen radikal artifiziellen Kontext zu ersetzen«. Ebd.

219 Gutiérrez Rodríguez, Encarnación: *Positionalität übersetzen. Über postkoloniale Verschränkungen und transversales Verstehen*. 6.2006, o.S. URL: <http://translate.eipcp.net/transversal/0606/gutierrez-rodriguez/de.html>, zit.n. Mörsch: *Extraeinladung*. 2007, S. 660. Eine kürzere Fassung des Textes wurde kurz zuvor veröffentlicht auf: *Kulturrisse*, IG Kultur Österreich, 2/2006, o.S. URL: <http://igkultur.at/artikel/positionalitaet-uebersetzen-ueber-postkoloniale-verschraenkungen-und-transversales>.

220 Gutiérrez bezieht sich hier auf Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1. Frankfurt a.M. 1972, S. 9–21. Laut Boris Buden vernachlässigt Benjamin in diesem Aufsatz die Idee des Originals und damit auch den Binarismus der traditionellen Übersetzungstheorie. Für Benjamin beziehe sich eine Übersetzung nicht auf den originalen Text und ziele auch nicht auf die Übermittlung von Bedeutung. Benjamin illustriere vielmehr die Beziehung zwischen dem sogenannten Original und der Übersetzung. Vgl. Buden, Boris: *Kulturelle Übersetzung: Warum sie wichtig ist, und wo damit anzufangen ist*. 6.2006, o.S. URL: <http://translate.eipcp.net/transversal/0606/buden/de.html>.

221 Gutiérrez Rodríguez: *Positionalität übersetzen*. 2006, o.S.

als einen Prozess, in dem ambivalente soziale und kulturelle Positionen verhandelt werden«²²². Durch Übersetzung könne demnach grundsätzlich ein »Verständnis erlangt« werden, wobei gleichzeitig »die Potentialität der Nicht-Übersetzbarkeit« erhalten bleibe.²²³

Gutiérrez' postkoloniale Position wird insbesondere darin deutlich, dass sie in der Übersetzung weniger »eine linguistische Funktion« sieht, als »ein kulturelles und politisches Werkzeug, das im Kampf um Hegemonie eingesetzt wird«. Dabei bezieht sie sich auf Arbeiten von Gayatri C. Spivak, Homi K. Bhabha und Tejaswini Niranjana.²²⁴ Diese stünden im Gegensatz zu der Auffassung, dass Übersetzung ein »Prozess der Einverleibung der Stimme der Differenz in die der Gleichheit« sei, mit welchem das »Potenzial« zerstört werde, »die andere Stimme in ihrer Veränderung zu verstehen«, das heißt »in der Art und Weise, wie sie in eine Bewegung der Differenz eingeschrieben ist«.²²⁵

Damit ähneln sich Gutiérrez' Verständnis von Übersetzung und Noacks Vorstellungen von kultureller Bildung in der Ausstellung. Beide sehen von der Gegenüberstellung des »Fremden« und des »Eigenen« ebenso ab, wie von der Übernahme und Vereinheitlichung von Differenzen. Auch Noacks Ansatz eines wechselseitigen Austauschs zwischen oder gegenseitigen Lernprozesses von verschiedenen Akteur*innen der globalisierten Kunstwelt kann in Verbindung mit Gutiérrez gebracht werden. Der Austausch steht hier im Kontext der »kritischen Untersuchung ethnographischer Arbeit« bei Pratt,²²⁶ die den Begriff der Übersetzung wiederum mit Ortiz' Konzept der *transculturación* verbindet und damit die »Wechselseitigkeit des kulturellen Austauschs, sogar angesichts radikaler Ungleichgewichte bezüglich der Machtverhältnisse«, hervorhebt.²²⁷

Die dekolonial und postkolonial geprägte Perspektive der Transkulturalität,²²⁸ die hiermit angesprochen ist, wird noch dadurch verstärkt, dass Gutiérrez Übersetzung als »Transgression« begreift, die »den Raum eines kulturell dichotomisierten Modells von Kultur und Kontakt« verlässt.²²⁹ Mit dieser Beschreibung betritt sie folglich einen Raum, in dem die Übersetzung weder der Reproduktion des Originals noch einer Angleichung an das Original entspricht, sondern eher einem Prozess des »Übergang[s]«

222 Die Frage, von der sie hier ausgeht lautet: »Könnte der Begriff »kulturelle Übersetzung« als ein Werkzeug verwendet werden, um den ambivalenten Charakter dieser Begegnungen, die sich innerhalb der Spannung von Identität und Differenz ereignen, zu skizzieren?«

223 Gutiérrez Rodríguez: Positionalität übersetzen. 2006, o.S.

224 Arbeiten zum Begriff der Übersetzung »als [...] analytisches Werkzeug der Kulturtheorie« finden sich laut Gutiérrez Rodríguez bei Spivak (The Politics of Translation. In: Barrett, Michèle; Phillips, Anne (Hg.): Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates. Stanford/CA 1992, S. 177-200), bei Bhabha (ohne Angaben) und bei Niranjana (Siting Translation. History, Post-structuralism, and the Colonial Context. Berkeley u.a. 1992), die damit »eine epistemologische Dimension« in der postkolonialen Theorie erschaffen würden. Vgl. ebd.

225 Ebd. Wie sie hier hinzufügt, könne eine »gute Übersetzung [...] durch [sic!] die Unmöglichkeit, ein Spiegelbild des Originals zu erschaffen, erkannt werden«.

226 Gutiérrez bezieht sich hier auf Pratt, Mary L.: The Traffic in Meaning. Translation, Contagion, Infiltration. In: Profession 2002, S. 25-36.

227 Gutiérrez Rodríguez: Positionalität übersetzen. 2006, o.S.

228 Siehe hierzu Kap. II.1.2.

229 Gutiérrez Rodríguez: Positionalität übersetzen. 2006, o.S.

oder »Überschreiten[s]«. ²³⁰ Davon ausgehend widmet sie sich dem Vorhaben, »Übersetzung in methodologischen Begriffen zu definieren« und sich »auf Fragen der Methode zu konzentrieren«, das heißt »darauf, wie man das Ungesagte oder die Irritationen in einem kulturellen oder sozialen Text lesen kann«. ²³¹ Hierin zeigt sich eine weitere Parallele, diesmal zum Verständnis von *Transmoderne*, das Transgression als eine Kritik an kulturellen und politischen Differenzkonstruktionen und Grenzpolitiken der hegemonialen Moderne begreift ²³² und sich in transgressiven Praktiken mit Bezug auf Sprachen, Stile, Genres und Disziplinen manifestiert ²³³.

Das methodisch orientierte Verständnis von Transgression kann – auch in Anlehnung an Noacks Äußerung über ästhetische Erfahrung – als eine, nicht an ein Ziel gebundene, irritierende und bisweilen frustrierende Erfahrung an den Grenzen der Bedeutung bestimmt werden. Die von Noack eingeforderte Vermittlungsarbeit entspricht in ihrer Struktur und ihrem Anliegen insofern jener Übersetzungsarbeit, als sie laut Gutiérrez dort stattfindet, »wo die Grenzen der Verständlichkeit offenbar werden« und sich als eine Praxis darstellt, die »um Lücken, Irritationen und Irrationalitäten herum und durch sie hindurch« geschieht. So verstanden »ist Übersetzung ein Weg, um näher an die Grenzen unserer eigenen Identität zu gelangen«. ²³⁴

Eine Möglichkeit des Umgangs mit Grenzerfahrungen sieht Gutiérrez mit Benjamin und Spivak ²³⁵ schließlich in der »Übersetzung [als einer Arbeit], die die Spuren des Anderen in einem Selbst einfängt, indem sie ›die Begrenzungen‹ des Kontexts, in dem diese Äußerungen stattfinden, ›umgeht‹, [und] in einen kreativen Prozess des Verstehens der sinnlichen und intimen Seite der Sprache involviert« ²³⁶. Wenngleich Gutiérrez weiterhin auf die Unmöglichkeit des ambivalenten Projekts der Übersetzung hinweist, ²³⁷ so erkennt sie doch auch das darin liegende Potenzial für »die Praxis der Übersetzung als einer Form der Verhandlung von Positionalitäten«. Diese schließe »eine ständige Verwandlung von Bedeutung ein«. ²³⁸

An dieser Stelle zeigt sich bereits, welche transkulturelle Bedeutung und Tragweite Kunstvermittlung als ein unabschließbarer Prozess kultureller Übersetzung hat. Im

230 Lemma »transgressio«. In: Pons Wörterbuch für Schule und Studium. Latein – Deutsch, bearb. von Rita Hau. Stuttgart 2007, S. 934.

231 Gutiérrez Rodríguez: Positionalität übersetzen. 2006, o.S.

232 Als Grundlage dafür gelten Austauschbeziehungen und Wechselwirkungen der verschiedenen Modernen in de- und postkolonialen Verhältnissen. Siehe hierzu Kap. II.1.2 und II.1.3.

233 Siehe hierzu Kap. II.2.6.

234 Spivak: The Politics of Translation. 1992, S. 177, zit.n. Gutiérrez Rodríguez: Positionalität übersetzen. 2006, o.S.

235 Hier verweist Gutiérrez Rodríguez auf: Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. 1972, S. 18; Spivak: The Politics of Translation. 1992, S. 177.

236 Gutiérrez Rodríguez: Positionalität übersetzen. 2006, o.S.

237 Die »Aporie« ist laut Gutiérrez durch »die geopolitische Situiertheit unserer Positionalitäten« geprägt. Diese seien »durch die globale Logik kapitalistischer Produktion und Akkumulation verknüpft [...] und auch durch die Vermächtnisse des Kolonialismus und die sozialen, politischen und kulturellen Einflüsse [von] sexuellen, geschlechtlichen und migrationspolitischen Kontrollregimes«. Ebd.

238 Vgl. ebd.

Rahmen der Begleitforschung der *documenta 12* wird diese Bedeutung zudem in theoretischer und praktischer Hinsicht durch das Verständnis von kultureller Bildung nach María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan²³⁹ präzisiert und erweitert. Auch deren Verständnis gründet auf postkolonialen Denkansätzen und eröffnet an einigen Stellen eine transkulturelle Perspektive. »[T]ranskulturelle Herangehensweisen« der Kunstvermittlung erscheinen beiden Autor*innen aber nur dann berechtigt, wenn sie »die postkoloniale Verfasstheit unserer Welt ernst« nehmen und »die historischen Verflechtungen betrachte[n], die es uns beispielsweise nicht möglich machen, ungestraft einem methodologischen Nationalismus zu frönen«. ²⁴⁰ Sie machen deutlich, dass »rassistische und imperialistische Theorien des 19. Jahrhunderts« bis heute zum »Common Sense« gehören und daher einen großen Einfluss darauf haben, »was wertvoll ist und was nicht, was normal ist und was nicht, was gut und was böse ist, was Angst macht oder Vertrauen schafft«. ²⁴¹ Ebenso sei unter »Kolonialismus nicht nur [...] ein Prozess territorialer Eroberung« zu verstehen, sondern auch »die gleichzeitige Unterdrückung und Produktion des Subjekts«. ²⁴²

Nach Castro Varela und Dhawan gilt ein grundlegendes Interesse der postkolonialen Theorie daher auch der »Produktion epistemischer Gewalt« und der Auffassung, dass sich weder Pädagogik noch Kunst »als ein Außen setzen [lassen], welches von der spezifischen, imperialen Gewalt unberührt« bleibt. ²⁴³ Da kulturelle Praxen immer von den hegemonialen Strukturen, in denen sie hervorgebracht wurden, geprägt seien, ²⁴⁴ machen sie darauf aufmerksam, dass »Hegemonie [...] nicht nur über Zwang und Unterdrückung erzeugt [werde], sondern durch Überzeugung und Ideologie« ²⁴⁵. So widmen auch sie sich dem Ziel der postkolonialen Kritik, essenzialistische und eurozentristische Diskurse zu dekonstruieren und »Oppositionen« zu hinterfragen, »auf die sich die Erzählungen und Repräsentationen z.B. kultureller Differenz« ²⁴⁶ stützten. Hinsichtlich einer »postkolonial inspirierten Kunstvermittlung« stünden dabei »immer wieder die

239 Siehe Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 339-353.

240 Ebd., S. 340. Sie wenden sich dabei von einer frühen Version von Welschs Transkulturalitätskonzept aus dem Jahr 1994 ab, das sie als »simplifizierend« beurteilen. Wie ich zeige, stellt sein Konzept jedoch lediglich einen Teil des Transkulturalitätsparadigmas aus kulturwissenschaftlicher Perspektive dar und weist in späteren Versionen auch Geschichtsbezüge auf (siehe hierzu etwa Kap. II.1.7 und II.1.12).

241 Ebd., S. 341.

242 Ebd., S. 342. Hier verweisen sie auf Michel Foucaults Verständnis der »Subjektivierung«; ders.: *The Subject and Power*. In: Wallis, Brian (Hg.): *Art after Modernism. Rethinking Representation*. New York 1984, S. 417-432.

243 Vgl. Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 342.

244 Vgl. ebd., S. 343.

245 Vgl. ebd., S. 345. Sie verweisen hier auf »Antonio Gramsci, der kulturelle Hegemonie als das Produzieren zustimmungsfähiger Ideen umschrieben hat«. Siehe Mayo, Peter: *Politische Bildung bei Antonio Gramsci und Paulo Freire. Perspektiven einer verändernden Praxis*. Hamburg 2006.

246 Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 341.

Verwobenheit der Kunst mit Macht und Gewalt²⁴⁷ und ihre Möglichkeiten, diesen zu widerstehen [...] im Mittelpunkt.«²⁴⁸

In Erweiterung dessen wendet sich eine transkulturell geprägte Kunstvermittlung nicht nur gleichermaßen allen kulturellen Verflechtungen in Geschichte und Gegenwart – abseits der dichotomen Trennung kolonialistischer Hierarchien – zu, sondern ermittelt auch Möglichkeiten, diese für die Praxis fruchtbar zu machen. Hinsichtlich der Frage, inwiefern sich Kunstvermittlung als transkulturell charakterisieren lässt, gewinnt daher Castro Varelas und Dhawans Hinweis an Bedeutung, dass postkoloniale Kunstvermittlung mit Bhabhas Konzept des Third Space²⁴⁹ in Verbindung gebracht werden kann. Dies habe ich bereits als Teil des Transkulturalitätsparadigmas erläutert.²⁵⁰ Sie betonen dabei allerdings, dass das Konzept lediglich »metaphorisch für die Möglichkeit der Dekolonisierung auch durch Kunst und kritische Kunstvermittlung« stehe und stellen daher die Frage danach, wie »Dritte Räume« etabliert werden könnten und für wen diese zugänglich seien.²⁵¹

Wenngleich sie Bhabhas Konzept kritisch betrachten und in den Plural setzen, schließen sie in vielerlei Hinsicht an dessen Verständnis an: Grundlegend ist dabei etwa, dass sie Räume als »Zwischenräume« und »ambivalente Orte« begreifen, in denen kulturelle Bedeutungen und Repräsentationen an keine ursprünglichen Einheiten und Festschreibungen gebunden sind.²⁵² Auf dieser Basis kann für sie »eine neue Ära der Verhandlungen über Repräsentation beginnen, die allerdings ein Denken notwendig macht, welches sich freimacht von den Erzählungen über Herkunft und eigentliche Subjektivitäten²⁵³«, um »neue Zeichen der Identität wie auch neue Räume zu schaffen.«²⁵⁴ Insbesondere Bhabhas »Grenzarbeit der Kultur«²⁵⁵, fordert nach Castro Varela und Dhawan »zu einer Konfrontation mit dem Neuen« auf, das weder Teil der Vergangenheit noch der Gegenwart ist, sondern »ein Zusammentreffen bezeichnet, das ein Gefühl für das Neue als eine aufständische Praxis kultureller Übersetzungen« erzeugen

247 Sie sprechen hier eine Form von Gewalt an, die Spivak als »mind-fucking« beschrieben hat und die ihrer Ansicht nach auch nicht vor Bildungs- und Vermittlungsprozessen Halt macht. Vgl. Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 342. Hier verweisen sie auf: Spivak, Gayatri C.: *Outside in the Teaching Machine*. New York u.a. 1993; Dies.: *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge/MA u.a. 1999.

248 Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 343.

249 Castro Varela und Dhawan beziehen sich hier auf: Bhabha: *The Location of Culture*. 1994; ders.: *Beyond the pale. Art in the age of multicultural translation*. In: Lavrijssen, Ria (Hg.): *Cultural Diversity in the Arts. Art, art policies and the facelift of Europe*. Amsterdam 1993, S. 21-30; Mitchell, W.J.T.: *Translator translated. Interview with cultural theorist Homi Bhabha*. In: *Artforum*, Vol. 33, No. 7, March 1995, S. 80-84.

250 Siehe Kap. II.2.3 und II.2.4.

251 Vgl. Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 346.

252 Vgl. ebd.

253 Für diese Definition von Erzählungen beziehen sich Castro Varela und Dhawan auf die Bezeichnung »narratives of originary and initial subjectivities« bei Bhabha (1994).

254 Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 346.

255 Hierfür beziehen sich Castro Varela und Dhawan auf den Ausspruch »borderline work of culture«, wie ihn Bhabha (1994) verwendet.

kann.²⁵⁶ »Dritte Räume« eröffneten daher nicht nur »Formen der Kommunikation«, die erstarrte kulturelle Differenzen herausfordern und irritieren. In ihnen könnten vielmehr auch »Formen des Zusammenlebens« erprobt werden, welche »die Frage nach der Identität und die Transformation von Gesellschaft durch Migration und Diaspora« fokussieren und auch »Zuschreibungsdiktate« in Frage stellen.²⁵⁷

Die Schaffung neuer transkultureller Phänomene²⁵⁸ oder neuer Realitäten²⁵⁹ lässt sich zunächst grundlegend in Verbindung mit der Begegnung von Kulturen in Dekolonialisierungsbewegungen bringen. Darüber hinaus zeigt sich eine transkulturelle Perspektive in Bezug auf Verhandlungsräume darin, dass es dabei nicht in erster Linie um eine Auseinandersetzung mit vergangenen oder gegenwärtigen Verhältnissen geht, sondern insbesondere um eine gemeinsame Praxis, die sich gegen tradierte Deutungen von Kultur auflehnt und Kulturen vielmehr in einem kontinuierlichen Prozess des Werdens begreift. Im Anschluss an Bhabhas Third Space als ein Raum der Aus- und Neuverhandlung,²⁶⁰ in welchem sich insbesondere kulturelle Symbole neu interpretieren lassen, kann Verhandlung somit auch als ein selbstbestimmter Übersetzungsprozess verstanden werden. Ob diese Verhandlungsprozesse allerdings auch über die in der postkolonialen Kritik stehenden Macht- und Herrschaftsverhältnisse zugunsten von Minderheiten hinausgehen, wird von Castro Varela und Dhawan nicht erläutert. In Zusammenhang mit Bhabhas Raumkonzept kritisieren sie jedoch sein Verständnis von Grenze, da es unter anderem »in keiner Weise den tatsächlichen materiellen Bedingungen des kolonisierten Südens gerecht« werde.²⁶¹

Aus der Beschäftigung mit postkolonialen Konzepten folgen für Castro Varela und Dhawans Auffassung von »Kunstvermittlung [...] als eine[r] kritische[n] Übersetzungsarbeit« verschiedene Aspekte. Dabei geht es ihnen grundsätzlich »nicht um eine einfache Proklamierung einer Verbesserung beziehungsweise Veränderung der Verhältnisse«, sondern vielmehr darum »zu lernen, wie das, was das Hier und Jetzt ausmacht, aus der eigenen Logik heraus erfahrbar gemacht werden kann«.²⁶² Eine der grundlegenden Aufgaben, die sie daraus ableiten, ist daher die »Hinterfragung der eigenen Privilegien«²⁶³. Dies bedeute jedoch weniger, Wissen und Informationen anzuhäufen.

256 Vgl. Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 346.

257 Ebd.

258 Siehe Kap. II.1.2.

259 Siehe Kap. II.1.5.

260 Siehe hierzu Kap. II.2.3.

261 Vgl. Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld 2020, S. 260. Wie sie hier erläutern, riskiere Bhabha damit »[e]ntgegen seiner Intention« [...], einen »privilegierten diskursiven Raum zu beschreiben, der sich lediglich für akademische Intellektuelle als durchlässig« erweise. Ebd.

262 Vgl. Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 350.

263 Mit Bezug auf Spivak (ohne genaue Literaturangaben) sprechen die Autor*innen in diesem Zusammenhang von »transnationaler Bildung« bzw. »transnational literacy«.

Ein erster Schritt sei vielmehr, die »eigene soziale Positionierung« zu reflektieren²⁶⁴ sowie die grundlegende Bereitschaft, »sich selbst verändern zu lassen«.²⁶⁵

Diese Praxis schließt in transkultureller Hinsicht²⁶⁶ einerseits an den subjektiven Umgang mit Wissen an, der sich weniger durch einen geistigen oder intellektuellen als durch einen körperlich verankerten Prozess auszeichnet. Andererseits weist sie auf individuelle Erfahrungen der Differenz in Situationen der Begegnung mit Kunst hin, die sich als eine gegenwärtige Herausforderung darstellen. Eine transkulturelle Perspektive wird hierbei durch eine unvoreingenommene Herangehensweise an Kunstwerke oder kulturelle Positionen verwirklicht. Diese kann – zunächst frei von jeglicher Kontextualisierung – auf Faszination aufbauen und eröffnet insbesondere die Möglichkeit, kulturelle Grenzziehungen zu überschreiten und vorgegebene Bedeutungen zu reflektieren oder zu verändern.

Da sich Prozesse der Selbstreflexion und Selbstveränderung vor dem Hintergrund einer kritischen Bildung gleichermaßen auf die an Vermittlungsprozessen beteiligten Akteur*innen selbst, wie auch auf Institutionen bezieht, benennen Castro Varela und Dhawan damit nicht nur implizit eine grundlegende Voraussetzung für Kollaboration,²⁶⁷ sondern im Sinne einer »Dekolonisierung der Bildung« auch die Notwendigkeit, »Strukturen, in denen Bildung eingelassen ist, zu verstehen«.²⁶⁸ Um folglich die Ignoranz von Wissen zu vermeiden, die ihres Erachtens »im wissenschaftlichen Diskurs gerne als Objektivität verstanden wird«, weisen sie mit Spivak darauf hin, dass Lernen unweigerlich mit »Verlernen«²⁶⁹ – dem bisweilen »schmerzhaften Prozess der eigenen Hinterfragung« – verknüpft sei.²⁷⁰ Folglich beabsichtigen sie, »Ignoranz deutlich zu machen und [...] die »Regeln zu brechen«, und zwar sowohl »die Regeln der wissenschaftlichen Disziplin« als auch »die Regeln des Erwarteten, des Common Sense, des Normalen« – weshalb sie diese »Praxis [...] als eine ethische Verpflichtung« begreifen.²⁷¹

Dieses Verständnis lässt sich mit einer transkulturellen Praxis aus kunsthistorischer Perspektive in Verbindung bringen.²⁷² In ähnlicher Weise werden hier die durch die westlich verankerte Disziplin der Kunstgeschichte festgelegten beziehungsweise durch die künstlerische Moderne inspirierten Wertmaßstäbe²⁷³ hinsichtlich einer Ethik der

264 Sie stellen dabei etwa folgende Fragen: »Wer bin ich? Und wie bin ich zu der [Person] geworden, die ich jetzt bin? Und auf welche Kosten bin ich das geworden?« Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 351.

265 Vgl. ebd.

266 Siehe hierzu Kap. II.2.5.

267 Laut Terkessidis geht »Kollaboration [...] von der Widersprüchlichkeit der Verhältnisse und der Aktivität der Individuen aus und entwickelt daraus einen pragmatischen Rahmen für Veränderung«. Auf dieser Grundlage bezeichne »Kollaboration [...] eine Zusammenarbeit, bei der die Akteure einsehen, dass sie selbst im Prozess verändert werden, und diesen Wandel sogar begrüßen«. Terkessidis: *Kollaboration*. 2015, S. 11f und 14.

268 Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 351.

269 Sie beziehen sich hier ohne genaue Literaturangaben auf Spivaks Begriff »unlearning«.

270 Vgl. Castro Varela; Dhawan: *Breaking the Rules*. 2009, S. 351.

271 Ebd.

272 Siehe hierzu Kap. II.2.6.

273 Grundlage ist dabei die Erkenntnis, dass die Entwicklung der sogenannten westlichen Wissenschaft aufs engste mit dem Kolonialismus und Rassismus des 19. Jahrhunderts verknüpft ist, in

Wissensproduktion hinterfragt und mit Bezug auf ein aktualisiertes Geschichts- und Kulturverständnis transformiert.

An diesem Punkt kann ein Bogen zum »selbstreflexiven Bildungsverständnis« gespannt werden, das sich für Mörsch in der kritischen Praxis der Kunstvermittlung verwirklicht und in der *documenta 12 Kunstvermittlung* angewendet wurde. Wie Mörsch an mehreren Stellen betont,²⁷⁴ geht der von ihr vertretene Ansatz der kritischen Kunstvermittlung aus dem kritischen Diskurs der 1970er Jahre hervor und ist von postkolonialen und feministischen Strömungen der Kunst- und Erziehungswissenschaften²⁷⁵ geprägt. Ihr Ansatz basiert dabei auf dem »dekonstruktiven«²⁷⁶ und dem »transformativen Diskurs«²⁷⁷, die beide allerdings wesentlich seltener als der »affirmative«²⁷⁸ und der »reproduktive Diskurs«²⁷⁹ in Ausstellungshäusern und Museen anzutreffen sind.

dessen Kontext die Erforschung der Welt über die Klassifizierung von Dingen und Menschen vorangetrieben wurde.

- 274 Siehe z.B. Mörsch: Paradigmen für die Kunstvermittlung auf der *documenta 12*. 21.11.2006, S. 2; dies.: Queering Kunstvermittlung. Über die mögliche Verschiebung dominanter Verhältnisse auf der *documenta 12*. In: Ästhetik und Kommunikation Nr. 137, 38. Jahrgang, Sommer 2007, S. 29-36; dies.: Extraeinladung. 2007, S. 660; dies.: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. 2009, S. 9-33.
- 275 Hierzu gehörten insbesondere die angelsächsischen und angloamerikanischen Strömungen einer feministisch, marxistisch, queer und postkolonial orientierten Kunst- und Kulturwissenschaft. Diese befragten das seit den 1970er Jahren durch Museen und Kunstinstitutionen repräsentierte kanonische Wissen und die Art, in der es mit Bezug auf die in ihm vorhandenen Macht- und Herrschaftsverhältnisse gezeigt wurde. Vgl. Mörsch: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. 2009, S. 18.
- 276 »Der [...] DEKONSTRUKTIVE Diskurs ist [...] eng verbunden mit der kritischen Museologie, wie sie sich seit den 1960er Jahren entwickelt hat. In ihm wird der Kunstvermittlung die Funktion zugewiesen, das Museum, die Kunst und auch die Bildungs- und Kanonisierungsprozesse, die in diesem Kontext stattfinden, gemeinsam mit dem Publikum kritisch zu hinterfragen. Ausstellungsorte und Museen werden dabei in erster Linie in ihrer gesellschaftlich zurichtenden und disziplinierenden Dimension als Distinktions-, Exklusions- und Wahrheitsmaschinen begriffen.« Ebd., S. 10.
- 277 »Kunstvermittlung übernimmt [im TRANSFORMATIVEN Diskurs] die Aufgabe, die Funktionen der Ausstellungsinstitution zu erweitern und sie politisch, als Akteurin gesellschaftlicher Mitgestaltung, zu verzeichnen. Ausstellungsorte und Museen werden in diesem Diskurs als veränderbare Organisationen begriffen, bei denen es weniger darum geht, Gruppen an sie heranzuführen, als dass sie selbst – aufgrund ihrer durch lange Isolation und Selbstreferenzialität entstandenen Defizite – an die sie umgebende Welt – z.B. an ihr lokales Umfeld – herangeführt werden müssen. [...] Die mit diesem Diskurs verbundenen Praktiken arbeiten gegen die kategoriale oder hierarchische Unterscheidung zwischen kuratorischer Arbeit und Vermittlung. Grundlegend ist, dass sie die Funktionen der Institution in Zusammenarbeit mit dem Publikum nicht nur offenlegen oder kritisieren, sondern ergänzen und erweitern.« Ebd., S. 10f.
- 278 Im *affirmativen Diskurs* erhält Kunstvermittlung nach Mörsch die Funktion, das Museum mit seinen Aufgaben (Sammeln, Erforschen, Bewahren, Ausstellen und Vermitteln von Kulturgut) nach außen zu kommunizieren und für die Kunst eine Fachöffentlichkeit herzustellen, die als spezialisierte, selbstmotivierte und interessierte Öffentlichkeit zu verstehen sei. Geläufige Praktiken seien hier etwa Vorträge, Begleitveranstaltungen, Filmprogramme, Führungen und Ausstellungskataloge, die von autorisierten Sprecher*innen der Institution gestaltet werden. Vgl. ebd., S. 9.
- 279 Im *reproduktiven Diskurs* hat Kunstvermittlung laut Mörsch die Aufgabe, das Publikum von morgen heranzubilden und Personen an Kunst heranzuführen, die nicht von alleine kommen würden. Ausstellungshäuser und Museen werden als Institutionen betrachtet, die wertvolles Kulturgut öffentlich zugänglich machten und insofern einen hohen symbolischen Schwellenwert aufwiesen.

Während sich der *dekonstruktive Diskurs* etwa grundlegend dadurch auszeichne, dass Kunstvermittlung die Institution, die Kunst sowie Bildungs- und Kanonisierungsprozesse kritisch in den Blick nimmt, gehe der *transformative Diskurs* der Kunstvermittlung darüber hinaus und versuche, die Funktionen der Institution durch gesellschaftliche Mitgestaltung zu erweitern oder sie selbst als eine politische Akteurin zu begreifen.²⁸⁰

Im Kontext des Bildungsverständnisses dieser beiden Diskurse werden dementsprechend »Inhalte, AdressatInnen und Methoden [...] einer kritischen Überprüfung der darin eingeschriebenen Machtverhältnisse unterzogen«, wobei »die Positionen von Lehrenden und Lernenden [...] als ein auf Wechselseitigkeit beruhendes, [...] strukturiertes Geschehen verstanden« werden.²⁸¹ In diesem Sinne könnten die Adressat*innen dieses Bildungsprozesses variieren beziehungsweise sich je nach Kontext und Situation ändern. Gleichzeitig werde eine grundsätzliche Offenheit als Haltung von allen Beteiligten gefordert, die eine kritische Auseinandersetzung mit Kunst und Institutionen ermöglichen solle.²⁸²

Wie Mörsch hervorhebt, liegt die Betonung im Rahmen des *dekonstruktiven Diskurses* zunächst auf der Entwicklung von Kritikfähigkeit. Die Auseinandersetzung mit Kunst und ihren Institutionen stelle daher »einen relativ geschützten Bereich des Probehandelns unter komplexen Bedingungen dar, der exemplarisch zur Ausbildung von Handlungs-, Kritik- und Gestaltungsfähigkeit dient«. Der *transformative Diskurs* zielen hingegen auf »die Veränderung der Institution«, wobei sich das methodische Instrumentarium der Kunstvermittlung bis hin zu »Strategien des Aktivismus« erstrecken könne.²⁸³

Da Bildung in Form einer solch kritischen, selbstreflexiven Praxis selbst zum Gegenstand von Dekonstruktion und Transformation wird, können laut Mörsch »Kunstvermittlung und die mit ihr verbundenen dekonstruktiven und transformativen Potentiale zum Versprechen auf einen qualitativen Zugewinn und auf neue Sinnstiftung«²⁸⁴ werden. Dies schließt an Castro Varela und Dhawans transkulturell akzentuierte Auffassung an, Prozesse des Verlernens als eine produktive Form für die Transformation etablierter Wissenssysteme und deren Disziplinen und Methoden zu begreifen. Dabei ist das Anliegen nicht die Vernachlässigung von Wissen und Wissensproduktion, sondern deren kritische Reflexion. Wird das vorhandene Wissen ernstgenommen und zum Ausgangspunkt für die Beteiligung an Bildungsprozessen verwendet, setzt kritische Kunstvermittlung laut Mörsch nicht nur auf »Kontroverse«, sondern:

»Sie positioniert sich z.B. anti-rassistisch und anti-sexistisch und setzt diese politische Haltung an die Stelle behaupteter Objektivität und verordneter Diplomatie.

Schwellenängste sollten daher abgebaut und dem breiten Publikum Zugänge zu Kulturgütern gewährt werden. Geläufige Praktiken seien dabei Workshops für Schulklassen, Fortbildungen für Lehrpersonen, Kinder- und Familienprogramme sowie Angebote für Menschen mit besonderen Bedürfnissen und ereignisorientierte Veranstaltungen (z.B. *Lange Nacht der Museen*). Diese würden in der Regel von Personen gestaltet, die zumindest eine minimale pädagogische Expertise aufweisen. Vgl. ebd., 9f.

280 Vgl. ebd., S. 10f.

281 Ebd., S. 13.

282 Vgl. ebd.

283 Vgl. ebd.

284 Ebd., S. 14.

Sie richtet sich inhaltlich und methodisch herrschaftskritisch aus. Sie macht es sich zur Aufgabe, die Herstellung von Kategorien wie Geschlecht, Ethnizität oder Klasse im Ausstellungsraum und in der Institution nicht unthematisiert zu lassen [...]. Sie analysiert die Funktionen des (autorisierten und nichtautorisierten) Sprechens und des Gebrauchs verschiedener Sprachregister im Ausstellungsraum und hinterfragt die damit verbundenen Machtverhältnisse.«²⁸⁵

Kunstvermittlung stellt sich hier insbesondere als eine an sozialen und kulturellen Kategorien orientierte kritische Praxis dar, die sich für die Gleichberechtigung aller Menschen einsetzt. Diese Praxis verwirklicht sich folglich im bewussten Aufgreifen und Ansprechen von Themen und Verhältnissen der direkten und indirekten Diskriminierung von Individuen oder Gruppen bezüglich ethnischer Zugehörigkeit, sozialer Stellung und sexueller Orientierung, aber auch in der Auseinandersetzung mit hegemonialen Verhältnissen innerhalb der Institution, sowie in der Reflexion der Implikationen einzelner Sprecher*innenpositionen und der damit verbundenen signifikanten Verwendung von Sprache(n) in Ausstellungen. Ähnlich wie die transkulturelle Methodik der Kunstgeschichte stellt sich Kunstvermittlung hier gegen objektivierende Betrachtungen von Diversität und bringt stattdessen diskriminierungs- und machtkritische Ansätze zu Anwendung.

Diese Herangehensweise stellt für Mörsch in Anlehnung an Oliver Marcharts Auffassung von Kunstvermittlung²⁸⁶ den Versuch dar, gemeinsam mit allen Beteiligten »Gegenerzählungen zu erzeugen und damit die dominanten Narrative der Ausstellungsinstitution zu unterbrechen«. Sie mahnt jedoch mit Bezug auf Eva Sturms Erkenntnissen auch an,²⁸⁷ diese Gegenerzählungen dürften nicht »selbst wiederum zu identitätspolitisch motivierten, neuen Meistererzählungen²⁸⁸ werden«. Generell sollten Rezipient*innen im Kontext einer kritischen Kunstvermittlung nicht den Anordnungen der Institution unterworfen werden. Stattdessen müssten vielmehr die vielfältigen »Gestaltungsspielräume« der Institution und »die Möglichkeiten der Umcodierung« durch Handeln in den Blick genommen werden.²⁸⁹

Wie Mörsch erläutert, erforderte die praktische Umsetzung der kritischen Kunstvermittlung im Rahmen der *documenta 12* daher »dialogische Formate und kein reines Aneignen von Fakten«. Damit sollten die Besucher*innen ermuntert werden, »sich

285 Ebd., S. 21.

286 Mörsch verweist hier auf Marchart, Oliver: Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie. In: Jaschke, Beatrice; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien 2005, S. 34–58.

287 Hier verweist Mörsch auf Sturm, Eva: Kunstvermittlung und Widerstand. In: Seiter, Josef (Hg.): Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung. (Schulhefte 111), Wien 2003, S. 44f und dies.: Give a Voice. Partizipatorische künstlerisch-educative Projekte aus Nordamerika. In: Muttenthaler, Roswitha; Posch, Herbert; Sturm, Eva (Hg.): Seiteneingänge. Museums-idee & Ausstellungsweisen. Wien 2000.

288 Mit dem Begriff »Meistererzählungen« weist Mörsch hier implizit auf das Problem hin, dass allzu enthusiastische Selbstbehauptungen auch in Machtdemonstrationen münden können, die dann eine Art allgemeingültigen Maßstab darstellen.

289 Vgl. Mörsch: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. 2009, S. 21.

selbst am Deutungsprozess zu beteiligen«. Abhängig von persönlichen Präferenzen oder der beruflichen Bildung (z.B. Kunsthistoriker*innen oder Künstler*innen) hätten die Vermittler*innen selbst einzelne Formate mit unterschiedlichen Ansätzen und Methoden konzipiert, diese bisweilen miteinander verknüpft und ihre Methode in der Regel auch für die Besucher*innen transparent gemacht. Jene Besucher*innen wiederum, die sich auf Angebote abseits der »frontale[n] Wissensvermittlung« einließen, hätten sich anfangs überrascht gezeigt, wären am Ende jedoch oft begeistert gewesen. Die Vermittlung von Kunst sei auch dadurch begünstigt worden, dass Besucher*innen zu Beginn der Führungen bisweilen selbst Wünsche hinsichtlich einzelner Formate oder Themen äußern konnten.²⁹⁰ Diese offene Situation war durchaus beabsichtigt, denn Mörsch zufolge leitet sich ein Teil des Methodenrepertoires dieser eigenständigen Praxis der kritischen Kunstvermittlung grundsätzlich aus der »Komplexität ihres Gegenstands – der Kunst« – selbst ab.²⁹¹

Eine transkulturelle Kunstvermittlung darf sich demnach nicht nur auf das Publikum der Ausstellung beziehen. Vielmehr scheint es erforderlich, dass sämtliche Akteur*innen wie auch die Institution und ihre Strukturen an der kritischen Bildungsarbeit beteiligt werden. Als eine notwendige Voraussetzung für diese Praxis erweist sich eine kulturelle Ethik, die nicht nur auf einem aktualisierten transkulturellen Geschichts- und Kulturverständnis gründet, sondern auch die Möglichkeit eröffnet, die kulturelle Vielfalt von Kunst in ihren Verflechtungen zu begreifen und sie für gegenwärtige Situationen und Verhältnisse produktiv zu machen.

290 Vgl. Mörsch, Carmen: »Spannend wird's, wo es schwierig wird«. (Interview von Claudia Jentzsch), o.J., o.S. URL: <https://www.documenta12.de/index.php?id=1112>.

291 Vgl. Mörsch: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. 2009, S. 22.

Schluss: Transkulturalität als Paradigma für die Ausstellungs- und Vermittlungspraxis in globalen Zusammenhängen

Wie die Analyse zeigt, ist die Auseinandersetzung mit dem Paradigma der Transkulturalität für die Ausstellungspraxis in den globalen Zusammenhängen der Kunst nicht nur lohnenswert, sondern aufgrund gegenwärtiger wie vergangener Formen des kulturellen Zusammenlebens auch längst fällig. Wenngleich auf die zu Beginn der Arbeit gestellten Fragen nicht immer unmittelbare Antworten gefunden wurden, ergeben sich aus der Analyse verschiedene theoretische und praktische Implikationen, die für einen transkulturellen Zugang zur Kunst sowie für deren Zusammenstellung, Präsentation und Vermittlung im Rahmen einer Ausstellung leitend sein können.

Die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Transkulturalitätsparadigma bildet dabei nicht nur den zentralen Ausgangspunkt für ein zeitgemäßes und praxisorientiertes Verständnis von Transkulturalität. An ihr zeigt sich auch die Notwendigkeit einer Neuausrichtung verschiedener Praktiken für die Vermittlung von Kunst über das Medium Ausstellung. Darüber hinaus eröffnet sie ein Bedeutungsspektrum, das in vielerlei Hinsicht für ein zeitlich und räumlich übergreifendes Kulturverständnis im Kontext globaler Verhältnisse produktiv gemacht werden kann. Damit verbundenen ist auch die Frage nach den aktuellen Handlungsanforderungen an ausstellende Institutionen, nach deren gesellschaftlicher Funktion sowie deren kulturellem Bildungsauftrag. Einige Aspekte dieses Spektrums, die sich dabei als grundlegend erweisen, möchte ich im Folgenden noch einmal hervorheben und zeigen, inwiefern diese für eine transkulturelle Ausstellungspraxis allgemein produktiv gemacht werden können.

Zunächst ist dies die Anerkennung eines Kulturbegriffs, der den gesellschaftlichen Anforderungen des 21. Jahrhunderts Rechnung trägt. Dieser orientiert sich an den vielseitig miteinander verknüpften Lebensrealitäten von Individuen und Gesellschaften und berücksichtigt nicht nur gegenwärtige kulturelle Verhältnisse, sondern auch die bis tief in die Geschichte hineinreichende freiwillige oder unfreiwillige Migration von Menschen aufgrund unterschiedlicher Ursachen. Eine zentrale Erkenntnis ist dabei, dass sich das Kulturverständnis mit Bezug auf die soziologische, philosophische und anthropologische Bedeutung von Transkulturalität von der Idee einer kulturellen Ho-

mogenität löst. Anders als zuvor wird die kulturelle Identität eines Menschen nicht mehr ausnahmslos *einer nationalen* ›Herkunft‹ zugeschrieben, die immer nur in Differenz und im Kontrast zu einer ›anderen‹ Abstammung gesehen werden kann und damit auf eine Wesensbestimmung reduziert wird. Kulturelle Identität ist unter diesen Vorzeichen vielmehr von Heterogenität und Wandel geprägt und lässt sich nicht festschreiben. Als produktiv für dieses Verständnis haben sich einerseits die postkolonialen Konzepte von Appadurai und Bhabha sowie Welschs philosophisches Konzept erwiesen, die auf die Problematik einer solchen Reduktion von Differenzen und kultureller Identität insbesondere mit Bezug auf den Kontakt von Kulturen hingewiesen haben. Mit der daran anknüpfenden Perspektive auf die existierende Vielfalt von insbesondere kulturellen Zugehörigkeiten und ihren Verstrickungen sowie Verflechtungen in Raum und Zeit betont Transkulturalität gleichermaßen den dynamischen und prozessualen Charakter von Kultur und deren stete Veränderbarkeit, die nicht an spezifische geopolitische, nationalstaatliche oder ethnische Ideologien gebunden ist.

Ausgangspunkt für die Berücksichtigung eines solchen Kulturverständnisses ist somit die grundlegende Anerkennung von sowohl kulturell diversen Gesellschaftsstrukturen als auch multiplen kulturellen Identitäten, die sich kaum einheitlich determinieren lassen, sondern sich vielmehr durch kontinuierliche Veränderungsprozesse von kulturellen Prägungen und Zugehörigkeiten jenseits nationalstaatlicher Kategorien auszeichnen.

Deutlich wird auch, dass Transkulturalität kein Modebegriff westlicher Prägung ist. Er stellt vielmehr einen an individuellen Veränderungsprozessen orientierten Begriff dar. Wie die Auseinandersetzung mit Ortiz' anthropologischen Studien zu kulturellen Wandlungsprozessen in Kuba gezeigt hat, geht er aus kolonialen und dekolonialen Diskursen in Lateinamerika hervor. Ebenso hat sich der Begriff als anschlussfähig an Kulturstudien erwiesen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Nord- und Südamerika durchgeführt wurden und im Kontext dekolonialer Bewegungen insbesondere ein antirassistisches, von biologistischen Vorstellungen abgekoppeltes Kulturverständnis einforderten. In diesem Sinne kann der Begriff Gültigkeit in verschiedenen kulturellen Zusammenhängen beanspruchen.

Für den Zugang zur Kunst verschiedener Kulturen sollten Werke und Künstler*innen somit generell hinsichtlich ihrer (de-)oder (post-)kolonialen Verstrickungen, Geschichte(n) oder Biografie(n) reflektiert beziehungsweise – je nach inhaltlichem Schwerpunkt der Ausstellung – auch diesbezüglich thematisiert oder gekennzeichnet werden. Hieraus leitet sich die Notwendigkeit ab, rassifizierende Zuschreibungen oder biologistische Einordnungen von kulturellen oder sozialen Eigenschaften kritisch zu betrachten und zu überarbeiten.

Für ein tieferes Verständnis von Transkulturalität erweist sich der Umgang mit kulturellen Differenzen daher als ein Schlüsselkriterium. Es stellt jedoch auch eine Erweiterung und Neuperspektivierung postkolonialer Theorien dar (z.B. der *Hybridität*), die in erster Linie an dichotomen (Welt-)Verhältnissen ausgerichtet sind. Wenngleich auch postkoloniale Theorien darauf abzielen, Diversität und kulturelle Differenzen anzuerkennen sowie damit verbundene Hierarchien aufzulösen, schreiben sie die Dichotomien, gegen die sie ankämpfen, doch auch immer wieder fest. Das Transkulturalitätskonzept hat hingegen den Vorteil, den Blick von vornherein auf produktive Weise

für die vielfältig verflochtenen Zusammenhänge von Kulturen zu schärfen und dabei auch – über koloniale Verhältnisse von Kulturen hinaus – Verhältnisse der Diskriminierung, der Unterdrückung und des Widerstands in Vergangenheit wie Gegenwart zu berücksichtigen. Wenngleich der Fokus somit nicht auf Differenzen und Unterschiede gerichtet wird, schließt die Orientierung an transkulturellen Lebenswirklichkeiten die Existenz und stete Neuformierung von Differenzen keineswegs aus. Differenzen führen in dieser Perspektive aber fluide kulturelle Vernetzungen herbei und stellen so ein konstitutives Element für relationale Verhältnisse dar, wie etwa die Auseinandersetzung mit Welsch und Hannerz gezeigt hat. Vernetzungen und Beziehungen lassen sich nicht einfach auf Dichotomien reduzieren oder entlang ›vorbildhafter‹ Normen organisieren, wie dies beispielsweise Glissant in seiner *Poetik der Relation* zeigt. Differenz lässt sich mit Bhabha stattdessen als Form der kulturellen Interaktion verstehen, womit die produktive Bedeutung von Differenzen in dynamischen Verhältnissen und interaktiven Situationen hervorgehoben wird. Transkulturalität lässt sich demnach auch mit Theorien der Globalisierung in Verbindung bringen, in denen der Raum als Gestaltungsfaktor sozialer Beziehungen bedeutsam wird.

Für die Erstellung eines Ausstellungskonzepts oder -programms besteht die Herausforderung folglich darin, Differenzen als ein produktives Potenzial zu begreifen beziehungsweise kulturelle Unterschiede weder zu negieren noch als Ausgangspunkt der inhaltlichen oder praktischen Auseinandersetzung mit Kunst heranzuziehen. Dies bedeutet auch, über dichotome Kategorien hinaus verstärkt in relationalen Verhältnissen von Kulturen und Kulturgütern zu denken und dies auch – etwa textuell oder visuell – sichtbar werden zu lassen. In der Interaktion verschiedener Akteur*innen im Rahmen eines Ausstellungsprojekts kann der Fokus in diesem Sinne auf die Herstellung eines hierarchiefreien Raums gerichtet werden, in dem dafür gesorgt wird, dass die hier versammelten Menschen und Dinge mit ihren vielfältigen kulturellen Prägungen in gleichberechtigter Weise eingebunden und beteiligt sind.

Der praxisorientierte Ansatz von Kultur hat aus philosophischer Sicht eine weitere Dimension von Transkulturalität eröffnet. Wie insbesondere die Auseinandersetzung mit Welschs Bezug zur Situation der Rezeption von Kunst gezeigt hat, ist der transkulturelle Zugang zu einem Werk weder an ein rein intellektuelles Konzept von Wissen noch an die Repräsentation einer übergeordneten Realität gebunden. Der Zugang basiert vielmehr auf einem praktischen Wissen, welches aus den Erlebnissen, Erfahrungen und dem Handeln von Akteur*innen sowie den dabei jeweils individuell gewonnen Erkenntnissen hervorgeht, wie dies Welsch in Anlehnung an Wittgenstein hervorgehoben hat. Von Bedeutung ist dabei die Feststellung, dass Kunst grundsätzlich das Potenzial besitzt, kulturelle Kontexte auf ästhetischer und kognitiver Ebene zu transzendieren.

In transkultureller Hinsicht gilt es daher insbesondere, die Bedeutungsvielfalt von Kunst als Potenzial für die Rezeption verschiedener kultureller Kontexte von Kunst zu verstehen. Das jeweils individuell geprägte kulturelle Wissen der Betrachter*innen, ihre Erfahrungen und Erlebnisse sind daher ebenso von Bedeutung. Im Rahmen transkultureller Rezeptionsprozesse können sie als Ausgangspunkt dienen.

Mit der Erkenntnis, dass sich Kultur in einem permanenten Herstellungsprozess befindet und nicht an historischen Einheiten oder Grenzlinien endet, stellt Transkul-

turalität aus kunstwissenschaftlicher Perspektive, wie sie etwa von Juneja und Kravagna vertreten wird, die Notwendigkeit dar, eine produktive Kritik an herkömmlichen Methoden, Praktiken und Machtverhältnissen der Disziplin Kunstgeschichte zu formulieren. Denn wie die kritische Reflexion der Entstehungszusammenhänge des Fachs in Europa zeigt, sind das Aufkommen und die institutionelle Verankerung der Disziplin im 19. Jahrhundert mit der Herausbildung des Nationalstaats und, in der Folge, einem vereinheitlichten Kultur- und Zivilisationsbegriff als Maßstab für die wissenschaftliche Erforschung der Welt verknüpft. Aus dieser Prämisse, die insbesondere für die kolonialen Expansionen Europas in weite Teile Afrikas, Amerikas, Asiens, Australiens und Ozeaniens seit Ende des 15. Jahrhunderts geltend gemacht wurde, leitet sich die bis heute hochproblematische Klassifizierung von Menschen und Dingen nach räumlich und zeitlich statischen und typisierenden Kriterien ab. Dementsprechend besteht das produktive Potenzial des transkulturellen Ansatzes hier vor allem darin, einen kritischen Blick auf die Kategorien der Kunstgeschichte und notwendigerweise auch auf jene mit diesen verbundenen, disziplinären und institutionellen Praktiken, Methoden und Strukturen zu werfen. Damit ist auch der Anspruch verbunden, die Verankerung der Disziplin in der westlichen Moderne zu reflektieren und zu untersuchen, welche Werte und Maßstäbe damit über globale Grenzen hinweg in welcher Form verbreitet, adaptiert, transformiert oder zurückgewiesen wurden. Die mit Falser und Juneja aus der transkulturellen Forschung abgeleitete kritische Infragestellung kunstgeschichtlich motivierter Praktiken setzt folglich auch eine spezifische ethische Haltung voraus. Im Sinne einer transkulturellen (Handlungs-)Praxis ist damit auch die Wissensproduktion verschiedener Akteur*innen und Institutionen im Feld der Kunst zu befragen und gegebenenfalls zu revidieren. Dabei geht es jedoch nicht darum, kanonisches Wissen zu ignorieren, sondern darum, die Relativität der jeweiligen Wissensproduktion transparent zu machen und neue Denkweisen zuzulassen oder zu erarbeiten.

Die transkulturelle Perspektive der Kunstwissenschaften erfordert demzufolge insbesondere die kritische Aufarbeitung der westlich verankerten Genese der kunsthistorischen Disziplin. Zur Debatte stehen damit die aus dieser Genese hervorgegangenen Prinzipien und Methoden, die den Kanon der Kunst prägen und dessen institutionelle Verankerung sich bis heute in den Museen Europas findet.¹ Die Herausforderung besteht darin, das mit diesem Kanon verknüpfte Wissen hinsichtlich seiner Hierarchisierungen und Klassifizierungen nicht nur grundlegend und unter Beteiligung möglichst vielfältiger kultureller Auffassungen zu hinterfragen, sondern auch zu dekonstruieren und neue oder verschüttete kulturelle Verflechtungen von Menschen und Dingen offen zu legen beziehungsweise zu erforschen.

Werden die genannten Aspekte des Transkulturalitätsparadigmas, wie in dieser Arbeit exemplarisch vorgeführt, in Bezug zur Ausstellungspraxis in internationalen und globalen Zusammenhängen gesetzt, eröffnet sich insbesondere in Europa ein weites Feld kuratorischer Ansätze, in denen bisher nur selten explizit Bezug zu einem transkulturellen Verständnis hergestellt wurde. Implizit vorhandene oder anfängliche trans-

1 Zu hinterfragen ist hier insbesondere die mit dem Kolonialismus einhergehende Praxis der Objektivierung und Unterordnung von Menschen zur sogenannten »wissenschaftlichen Erforschung« und »Mission der Zivilisierung«.

kulturelle Ansätze zeichneten sich hier vor allem dadurch aus, dass Kurator*innen die eurozentristische Perspektive auf Kunst oder Künstler*innen verschiedener Weltregionen zugunsten einer gleichberechtigten Präsentation für kulturell differente Perspektiven und Narrative in globalen Zusammenhängen aufgaben. Eine grundlegende Voraussetzung dafür war, in Theorie und Praxis weder die ›Expansion‹ des westlichen Blicks in ›fremde‹ Weltregionen, noch die ›Integration‹ exotisierter ›Anderer‹ in den europäischen Kunstkanon – einschließlich der Klassifizierung von Objekten nach etwa ›Meisterwerken‹ – zum Maßstab zu nehmen. Nach der im Jahr 1989 in Paris eröffneten Ausstellung *Magiciens de la Terre* und dem für ihre Zeit wegweisenden Konzept zeichneten sich Ansätze einer transkulturellen Ausstellungspraxis bis zu den Anfängen des 21. Jahrhunderts etwa durch die Wahl gesellschaftlich virulenter Themen oder die Verwendung ebensolcher Begriffe sowie die Auseinandersetzung mit den kulturellen Verhältnissen in verschiedenen Städten, Ländern oder (Welt-)Regionen aus, über die auch öffentliche Diskurse in Gang gesetzt wurden. Auffällig ist zudem, dass die Biografien der damals beteiligten Akteur*innen häufig selbst mehrfache kulturelle Zugehörigkeiten erkennen lassen.

Aus den Anfängen einer implizit und explizit transkulturellen Ausstellungspraxis lässt sich demnach der grundlegende Anspruch ableiten, dichotome (Welt-)Verhältnisse und kulturelle Hierarchien zu überwinden. Als maßgeblich für die Umsetzung solch eines Anspruchs in Ausstellungen stellt sich damit sowohl die Überwindung eurozentristischer Perspektiven auf (Kunst-)Werke und Künstler*innen aus aller Welt als auch die gleichberechtigte Einbindung kulturell vielfältiger Perspektiven der Kunstwelt. Diese Aspekte betreffen sowohl die inhaltliche Konzeption von Ausstellungen als auch die Präsentation von Kunst sowie deren Vermittlung über die Beteiligung verschiedener Akteur*innen.

In der *documenta 12* lassen sich viele dieser Ansätze ausmachen. Eine transkulturelle Perspektive zeigte sich hier zunächst im Zugang zur und im Umgang mit Kunst. Sie fand hier aber auch Anwendung auf weitere grundlegende Praktiken des Kuratierens – also des Versammelns, Ordnen, Präsentierens und Vermittelns –, womit das Format der Ausstellung hinsichtlich neuer Präsentations- und zeitgemäßer Vermittlungsformen maßgeblich erweitert wurde. Hinsichtlich der zuvor genannten Transkulturalitätsaspekte ist zudem hervorzuheben, dass mit der *documenta 12* nicht mehr ein Thema oder ein geopolitischer Raum im Zentrum des kuratorischen Konzepts stand, sondern der grundlegende Anspruch, einen kulturell unvoreingenommenen Blick auf die Kunst und die Lebensrealität von Künstler*innen in ihren weltweiten Zusammenhängen zu ermöglichen. Im Vergleich zu vorigen *documenta*-Folgen wurde dies insbesondere sowohl in der Präsentation und Gestaltung der Ausstellung als auch in der Vermittlung von Kunst über verschiedene, die Ausstellung erweiternde Diskursformate und Handlungsräume deutlich.

Mit dem Anspruch, die Migration von Formen zu erforschen, orientierten sich die Kurator*innen in ihrem Konzept an den potenziell vielseitigen Verflechtungen von Subjekten und Objekten in Vergangenheit und Gegenwart. Eine solche Programmatik lässt sich als eine transkulturelle Ethik beschreiben, die von vornherein auf die vielfältigen Verbindungen von Kunst hinsichtlich ihrer historischen Betrachtungen sowie ihrer kulturellen und ästhetischen Prägungen gerichtet war. Auch wenn diese Verbindungen in

ihrer Vielfalt nicht umfänglich erläutert und transparent gemacht wurden und auch keine expliziten Bezüge zum Postkolonialismus, zu einer an ihn anknüpfenden Theorie oder zu einer spezifisch ausgerichteten Geschichtsschreibung im Konzept hergestellt wurden, verdeutlicht die Analyse der *documenta 12*, dass hier nicht nur verschiedene Entwicklungen der Moderne in der Kunst, sondern auch die Geschichte des europäischen Kolonialismus und seine Auswirkungen auf die Gegenwart berücksichtigt wurden.²

Für die Erstellung eines kuratorischen Ausstellungskonzepts mit transkultureller Perspektive bedeutet dies, den inhaltlichen Fokus nicht allein auf eine – etwa geopolitische – Weltregion zu legen. Vielmehr besteht die Herausforderung darin, eine Herangehensweise zu entwickeln, die sich an Verknüpfungen und Verflechtungen von Menschen, Dingen und räumlichen Zusammenhängen orientiert und kulturelle Lebensrealitäten genauso wie Geschichtsschreibung(en) kritisch in Bezug auf Machtverhältnisse und deren Auswirkungen berücksichtigt.

Bezüglich der Präsentation von (Kunst-)Werken hat sich im Kontext der *documenta 12* gezeigt, dass nicht in erster Linie gegensätzliche Entwicklungen oder dichotome (Welt-)Verhältnisse in den Künsten verschiedener Kulturen im Fokus standen, sondern historische, ästhetische, tatsächliche oder auch hypothetische und fiktive Beziehungen zwischen einzelnen Exponaten. Die Kombination von Werken, die herkömmlicherweise entweder der Kunst, dem Kunsthandwerk oder der Naturkunde zugeordnet und daher gemäß den Normen herkömmlicher, westlicher Museumsgattungen nicht miteinander in Verbindung gebracht, geschweige denn ausgestellt werden, war exemplarisch für diese Präsentationsform. Das – bisweilen irritierende – Kriterium der Differenz stellte bei gleichzeitigem Fokus auf formale Gemeinsamkeiten der Exponate einen wesentlichen Ausgangspunkt für die Vermittlung von Kunst im Kontext der *documenta 12* dar.

Das Potenzial transkultureller Parameter in der Präsentation von Kunst kommt folglich vor allem dann zum Tragen, wenn Differenzen zwischen den Exponaten – etwa aufgrund unterschiedlicher Provenienzen oder raumzeitlicher Zusammenhänge – nicht vorab über verallgemeinernde Kategorien vereinheitlicht oder negiert werden, sondern in ihrer (Un-)Vergleichbarkeit oder (Un-)Vereinbarkeit ernstgenommen und nebeneinandergestellt werden. Auf diese Weise können neuartige Konstellationen und Zusammenhänge, etwa bezüglich der den Werken bisher zugeordneten Kontexte, nicht nur generiert, hervorgehoben sowie sichtbar gemacht und artikuliert werden, sondern auch Widersprüche verdeutlicht und zur Diskussion gestellt werden. Exponate stehen dann nicht einfach für sich allein. Merkmale der Differenz können vielmehr gezielt für die Betrachtung, Herstellung und Vermittlung relationaler Verhältnisse in Kunst und Lebenswelt produktiv gemacht werden.

Dieser spezifische Umgang mit Exponaten hat auch einen wesentlichen Einfluss auf die Vermittlung von Wissen. Um die Vieldeutigkeit von (Kunst-)Werken und ihre bisweilen mehrfache kulturelle Prägung oder Zugehörigkeit nicht einzuschränken, wurden Exponate ohne eine typisierende (z.B. epochale, nationale oder stilistische) Einordnung und damit frei von der Festlegung auf einen alleinigen Kontext präsentiert. Dass es den Kurator*innen dabei nicht – wie häufig von Fachleuten unterstellt –

2 Damit kann insbesondere der Vorwurf, die *documenta 12* sei hinter die postkoloniale Positionierung der *Documenta 11* zurückgegangen, als widerlegt gelten.

um die Auslöschung geschichtlicher Zusammenhänge im Sinne einer ›Dekontextualisierung‹ ging, sondern vielmehr um eine Revision kategorialer Festschreibungen von Kunst, zeigt etwa die Gestaltung des Katalogs. Hier sind nicht nur Werke in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung dargestellt, sondern auch Informationen zur Provenienz der Exponate sowie zu den biografischen Angaben der Künstler*innen zu finden. Die Beiträge zu den (Kunst-)Werken sind von verschiedenen Autor*innen aus dem Feld der Kunst verfasst und bieten neben fachspezifischen Informationen anregende Gedanken zur Interpretation der Exponate an. Sowohl die Ausstellung als auch die sie begleitenden Medien unterstützten damit eine Vermittlung von Kunst, die nicht etwa auf auktorialen Zielen basierte, sondern einen Raum der Verhandlung eröffnen sollte.

Als ein weiteres Merkmal einer transkulturellen kuratorischen Praxis lässt sich damit die kritische Reflexion von kanonischem Wissen hervorheben. Für die Transformation dieses etablierten Wissenssystems leitet sich daraus der Anspruch ab, übergeordnetes (Fach-)Wissen, das herkömmlicherweise auf ›weißem‹ Herrschaftswissen aufbaut und den Zugang zur Kunst in Ausstellungen (etwa durch Werkinformationen und Wandtexte) regelt, zu relativieren und zu revidieren. Um kunstspezifisches (Fach-)Wissen nicht als allein gültiges Wissen zu begreifen oder darzustellen sowie die Komplexität und Bedeutungsvielfalt von (Kunst-)Werken nicht von vornherein in der Präsentation einzuschränken, ist die potenzielle Vielfalt kultureller Kontexte von Kunst offenzulegen und zur Diskussion zu stellen. Für die Rezeption von Kunst besteht die Herausforderung darin, vielfältige Bedeutungen zuzulassen und den subjektiven Blick der Betrachter*innen für die Vermittlung von Kunst in elementarer Weise miteinzubeziehen. Dies knüpft wiederum an das praxisorientierte Verständnis von Transkulturalität an, denn die subjektive Erfahrung der Betrachter*innen erhält hier im Vergleich zur vermeintlich objektiven Sichtweise der Kunstgeschichte oder anderer ›Autoritäten‹ eine vorrangige, wenn auch nicht alleinige Bedeutung. Auf diese Weise kann in einer ersten Begegnung mit Kunst eine möglichst bedeutungsoffene, individuelle Betrachtung begünstigt und eine Situation der Faszination hervorgerufen werden, bevor weitere Erkenntnisse – etwa über den Dialog mit anderen Personen oder über ausstellungs begleitende Medien – erworben werden können. Eine solche Situation wurde im Rahmen der *documenta 12* beispielsweise durch die Gestaltung des Displays und der Ausstellungsräume unterstützt, die – im Gegensatz zur Idee der Neutralisierung durch den White Cube – eine private und bisweilen wohnliche und damit vertraute Atmosphäre (z.B. durch farbige Wände und Teppiche oder Vorhänge) sowie Möglichkeiten des Verweilens bieten sollte.

Mit einer undogmatischen und von der Vielfalt der Kunst und ihrer durch Zeit und Raum verflochtenen Formen selbst abgeleiteten Methode, eine Ausstellung zu entwickeln, hinterfragten die Kurator*innen von Beginn ihrer Arbeit an den Kanon der Kunst kritisch. Damit wurden weltweit tradierte, hierarchische und machtorientierte Maßstäbe sowohl des Kunstbetriebs als auch der Disziplin Kunstgeschichte zur Debatte gestellt. Die kuratorische Leistung bestand jedoch nicht darin, ein angestammtes System einfach durch ein Neues zu ersetzen. Vielmehr eröffnete ein solches Vorgehen neue Sichtweisen auf Kunst und schuf einen Raum, in dem diese gemeinsam unter Bezugnahme auf die Realität globaler Verhältnisse mit anderen Akteur*innen verhandelbar

wurden. Die *documenta 12* brachte damit eine längst überfällige Reflexion der westlich und hegemonial determinierten Grundfesten für den Zugang zur Kunst und ihrer Vermittlung in Gang. Dabei bezogen die Kurator*innen selbst immer wieder öffentlich Position und traten mit verschiedenen Akteur*innen – nicht zuletzt mit dem Publikum – in Dialog. Sie stellten damit nicht nur ihre Auffassung zur Diskussion, sondern nahmen letztlich auch die Möglichkeit in Kauf zu scheitern. Denn eine solche Debatte lässt sich kaum abschließen und bringt keine endgültigen Ergebnisse hervor. In den kritischen Stimmen des Fachpublikums zeigt sich vielmehr, dass die *documenta 12* eine in der Kunstgeschichte bis dato wenig bearbeitete Problematik zur Sprache brachte.

Die Frage nach angemessenen Methoden der Präsentation und Vermittlung von (Kunst-)Werken unterschiedlicher Provenienz nach kulturell und sozial gleichberechtigten, global-kulturellen Kriterien markiert heute mehr denn je einen heiklen Punkt in der Museums- und Ausstellungspraxis. Als generelles Kriterium für eine transkulturelle Vermittlung von Kunst in Ausstellungen kann hier – neben dem grundlegenden Ziel, die kulturelle Bedeutungsvielfalt von Kunst zu erforschen und sichtbar zu machen – insbesondere das Verhandeln vielfältiger Bedeutung(en) mit Bezug auf die globale Verflechtung von (Macht-)Verhältnissen in Vergangenheit wie Gegenwart benannt werden. Dabei geht es nicht um Belehrung: In solchen Verhandlungsprozessen, die sich im Sinne von Konflikt und Dissens durch unterschiedliche und widerstreitende Positionen auszeichnen können und nicht das Ziel eines nivellierenden Konsenses verfolgen und damit unabschließbar bleiben, sind die Positionen aller an der Ausstellung Beteiligten – vonseiten der Produktion wie der Rezeption – einzubeziehen. Dies bedeutet auch, die kulturell, sozial und strukturell bedingten Privilegien der Beteiligten aufzudecken und insbesondere damit einhergehende diskriminierende Kommunikations- oder Interaktionsformen zu reflektieren und zu überwinden.

Als bedeutsam für die Durchführung eines transkulturellen Denk- und Handlungsmodells in der Ausstellungspraxis erweist sich daher eine frühzeitige Kontaktaufnahme mit weiteren Akteur*innen aus unterschiedlichen lokalen Kontexten vor Ort und weltweit sowie die Einbindung formatübergreifender, kulturell vielfältig anschlussfähiger Fragestellungen, wie dies die aus der Kunst heraus entwickelten *Leitmotive* der *documenta 12* zeigen. Die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Bedeutung und weltweiten Transformation der Moderne, mit dem Wert beziehungsweise den verschiedenen Facetten menschlichen Lebens in der Gesellschaft und mit der kulturellen Übersetzung von Kunst für die Kulturelle Bildung in einer globalisierten Welt stellte damals nicht nur eine komplexe Diskursproduktion zu virulenten Themen im Kontext verschiedener gesellschaftlich-kultureller Verhältnisse dar (*Magazines* N° 1-3). Sie bildete insbesondere auch den Anlass für die Herstellung, Gestaltung und Organisation weiterer ausstellungsbezogener Formate für und mit der Öffentlichkeit, wie sie etwa in den *Transregionalen Treffen* des *Magazines*-Projekts, in den verschiedenen *Projekten* und *Aktivitäten* des *Beirats* und der *Kunstvermittlung* sowie in deren Zusammenführung, Fortsetzung und Reflexion im Programm und im Format der *documenta 12 Halle* stattfand. Als wesentlich für eine transkulturelle Vermittlungspraxis erwies sich hier die Herstellung verschiedener (Ver-)Handlungsräume für die Partizipation und Kollaboration mit disziplinär, sozial wie auch kulturell heterogenen beziehungsweise diversen Akteur*innen. Die drei zentralen Fragestellungen gaben zudem Anlass für einen Dialog mit den Besucher*in-

nen: Diese wurden als Expert*innen angesprochen und zur aktiven Teilnahme an der Produktion der Ausstellung eingeladen. Das Angebot der Kunstvermittler*innen baute dabei auf postkolonial und feministisch orientierten Ansätzen auf und verstand sich weder als Dienstleistung noch als standardisierte, hierarchisierte Wissensweitergabe an das Publikum.

So lässt sich anhand der *documenta 12* exemplarisch aufzeigen, dass sich transkulturelle Methoden der Kunstvermittlung in Ausstellungen durch den gezielten Abbau oppressiver Strukturen, privilegierter Positionen und hierarchischer Formen der Wissensvermittlung hinsichtlich kultureller und sozialer Prägungen und Zugehörigkeiten – etwa mit Bezug auf ›Ethnie‹ und Religion sowie Klasse und Geschlecht – auszeichnen. Diese Methoden können nicht nur die Gestaltung kollaborativer und praxisbezogener Formate fördern, die nicht zuletzt auch eine geteilte Autor*innenschaft begünstigen, sondern auch den relationalen, nicht-nivellierenden oder kategorisierenden Umgang mit kulturellen Differenzen. Durch die konzeptionelle Verankerung einer transkulturellen Auffassung und Vermittlung von Kunst über das Medium Ausstellung kann die Ausstellung selbst zu einer kritischen Instanz werden, über die Normen, Konventionen und Hierarchien der kulturellen und sozialen Diskriminierung sowohl innerhalb der ausstellenden Institution als auch gemeinsam mit der Öffentlichkeit beziehungsweise in Verbindung mit unterschiedlichen Bürger*innen – etwa in Form eines Beirats aus internen und externen Personen – thematisiert, hinterfragt und verändert werden.

Ausblick

Die *documenta 12* kann aufgrund ihrer inhaltlichen und strukturellen Realisierung einer transkulturellen Perspektive für die kuratorischen Praktiken des Ausstellens aus heutiger Sicht als ein Meilenstein in der Geschichte der Ausstellungspraxis im globalen Feld der Kunst angesehen werden. Sie kann zudem als beispielhaftes Modell für eine transkulturelle Ausstellungspraxis *avant la lettre* dienen, wenn es um die Frage geht, wie die angestammten und überkommenen Maßstäbe der westlichen Kunstgeschichtsschreibung für ein aktualisiertes und avanciertes Verständnis von Kultur und das damit verbundene Versammeln, Ordnen, Präsentieren und Vermitteln von Kunst verändert werden können. Hinsichtlich dieser Praktiken hat die *documenta 12* nicht nur museale Kategorien ins Wanken gebracht und zur Diskussion gestellt, sondern sie hat auch eine kritische Auseinandersetzung mit den produktions- und rezeptionsästhetischen Standards von Ausstellungen ins Rollen gebracht.

Für die Anwendung einer transkulturellen Ausstellungspraxis rücken daher sowohl Kunstmuseen als auch naturkundliche, kunstgewerbliche, historische oder ethnologische Museen in den Blick, die es den europäischen Mächten ermöglicht haben, sich die Welt einzuverleiben und sie nach ihren Normen und Werten zu klassifizieren. Eine transkulturelle Perspektive bietet hier insbesondere die Möglichkeit, Antworten auf die Frage nach dem Umgang mit dem kolonialen Erbe im Museum¹ zu geben und konstruktive Impulse für die Aufarbeitung und Darstellung der kolonialen und imperialen Vergangenheit Europas zu setzen.

Wie die Untersuchung gezeigt hat, gibt es in der zeitgenössischen Ausstellungspraxis bereits vielversprechende Ansätze von Institutionen, koloniale und dekoloniale Zusammenhänge der Kunst zu reflektieren und sie unter Berücksichtigung postkolonialer und mitunter transkultureller Perspektiven aufzuarbeiten und auszustellen. Ausgangspunkt bildet dabei häufig eine Revision musealer Bestände nach global-kulturellen Kriterien, mit der insbesondere die Kunstgeschichte der Moderne neu erzählt und ehemalige Ordnungen – in der Sammlung und/oder in einzelnen Ausstellungen – umstrukturiert werden.

1 Siehe hierzu z.B. Greve, Anna: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*. Bielefeld 2019.

Prominentes Beispiel für eine solche Neukonzeption der Sammlung ist das MoMA, das seit seiner Wiederöffnung im Jahr 2019 die Dehierarchisierung von Kunstgattungen und die Einbeziehung von weniger bekannten Künstler*innen beziehungsweise Werken anstrebt. Eine solche Neuausrichtung darf allerdings nicht zu einer *Stunde null* führen. Strebt eine Institution wie das MoMA die Revision ihrer Sammlung an, ohne ihre bisherige Praxis der Bevorzugung von überwiegend weißen, männlichen Künstlern aufzuarbeiten und zu reflektieren, muss sie sich den Vorwurf gefallen lassen, ihre Vergangenheit zu verdrängen.² Wandel ist kein Wert an sich, sondern es bedarf einer ästhetischen und ethischen Begründung, die nicht lediglich den Status quo neuer Programmatiken affirmiert.

Für den notwendigen Wandel von Museen hinsichtlich der Wahrnehmung einer transkulturellen Kunstgeschichte, die nicht auf die hegemonialen Sichtweisen der westlichen Welt und den an sie anschließenden Kanon der Kunst beschränkt werden kann, stellt sich also die Frage, wie sich eine transkulturelle Praxis künftig in den Institutionen³ umsetzen lässt.

Dass eine erinnerungspolitische Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit und die damit verknüpften Anforderungen für die Museumspraxis auch in Deutschland vorangetrieben wird, zeigt etwa der Beschluss der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa, der an Berliner Museen ab dem Jahr 2020 einen »erinnerungskulturelle[n] und museumsfachliche[n] Schwerpunkt im Bereich Kolonialismus«⁴ fördert. Neben der Möglichkeit, die Infrastruktur für Kunst und Kultur auszubauen und damit neue Impulse zu setzen, könnten hier notwendige Veränderungen in den Strukturen von Institutionen hinsichtlich Vermittlung und kultureller Bildung bewirkt werden.

Auch die Entwicklung eines bundesweiten Leitfadens zum »Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten«⁵, den der Deutsche Museumsbund seit 2018 in immer neu überarbeiteten Fassungen herausgibt, wendet sich verstärkt der »Dekolonialisierung«⁶ des von europäischen Denkweisen geprägten Sammlungs- und Ausstellungsmanagements in Museen zu. Wenngleich der Leitfaden Orientierung für die Arbeit mit

-
- 2 Vgl. Rauterberg, Hanno: Das Wilde Auge. In: DIE ZEIT, Nr. 43/2019, 17.10.2019, S. 59. Eine der Ursachen sieht Rauterberg darin, dass »die männliche Dominanz tief in der Art und Weise, wie die moderne Kunst gedacht, gemacht und durchgesetzt wurde«, begründet ist.
 - 3 So widmete sich z.B. der Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin zum Ende des von der Kulturstiftung des Bundes initiierten Programms *Museum Global* mit einer Konferenz der Frage »Where Do We Go From Here?« (30.9.-1.10.2019). Vgl. Kulturstiftung des Bundes: *Museum Global*, Konferenz. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/global_museum_where_do_we_go_from_here.html.
 - 4 Senatsverwaltung für Kultur und Europa: »Infrastruktur für Kunst und Kultur ausbauen, Neues ermöglichen – Senatsbeschluss zum Doppelhaushalt 2020/21: Berlin ist Kulturhauptstadt«. Pressemitteilung vom 13.12.2019. URL: <https://www.berlin.de/sen/kulteu/aktuelles/pressemitteilungen/2019/pressemitteilung.875410.php>.
 - 5 Siehe: Leitfaden. Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten (3. Fassung), hg. v. Deutscher Museumsbund e.V. Berlin 2021. URL: <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/02/leitfaden-zum-umgang-mit-sammlungsgut-aus-kolonialen-kontexten-web.pdf>, am 22.12.2021.
 - 6 Siehe: Dekolonisierung. Bulletin 4/2019, hg. v. Deutscher Museumsbund e.V. URL: <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2019/12/00-bulletin19-4-online.pdf>.

den Sammlungen geben will, besteht die Herausforderung für Institution darin, jeweils eigene Wege des Umgangs mit der kolonialen Vergangenheit – speziell in Ausstellungen – zu finden. Mit der hier geäußerten Forderung, Objekte nicht eindimensional oder allein als Zeitzeugen der kolonialen Vergangenheit zu betrachten, soll ihre Bedeutungsvielfalt vor allem in der Vermittlungsarbeit zum Tragen kommen.⁷ Allerdings bleibt dabei weitgehend offen, auf welcher personellen und konzeptionellen Grundlage dies umgesetzt werden soll.

Aus kulturpolitischer Sicht lautet das Ziel des umfassenden Dekolonialisierungsprozesses in Museen generell, sowohl der »Reproduktion kolonialer Taxonomien zu widerstehen« als auch »eine radikale Vielfalt zuzulassen«. Neben der Auseinandersetzung mit dem Sammlungsgut, die auch die Provenienzforschung und die Rückgabe von illegitim erworbenen Objekten an seine rechtmäßigen Eigentümer*innen beinhaltet, wird daher der Aufbau »transkulturelle[r] Netzwerke« vorgeschlagen. Diese sollen als »Grundlage eines kulturell fundierten globalen Miteinanders« dienen, um etwa soziale, ökonomische, politische und kulturelle Hürden zu überwinden.⁸ Hier ist kritisch zu fragen, wer an diesen Netzwerken beteiligt ist und wie sich ein globales Miteinander von Kulturen konkret im Museum gestalten lässt.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen sollten Museen und Ausstellungsinstitutionen – mit und ohne Sammlung – folglich nicht nur ein ernsthaftes Interesse daran haben, sich mit den komplexen lokal- wie globalgesellschaftlichen Zusammenhängen von (Kunst-)Werken auseinanderzusetzen und diese in ihren historischen wie gegenwärtigen Bedeutungsdimensionen zu reflektieren. Vielmehr bedarf es einer verstärkten Einbindung der mit diesen gesellschaftlichen Zusammenhängen in Verbindung stehenden Menschen und der Herstellung von Beziehungen zu bisher von der Institution vernachlässigten oder marginalisierten und damit in geografischer, wirtschaftlicher, sozialer oder kultureller Hinsicht benachteiligten Individuen und Bevölkerungsgruppen. Aus transkultureller Perspektive leitet sich daraus der Anspruch ab, eine kritische Praxis in der Institution selbst zu verankern, über die eine bewusste Positionierung gegen die Stigmatisierung und Diskriminierung von Menschen oder spezifischen Gruppen eingenommen wird. Dies kann erst dann gelingen, wenn auch die mit solchen Praktiken verbundenen Hierarchisierungen innerhalb von Institutionen aufgedeckt, reflektiert und abgebaut beziehungsweise aufgelöst werden (Stichwort: *Inreach*). Wegweisend kann hier sowohl eine diskriminierungskritische Aus- und Weiterbildung von Mitarbeiter*innen sein, wie sie etwa Carmen Mörsch entwickelt hat,⁹ als auch eine grundlegende Auseinandersetzung mit gesellschaftlicher Diversität in den Bereichen Programm, Personal und Publikum. Anstelle vermeintlich objektiver, dienstleistungs-

7 Vgl. Ahrndt, Wiebke: Im Dialog mit Herkunftsgesellschaften. (Interview von Theresa Brüheim) In: Politik und Kultur, 9/2019, S. 4. URL: <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2019/08/puk09-19.pdf>.

8 Vgl. Brosda, Carsten: Dekolonisierung als erinnerungspolitische Herausforderung? In: Deutscher Museumsbund e.V.: Dekolonisierung. Bulletin 4/2019, S. 12-14, 13.

9 Siehe hierzu Mörsch, Carmen: Critical Diversity Literacy an der Schnittstelle Bildung/Kunst: Einblicke in die immerwährende Werkstatt eines diskriminierungskritischen Curriculums. In: Kulturelle Bildung online. 2018. DOI: <https://doi.org/10.25529/92552.346>.

oder expansionsorientierter Maßnahmen, mit denen Museen in der Regel auf gesellschaftliche Wandlungs- oder Öffnungsprozesse reagieren, erscheint es notwendig, dass sich Museen erneut ihrer gesellschaftspolitischen Rolle als Akteure in diesen Prozessen bewusst werden. Neben einer Neuperspektivierung von Programmen sind zudem Strukturen, Formate und Methoden für die Arbeit mit einem in der Tradition kapitalistisch-kolonialistischer Ordnungen nicht privilegierten Publikum innerhalb wie außerhalb des Museums zu entwickeln (Stichwort: *Outreach*).

Das Transkulturalitätsparadigma kann sich hierbei als eine grundlegende Haltung gegen ethnisch homogenisierende und identitätsbasierte Visionen von Kultur erweisen, wie sie sich etwa im wiederkehrenden Aufkommen revisionistischer Kulturverständnisse zeigen. Eine theoretische Auseinandersetzung mit (Post-)Kolonialismus, (Anti-)Rassismus und etwa ihre Illustration mithilfe von (Kunst-)Werken reicht dafür nicht aus. Für Ausstellungsinstitutionen scheint es vielmehr erforderlich, auf möglichst unterschiedliche Bürger*innen oder (zivil-)gesellschaftliche Gruppierungen zuzugehen, sie einzuladen und sich mit ihnen in Beziehung zu setzen – etwa über einen Dialog oder über kollaborative Projekte.¹⁰ Dies jedoch nicht im Sinne einer Veranstaltung für ein ›anderes‹ Publikum, wodurch Teilnehmer*innen ein weiteres Mal als Außenseiter*innen stigmatisiert würden, sondern durch einen respektvollen Austausch und durch die gleichberechtigte Beteiligung von Menschen unterschiedlicher sozialer und kultureller Zugehörigkeiten mit Fokus auf kulturelle Zusammenhänge und Beziehungen.

Mit dem Paradigma der Transkulturalität ließe sich auch die kontroverse Debatte um die Rückgabe kolonialer Raubkunst aus den Museen Europas¹¹ anders führen und bearbeiten. So plädiert etwa der Ökonom, Schriftsteller und Musiker Felwine Sarr dafür, Restitution komplexer zu denken. Für ihn stellt die Frage der Restitution lediglich die erste Stufe der Debatte dar. Eine größere Chance, die sie für alle Beteiligten bietet, sieht er nicht in einer simplen Rückgabe von Artefakten, sondern insbesondere darin, »das Verhältnis von Afrika und Europa neu zu bestimmen«.¹² Wie er und die Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy in ihrem Bericht über die Restitution von Kulturgütern aus Afrika¹³ feststellen, geht es um deutlich mehr als die Erforschung der Vergangenheit: Es bedeutet »von Gerechtigkeit, Ausgleich, Anerkennung, Restauration und Reparation zu sprechen, aber vor allem [...] den Weg hin zu neuen kulturellen Beziehungen frei-

10 Beispiele einer solchen gesellschaftspolitisch engagierten Museumspraxis in verschiedenen kulturellen Zusammenhängen zeigt etwa der Sammelband: Gesser, Susanne; Gorgus, Nina; Jannelli, Angela (Hg.): *Das subjektive Museum. Partizipative Museumsarbeit zwischen Selbstvergewisserung und gesellschaftspolischem Engagement*. Bielefeld 2020.

11 Siehe hierzu z.B.: *Öffnet die Inventare! Ein öffentlicher Appell an die Kulturministerkonferenz für den freien Zugang zu den Museumsinventaren afrikanischer Objekte in Deutschland*. Für die Liste der Unterzeichner*innen siehe: <https://oeffnetdieinventare.com/>, letzter Zugriff am 3.4.2020.

12 Vgl. Sarr, Felwine: »Geschehen ist fast nichts«. (Interview von Werner Bloch) In: *DIE ZEIT*, Nr. 31/2019, 25.7.2019, S. 34.

13 Im Auftrag der französischen Regierung reisten Sarr und Savoy von März bis Oktober 2018 durch verschiedene Länder Afrikas, um für die Restitution afrikanischer Objekte aus europäischen Museen zu recherchieren. Sie sprachen dabei mit verschiedenen Expert*innen und politischen Akteur*innen aus dem Senegal, Benin, Mali und Kamerun.

zumachen, die sich auf eine neu gedachte relationale Ethik gründen«. ¹⁴ Die Objekte, die durch ihre jeweilige Geschichte und die »Inkorporierung mehrerer Bedeutungssysteme [...] zu Orten der *Kreolisierung* der Kulturen geworden« ¹⁵ sind, könnten dabei nicht nur die Rolle von Vermittlern erhalten, sondern auch »zu Trägern zukünftiger Beziehungen« ¹⁶ werden. Damit sind diese Objekte transkulturell geprägt. ¹⁷ Der Umgang mit ihrer Geschichte und ihren verschiedenen Bedeutungsebenen hat daher nicht nur Auswirkungen auf die Präsentation und Vermittlung von Wissen und Informationen in Ausstellungen. Die mit dem Restitutionsprozess einhergehenden »materiellen und symbolischen Herausforderungen« sollten auch für möglichst viele Menschen innerhalb und außerhalb des Museums greifbar gemacht werden. ¹⁸

Um dabei den transkulturellen Prägungen und Geschichten sowohl der Objekte als auch der Menschen gerecht zu werden, scheint es notwendig, nicht im Modus des zeitlich und räumlich limitierten interkulturellen Dialogs ¹⁹ zu verharren, sondern dauerhafte Formen der Kollaboration zu entwickeln und/oder zu fördern. ²⁰ In diesem Sinne plädiert auch der Kurator Bonaventure Soh Bejeng Ndikung dafür, eine »nachhaltige Struktur« aufzubauen, »in der sowohl die Nachkommen der ehemaligen Kolonialiserten als auch die der Kolonisatoren sich auf den Ebenen des Personals, der Thematik und des Publikums widerspiegeln«. ²¹ Um die gemeinsame Geschichte zu erzählen, reiche es nicht aus, Kulturschaffende aus Afrika für kurze Besuche nach Deutschland einzuladen. ²²

In dieser Perspektive scheint die Frage der Restitution nur das Symptom eines tiefergreifenderen Problems verschütteter oder verdrängter Beziehungen zu sein, das sich

14 Sarr, Felwine; Bénédicte Savoy: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Berlin 2019, S. 64.

15 Ebd., S. 166 [Herv. i.O.].

16 Ebd., S. 85.

17 Wie die Autor*innen erläutern, tragen die »Objekte, die ihren Ursprungskulturen zu einem großen Teil durch die Gewalt des Kolonialismus entrissen wurden« und »von Generationen von Kuratoren in ihrem neuen Lebensumfeld aufgenommen und gepflegt wurden, [...] heute unabänderlich einen Teil Afrikas und Europas in sich«. Ebd., S. 166 [Herv. i.O.].

18 Vgl. ebd., S. 164.

19 Zur Kritik am kulturpolitischen Konzept des interkulturellen Dialogs siehe z.B. Mörsch, Carmen: Über Zugang Hinaus. In: Noack: Agency, Ambivalence, Analysis. Approaching the Museum with Migration in Mind. 2013, S. 51-62; Ha, Kien N.; Lauré al-Samarai, Nicola; Mysorekar, Sheila (Hg.): re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland. Münster 2016.

20 Ein solchen, von Kollaboration geprägten kuratorischen Ansatz, der über die hundert Tage der *documenta* wirksam bleiben soll, zeigt auch das Konzept der *documenta fifteen* (18.6.-25.9.2022). Mit dem Modell »lumbung« verfolgt das Kurator*innenkollektiv *ruangrupa* den Aufbau eines internationalen Netzwerks von lokalen, gemeinschaftsorientierten Organisationen aus dem Feld der Kunst und aus verschiedenen kulturellen Kontexten. Ziel ist dabei insbesondere, diese »kollektiven, geteilten Ressourcen für neue Nachhaltigkeitsmodelle und kulturelle Praktiken« zu nutzen. Vgl. *documenta fifteen*. URL: <https://documenta-fifteen.de/lumbung/>.

21 Ndikung, Bonaventure Soh Bejeng: Die gestorben sind, sind niemals fort. Über die Aufrechterhaltung der Vorherrschaft, das Ethnologische Museum und die Verstrickungen des Humboldt Forums. Berlin 2018, S. 38.

22 Vgl. ebd.

mit der kritischen Aufarbeitung und Vermittlung der Geschichte des europäischen Kolonialismus lösen könnte. Eine solche Sichtweise trüge zudem zur Versöhnung und Verständigung zwischen verschiedenen Volksgruppen und Interessensgemeinschaften bei. So könnten gemeinsam – mit allen an dieser verwobenen Geschichte Beteiligten – verschiedene Formen des Erzählens sowie würdige Formen des Erinnerns entwickelt werden.

Für eine transkulturelle Ausstellungspraxis – innerhalb wie außerhalb des Museums – stellt sich damit die Aufgabe, nicht nur einen Dialog über Kunst herzustellen. Vielmehr geht es darum, über institutionelle und nationale Grenzen hinweg, ethische Prinzipien transkultureller Zusammenarbeit zu entwickeln. Mittels dieser können bereits bestehende Beziehungen aufgezeigt und gepflegt sowie neue Beziehungen und Verknüpfungen – etwa über die Zirkulation von (Kunst-)Werken – hergestellt werden. Eine kulturwissenschaftliche Methode, die eine transkulturelle Perspektive sowohl für die kunsthistorische Forschung als auch für die weltweite kulturelle Zusammenarbeit zur Anwendung bringt, könnte sodann in der kritischen Reflexion bisheriger Vorgehensweisen und in der Entwicklung neuer, an der gesellschaftlichen Realität orientierten Praktiken und Konzepte liegen.

Anhang

Literaturverzeichnis

Letzter Zugriff auf alle URLs am 24.1.2022, sofern nicht anders angegeben.

- Abián Rose, Sonia: Supermarketgate. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 578-585.
- Adajania, Nancy: Der Sand des Kolloseums, der grelle Schein des Fernsehers und die Hoffnung auf Emanzipation. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 386-401.
- Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben.* (Übers. Hubert Thüring). Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 2002 [Orig.: *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita.* Torino 1995].
- *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik.* (Übers. Sabine Schulz). Freiburg, Berlin [Diaphanes] 2001 [Orig.: *Mezzi senza fine. Note sulla politica.* Torino 1996].
- Ahrndt, Wiebke: Im Dialog mit Herkunftsgesellschaften. (Interview von Theresa Brüheim) In: *Politik und Kultur*, 9/2019. URL: <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2019/08/puko9-19.pdf>.
- Aktivitäten des *documenta 12* Beirat. In: Wieczorek et al. (Hg.): *Kunstvermittlung 1.* 2009, o.V., S. 27-39.
- Allerstorfer, Julia; Leisch-Kiesl, Monika (Hg.): »Global Art History«. *Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft.* Bielefeld [transcript] 2017.
- Allolio-Näcke, Lars; Kalscheuer, Britta; Manzeschke, Arne (Hg.): *Differenzen anders denken.* Frankfurt a.M., New York [Campus] 2005.
- Ammer, Manuela: 2007, David Thorne, Katya Sander, Ashley Hunt, Sharon Hayes, Andrea Geyer. In: *documenta 12. Katalog.* 2007, S. 320.
- Angiama, Sepake; Moore, Elke aus dem: *Under the Mango Tree* (Im Gespräch mit C&). In: *Contemporary And (C&), Print Edition* N° 7, 2017, S. 40-43.
- Antor, Heinz (Hg.): *Inter- und Transkulturelle Studien. Theoretische Grundlage einer interdisziplinären Praxis.* Heidelberg [Winter] 2006.
- *Multikulturalismus, Interkulturalität und Transkulturalität. Perspektiven für interdisziplinäre Forschung und Lehre.* In: Ders. (Hg.): *Inter- und Transkulturelle Studien.* 2006, S. 25-39.
- Appadurai, Arjun: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization.* Minneapolis [University of Minnesota Press] 1996.

- Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: *Public Culture*, 2/2, 1990, S. 1-24.
- Globale ethnische Räume. Bemerkungen und Fragen zur Entwicklung einer transnationalen Anthropologie. (Übers. Eva Grünstein Neumann). In: Beck (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt a.M. 1998, S. 11-40.
- Araeen, Rasheed: *The Other Story. Afro-Asian Artists in Post-War Britain*. (Hayward Gallery, 29.11.1989-4.2.1990 London u.a.), Ausst. Kat., London [South Bank Centre] 1989.
- Im Würgegriff des Westens? Moderne, Modernismus und die Stellung Afrikas in der Kunstgeschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 132-139.
- Offener Brief an afrikanische PhilosophInnen, TheoretikerInnen und KunsthistorikerInnen. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 140-144.
- ARGE Schnittpunkt (Hg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. Wien, Köln, Weimar [Böhlau] 2013.
- Asbury, Michael: 2007, Ricardo Basbaum. In: *documenta 12. Katalog*. 2007, S. 220.
- Asfour, Fouad: Rasheed Araeen. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 152-157.
- Asfour, Fouad; Berríos, María; Cosmin Costinaş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red./Hg.): *documenta 12 Filmprogramm*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 663-664.
- (Red./Hg.): Július Koller. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 472-477.
- (Red./Hg.): *Metronome* Nr. 10 (Oregon 2006). In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 550-557.
- (Red./Hg.): Mira Schendel. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 104-109.
- (Red./Hg.): Mircea Cantor. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 304, 311, 317.
- (Red./Hg.): Mladen Stilinović. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 259-261.
- (Red./Hg.): Nasreen Mohamedi. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 158-163.
- (Red./Hg.): UNCTAD III, Santiago de Chile 06/1971-04/1972. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 90-103.
- (Red./Hg.): Yang Jian. (Übers. Ingrid Fischer-Schreiber). In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 292-297.
- (Red./Hg.): Zoe Leonard: In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 262, 267, 270-271, 275-277.
- Babias, Marius: *Kunst in der Arena der Politik. Subjektproduktion, Kunstpraxis, Transkulturalität*. n.b.k. Diskurs, Band 1, hg. v. Marius Babias. Köln [Walther König] 2008.
- Babias, Marius; Könneke, Achim (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen*. Dresden [Verlag der Kunst] 1998.
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 2006.
- *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Berlin, Boston [De Gruyter] 2016.
- *Cultural Turns*. (Version: 1.0, 29.3.2010) In: *Docupedia-Zeitgeschichte*, o.S. DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok.2.324.v1>.
- *Kulturanthropologie*. In: Nünning; Nünning: *Konzepte der Kulturwissenschaften*. 2003, S. 86-107.

- 1 + 1 = 3? Interkulturelle Beziehungen als dritter Raum. In: Weimarer Beiträge 45, Nr. 4, 1999, S. 518-531.
- Bade, Klaus J.: Europa in Bewegung. Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München [Beck] 2000.
- Bal, Mieke: Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis. New York, London [Routledge] 1996.
- Kulturanalyse. (Übers. Joachim Schulte). Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 2002.
- Dezentrierung. Die Fragilität des Meisterns. In: Snauwaert (Hg.): Über Peter Friedl. 2013, S. 15-43.
- Lili Dujourie. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 342-347.
- Balkenhol, Bernhard: »Ich war ein Fremdling, und ihr habt mich beherbergt – Methoden und Entwicklungen von Vermittlungskonzepten am Beispiel der documenta«. Vortrag im Rahmen des Symposiums »Ohne geht gar nichts!?!« zur Vermittlung von Gegenwartskunst am 9.9.2017 im Kunstverein Hannover (unveröffentlichtes Manuskript).
- Ballath, Silke; Gressel, Inka; Landkammer, Nora; Ortmann, Sandra; Settele, Bernadett: Glossar. In: Mörsch et al. (Hg.): Kunstvermittlung 2. 2009, S. 357-372.
- Bartl, Angelika; Goltz; Sophie; Hesse, Susanne; Hubin, Andrea: Deutsch Wissen. In: Wieczorek et al. (Hg.): Kunstvermittlung 1. 2009, S. 116.
- Bassene, Kemi: Katharsis, Heilung und Kampf: die Sprache des antirassistischen Körpers. In: Bayer et al. (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. 2017, S. 215-225.
- Bauer, Ute Meta: Der Raum der Documenta11. In: Documenta11_Plattform5: Ausstellung. Ausst. Kat., 2002, S. 103-106.
- Bauer, Ute Meta; Oetker, Brigitte (Hg.): SouthEastAsia. Spaces of the Curatorial. Berlin [Sternberg] 2016.
- Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld [transcript] 2010.
- Bayer, Natalie; Kazeem-Kamiński, Belinda; Sternfeld, Nora (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Schriftenreihe curating. Berlin [De Gruyter] 2017.
- Vorwort der Herausgeber*innen. In: Dies. (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. 2017, S. 17-21.
- Wo ist hier die Contact-Zone?! Eine Konversation. In: Dies. (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. 2017, S. 23-47.
- Bayer, Natalie; Terkessidis, Mark: Über das Reparieren hinaus. Eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens. In: Bayer et al. (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. 2017, S. 53-70.
- Beck, Ulrich (Hg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1998.
- Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne. In: Beck et al. (Hg.): Reflexive Modernisierung. 1996, S. 19-122.
- Beck, Ulrich; Giddens, Anthony; Lash, Scott (Hg.): Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse. Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1996 [Orig.: Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order. Cambridge 1994].
- Becker, Howard S.: Art Worlds. Berkeley, Los Angeles, London [University of California Press] 1982.

- Beier-de Haan, Rosmarie (Hg.): *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*. Frankfurt a.M., New York [Campus] 2000.
- Belting, Hans: *Auf Chinesischen Stühlen?* (Interview von Amine Haase) In: *Kunstforum International*, Bd. 187, 2007, S. 96-101.
- Was bitte heißt »contemporary«? Modern oder zeitgenössisch: Die Globalisierung führt zu einer Verwirrung des Kunstbegriffs. Ein Klärungsversuch. *DIE ZEIT*, Nr. 21/2010, 20.05.2010, o.S. URL: <https://www.zeit.de/2010/21/Global-Art>.
- Belting, Hans; Birken, Jacob; Buddensieg, Andrea; Weibel, Peter (Hg.): *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*. Ostfildern [Hatje Cantz] 2011.
- Benjamin, Walter: *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1965.
- *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1. Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1972.
- Bering, Kunibert; Fleck, Robert (Hg.): *WeltBilder – Kunst und Globalisierung*. Oberhausen [Athena] 2013.
- Bernabé, Jean; Chamoiseau, Patrick; Confiant, Raphaël: *Éloge de la Créolité*. Paris [Gallimard] 1989.
- Bersani, Leo: *Die Psychoanalyse und das ästhetische Subjekt*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 237-257. Zuerst veröffentlicht in: *Critical Inquiry* 32, Nr. 2, 2006, S. 161-174.
- Beskid, Vladimír; Mária Bartusová. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 192-197.
- Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur* (Übers. Michael Schiffmann und Jürgen Freudl), 2. Aufl., Tübingen [Stauffenburg] 2007.
- *The Location of Culture*. London, New York [Routledge] 1994.
- *Beyond the Pale. Art in the Age of Multicultural Translation*. In: Lavrijsen (Hg.): *Cultural Diversity in the Arts*. 1993, S. 21-30.
- *Migration führt zu »hybrider« Gesellschaft*. (Interview von Lukas Wieselberg), 9.11.2007, o.S. URL: <http://sciencev1.orf.at/news/149988.html>.
- *The Third Space*. (Interview von Jonathan Rutherford) In: Rutherford (Hg.): *Identity: Community, Culture, Difference*. 1990, S. 207-221.
- Bhagwati, Annette: *Of Maps, Nodes and Trajectories. Changing Topologies in Transcultural Curating*. In: Dornhof et al. (Hg.): *Situating Global Art*. 2018, S. 191-211.
- Bidney, David: *Myth, Symbolism, and Truth*. In: *The Journal of American Folklore*, Myth: A Symposium 68/270 (1955), S. 379-392.
- Bismarck, Beatrice von: *Das Kuratorische*. Leipzig [Spector Books] 2021.
- *Curating*. In: Butin (Hg.): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. 2014, S. 58-61.
- *Haltloses Ausstellen: Politiken des künstlerischen Kuratierens*. In: Michalka (Hg.): *The Artist as...* 2006, S. 33-47.
- *Zur Rolle freier Kurator/innen im zeitgenössischen Kunstfeld*. In: Eigenheer et al. (Hg.): *Curating Critique*. 2007, S. 70-78.
- Bismarck, Beatrice von; Meyer-Krahmer, Benjamin (Hg.): *Curatorial Things*. Berlin [Sternberg] 2019.
- *Curatorial Things: An Introduction*. In: Dies. (Hg.): *Curatorial Things*. 2019, S. 7-15.
- Bitterli, Urs: *Alte Welt – neue Welt. Formen des europäisch-überseeischen Kulturkontakts vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*. München [Beck] 1986.

- Blunck, Lars: Partizipation. In: Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. 2011, S. 324-327.
- Bockhorst, Hildegard; Reinwand-Weiss, Vanessa-Isabelle; Zacharias, Wolfgang (Hg.): Handbuch Kulturelle Bildung. München [Kopaed] 2012.
- Bode, Arnold: Vorwort. In: Förster; Hagen: Bd. 1. Malerei, Skulptur. documenta III. Ausst. Kat., 1964, S. XIX.
- Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain: Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher. (Übers.: Stephan Egger und Eva Kessler). Konstanz [UVK] 2006. [Orig.: *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public. Deuxième édition revue et augmentée.* Paris 1966/1969].
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. (Übers.: Bernd Schwibs und Achim Russer). Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1999 [Orig.: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire.* Paris 1992].
- Brandstätter, Ursula: Ästhetische Erfahrung. In: Bockhorst et al. (Hg.): Handbuch Kulturelle Bildung. 2012, S. 174-180.
- Brett, Guy (Hg.): Work Studies in Schools – Darcy Lange. (Museum of Modern Art, 22.3.-9.4.1977 Oxford), Ausst. Kat., Oxford [Museum of Modern Art] 1977.
- Bronfen, Elisabeth: Vorwort. In: Bhabha: Die Verortung der Kultur. 2007, S. IX-XIV.
- Bronner, Stephen E.: »Was tun?« und Stalinismus. In: Utopie kreativ, Heft 151, Mai 2003, S. 425-434.
- Brosda, Carsten: Dekolonisierung als erinnerungspolitische Herausforderung? In: Deutscher Museumsbund e.V.: Dekolonisierung. Bulletin 4/2019, S. 12-14.
- Brückle, Wolfgang: Aufklärung. In: Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. 2011, S. 35-41.
- Brüderlin, Markus: Westkunst – Weltkunst. Wie lässt sich der Dialog der Kulturen im Ausstellungskontext inszenieren? In: Volkenandt (Hg.): Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst. 2004, S. 121-143.
- Brunn, Burkhard: 1976, Charlotte Posenenske. In: documenta 12. Katalog. Köln [Taschen] 2007, S. 76.
- Buchner, Thomas: Die Geschichte der Globalisierung. Online-Akademie der Friedrich-Ebert-Stiftung 2006, S. 1-18. URL: <http://library.fes.de/pdf-files/akademie/online/50331.pdf>.
- Buden, Boris: Kulturelle Übersetzung: Warum sie wichtig ist, und wo damit anzufangen ist. (Übers. Hito Steyerl), 6.2006, o.S. URL: <http://translate.eipcp.net/transversal/0606/buden/de.html>.
- Buergel, Roger M.: documenta 12: Leitmotive. (Dezember 2005). URL: <https://documenta12.de/leitmotive.html>.
- Hörbeitrag zum Leitmotiv »Ist die Moderne unsere Antike?« (Sprecherin: Isabell Lenke), Dauer: 66 Minuten. Kassel 2007.
- Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was ist das bloße Leben?« (Sprecherin: Sophie Rois), Dauer: 60 Minuten. Kassel 2007.
- Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« (Sprecher: Martin Engler), Dauer: 61 Minuten. Kassel 2007.

- Into the grey zone (between museum and exhibition). Vortrag im Rahmen der Konferenz »Auf dem Weg zur documenta 13« am 19.9.2009 im Castello di Rivoli, Turin (unveröffentlichtes Manuskript).
- Die Migration der Form. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ), 21.04.2007, Nr. 93, S. 48. URL: www.faz.net/-gsa-urlh.
- Die westliche Wahrnehmung ist provinziell. (Interview von Stefan Grisseman und Nina Schedlmayer) In: Profil online, 14.4.2007, o.S. URL: <https://www.profil.at/home/die-wahrnehmung-170325>.
- Der Ursprung. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 25-39.
- documenta heute. In: Stengel et al. (Hg.): documenta zwischen Inszenierung und Kritik. 2007, S. 157-167.
- documenta 1. Der Ursprung. In: Glasmeier; Stengel (Hg.): archive in motion. documenta-Handbuch. 2005, S. 173-180.
- Documenta 12. (Interview von Marco Scotini) In: Flash Art, May/June 2007, S. 94.
- Roger M. Buergel, away from Miami. (Interview von Joachim Bessing) In: o32c, Issue 13, Summer 2007, S. 96-99.
- The Shape of Things to Come. (Interview von Jörg Heiser) In: Frieze, Issue 81, 2004, o.S. URL: <https://frieze.com/article/shape-things-come>.
- Tout va bien. (Interview von Ursula Maria Probst) In: Kunstforum International, Bd. 170, 2004, S. 374-376.
- 2007, Peter Friedl. In: documenta 12. Katalog. 2007, S. 246.
- Buergel, Roger M.; Noack, Ruth: documenta 12: Ausstellung. URL: www.documenta12.de/ausstellung.html.
- documenta 12: Pressemappe vom 24.4.2007, S. 2.
- Basisinformationen zur Ausstellung. In: documenta 12: Pressemappe zur Pressekonferenz am 13.6.2007, S. 3-4. URL: https://documenta12.de/fileadmin/pdf/PM/13.8_Pressemappe_de_gesamt.pdf.
- Bildungsanstalt documenta? (Interview von Thomas Wulffen) In: Kunstforum International, Bd. 180, 2006, S. 418-423.
- Die Lehre des Engels. Das erste große Gespräch nach Eröffnung der documenta. (Interview von Heinz-Norbert Jocks) In: Kunstforum International, Bd. 187, 2007, S. 102-139.
- Räume für Kunst – Ausstellungsarchitektur der documenta 12. In: documenta 12: Pressemappe zur Pressekonferenz am 13.6.2007, S. 17-18. URL: https://documenta12.de/fileadmin/pdf/PM/13.8_Pressemappe_de_gesamt.pdf.
- Some Afterthoughts on the Migration of Form. In: Afterall, Issue 18, Summer 2008, S. 5-15.
- Vorwort. In: documenta 12. Katalog. 2007, S. 11-13.
- »What Is to Be Done?« (Interview von Jennifer Allen) In: Artforum, Vol. 45, N° 9, May 2007, S. 173-174, 177, 392 und 392.
- We're not Prophets! (Interview) In: Art Review, Issue 10, April 2007, S. 82-85.
- Buergel, Roger M.; Noack, Ruth; Schöllhammer, Georg: documenta Kassel, 16/06-23/09 2007 (Broschiertes Leporello der documenta 12), 11/06, o.S.

- Buergel, Roger M.; Prinz, Sophia: Der Preis der Ordnung. In: Buergel et al. (Hg.): Mobile Welten oder das Museum unserer transkulturellen Gegenwart. Begleitheft zur Ausstellung. 2018, S. 11.
- Buergel, Roger M.; Prinz, Sophia; Lerch-Zajaczkowska, Julia: Einleitung. In: Buergel et al. (Hg.): Mobile Welten oder das Museum unserer transkulturellen Gegenwart. Begleitheft zur Ausstellung. 2018, S. 5.
- Buergel, Roger M.; Prinz, Sophia; Lerch-Zajaczkowska, Julia; Schulze, Sabine (Hg.): Mobile Welten oder das Museum unserer transkulturellen Gegenwart. (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 13.04.-14.10.2018), Begleitheft zur Ausstellung. 2018.
- Butin, Hubertus (Hg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln [Snoeck] 2014.
- (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln [DuMont] 2002.
- 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>
- Caccia, Fulvio: Sous le signe du phénix. Entretiens avec 15 créateurs italo-québécois. Montréal [Guernica] 1985.
- Caccia, Fulvio; Ramirez, Bruno; Tassinari, Lamberto (Hg.): La transculture et Vice Versa. Montréal [Tryptique] 2010.
- Caccia, Fulvio; Jankélévitch, Sophie; Moutarrif, Karim; Samonà, Giuseppe A.; Tassinari, Lamberto: Vice Versa. About us. URL: <http://viceversaonline.ca/about-us/>.
- Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld [transcript] 2020.
- Breaking the Rules. Bildung und Postkolonialismus. In: Mörsch et al. (Hg.): Kunstvermittlung 2. 2009, S. 339-353.
- Chakar, Tony: Bis ans Ende der Welt. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 220-227.
- Chakrabarty, Dipesh: Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung. (Übers. Robin Cackett). Frankfurt a.M., New York [Campus] 2010 [Orig.: Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton/NJ 2000].
- Chandler, Lisa: ›Journey without maps‹: unsettling curatorship in cross-cultural contexts. In: Museum and Society, Volume 7, N° 2, 2009, S. 74-91. URL: <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/134/149>.
- Chaves, Raimond: Raimond Chaves. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 572-577.
- Chibber, Vivek: Postkoloniale Theorie und das Gespenst des Kapitals. (Übers. Christian Frings). Berlin [Dietz] 2018 [Orig.: Postcolonial Theory and the Specter of Capital. London 2013].
- Chukhrov, Ket: VALIE EXPORT. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 494-497.
- Clifford, James: Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge/MA [Harvard University] 1997.
- Museums as Contact Zones. In: Ders: Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century. 1997, S. 188-219.
- Collins English Dictionary – Complete and Unabridged. 12th Edition, 2014. URL: <https://www.thefreedictionary.com>.

- Comaroff, John L.; Comaroff, Jean: Ethnizität. In: Kreff et al. (Hg.): Lexikon der Globalisierung. 2011, S. 68-72.
- Conrad, Sebastian; Randeria, Shalini (Hg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 2002.
- Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt. In: Dies. (Hg.): Jenseits des Eurozentrismus. 2002, S. 9-49.
- Costinaş, Cosmin; Ion Grigorescu. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 348-353.
- Creischer, Alice: Alice Creischer. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 596-601.
- Cremer, Will; Klein, Ansgar (Hg.): Umbrüche in der Industriegesellschaft. Herausforderungen für die politische Bildung. Opladen [Leske + Budrich] 1990.
- Czirak, Adam: Partizipation. In: Fischer-Lichte et al. (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2014, S. 242-248.
- Dätsch, Christiane (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Kunst und Kulturmanagement im transkulturellen Kontext. Bielefeld [transcript] 2018.
- Danko, Dagmar; Moeschler, Olivier; Schumacher, Florian (Hg.): Kunst und Öffentlichkeit. Wiesbaden [Springer VS] 2015.
- Danto, Arthur C.: Lewis Samuel Feuer, Psychoanalysis and Ethics (Review). In: The American Journal of Sociology 62/1 (1956), S. 120-122.
- The Artworld. In: Journal of Philosophy. Vol. 61/1964, S. 571-584.
- Darowska, Lucyna; Lüttenberg, Thomas; Machold, Claudia (Hg.): Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität. Bielefeld [transcript] 2010.
- David, Catherine: Editorial. In: documenta X documents. 1. 1996, S. 1-3.
- Introduction/Vorwort. In: dX – short guide/Kurzführer. (documenta X, 21.6.-28.9.1997, Kassel), hg. v. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltung-GmbH, Kassel. Ostfildern-Ruit [Cantz] 1997, S. 6-13.
- Davis, Lucy: Anmerkungen zu einem Singapur-Bestiarium. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 366-379.
- Deliss, Clémentine: Free Fall – Freeze Frame: Africa, exhibitions, artists. In: Greenberg et al. (Hg.): Thinking about Exhibitions. 1996, S. 275-294.
- Diawara, Manthia: Édouard Glissant – Un Monde en Relation (One World in Relation) [Dokumentarfilm] USA/Mali: K'a Yéléma Productions, 2010, 52 min.
- Dinkel, Jürgen: »Dritte Welt« – Geschichte und Semantiken. (Version: 1.0, 6.10.2014) In: Docupedia-Zeitgeschichte. DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok.2.596.v1>.
- Dipper, Christof: Moderne. (Version: 2.0, 17.1.2018). In: Docupedia-Zeitgeschichte. DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok.2.1114.v2>.
- documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. (Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum, 15.7.-18.9.1955 Kassel), Ausst. Kat., hg. v. Gesellschaft für Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts. München [Prestel] 1955.
- documenta X documents. 1, hg. v. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel [Redaktion: Françoise Joly]. Ostfildern-Ruit [Cantz] 1996.

- documenta X: Politics – Poetics. Das Buch zur documenta X. (documenta X, 21.6.-28.9.1997 Kassel), Ausst. Kat., hg. v. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel. Ostfildern-Ruit [Cantz] 1997.
- Documenta11_Plattform5: Ausstellung. (Documenta11, 8.06.-15.09.2002 Kassel), Ausst. Kat., hg. v. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel. Ostfildern-Ruit [Hatje Cantz] 2002.
- documenta Kassel 16/06-23/09 2007, documenta 12. Bilderbuch, hg. v. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel [Künstler. Leiter: Roger M. Buergel, Kuratorin: Ruth Noack]. Köln [Taschen] 2007.
- documenta Kassel 16/06-23/09 2007, documenta 12. Katalog, hg. v. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel [Redaktionsleitung: Isabella Marte]. Köln [Taschen] 2007.
- documenta Magazine N° 1-3 (Reader), hg. v. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel [Idee, Konzeption, Leitung: Georg Schöllhammer]. Köln [Taschen] 2007.
- documenta Magazine N° 1, 2007. Modernity?, hg. v. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel [Idee, Konzeption, Leitung: Georg Schöllhammer]. Köln [Taschen] 2007.
- documenta Magazine N° 2, 2007. Life!, hg. v. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel [Idee, Konzeption, Leitung: Georg Schöllhammer]. Köln [Taschen] 2007.
- documenta Magazine N° 3, 2007. Education:, hg. v. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel [Idee, Konzeption, Leitung: Georg Schöllhammer]. Köln [Taschen] 2007.
- Doering, Ingo: Eine Arbeit von Ricardo Basbaum für die documenta 12 (16.6.-23.9.2007). In: Kunstforum International, Bd. 182, 2006, S. 435.
- Doering-Manteuffel, Anselm: Amerikanisierung und Westernisierung. (Version: 2.0, 19.8.2019) In: Docupedia-Zeitgeschichte. DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1599>.
- Dogramaci, Burcu (Hg.): Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven. Bielefeld [transcript] 2013.
- Donandt, Rainer: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte und als Kulturwissenschaft. In: Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. 2011, S. 250-254.
- Dornhof, Sarah; Buurman, Nanne; Hopfener, Birgit; Lutz, Barbara (Hg.): Situating Global Art. Topologies – Temporalities – Trajectories. Bielefeld [transcript] 2018.
- Dyrko, Anna E.; Stroganova, Polina: Nationale Identität – Zwischen Konstruktion und realem Erleben. In: Wiczorek et al. (Hg.): Kunstvermittlung 1. 2009, S. 120.
- Eder, Klaus: Kollektive Identität, historisches Bewußtsein und politische Bildung. In: Cremer; Klein (Hg.): Umbrüche in der Industriegesellschaft. 1990, S. 351-367.
- Egenhofer, Sebastian: Betrachter- und Formenschicksale in Kassel – Berichte von der documenta 12. In: Texte zur Kunst, Heft 67, 2007, S. 209-211.
- Eiblmayr, Silvia: 1956, Tanaka Atsuko. In: documenta 12. Katalog. 2007, S. 52.
- Eichel, Hans (Hg.): 60 Jahre documenta. Die lokale Geschichte einer Globalisierung. Berlin, Kassel [B & S Siebenhaar] 2015.

- Eigenheer, Marianne; Richter, Dorothee; Drabble, Barnaby (Hg.): *Curating Critique. ICE-Reader 1*, Frankfurt a.M. [Revolver, Archiv für Aktuelle Kunst] 2007.
- Eilat, Galit; Enguita Mayo, Nuria; Esche, Charles; Lafuente, Pablo; Proença, Luiza; Saviv, Orenand; Seroussi, Benjamin (Hg.): *Making Biennials in Contemporary Times: Essays from the World Biennial Forum (N°2, 2014 São Paulo, Brazil)*. Amsterdam [Biennial Foundation], São Paulo [Fundação Bienal de São Paulo; ICCo – Instituto de Cultura Contemporânea] 2015.
- Eisenstadt, Shmuel N.: *Fundamentalist Movements in the Framework of Multiple Modernities*. In: Höfert, Almut; Salvatore, Armando (Hg.): *Between Europe and Islam. Shaping Modernity in a Transcultural Space*. Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Oxford, Wien [P.I.E.-Peter Lang] 2000, S. 175-196.
- Ekpo, Denis: *Die Vereitelung der afrikanischen Moderne. Eine Antwort auf Rasheed Araeens offenen Brief*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 145-149.
- Elberfeld, Rolf: *Forschungsperspektive »Interkulturalität«*. Transformation der Wissensordnungen in Europa. In: *Zeitschrift für Kulturphilosophie*. Heft 1, Jg. 2008, S. 7-36.
- Elsenhans, Hartmut: *Geschichte und Ökonomie der europäischen Welteroberung. Vom Zeitalter der Entdeckungen zum Ersten Weltkrieg*. Leipzig [Leipziger Universitätsverlag] 2007.
- Engelmann, Jan (Hg.): *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader*. Frankfurt a.M., New York [Campus] 1999.
- Enwezor, Okwui: *Die Black Box*. In: *Documenta11_Plattform5: Ausstellung*. Ausst. Kat., 2002, S. 42-55.
- *Einführung. Plattform3_Documenta11, Créolité und Kreolisierung*, o.J., o.S. URL: <https://www.documenta11.de/data/german/platform3/index.html>.
- *History Lessons*. In: *Artforum*, Vol. 46, N° 1, September 2007, S. 382-385.
- *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>.
- Enwezor, Okwui; Basualdo, Carlos; Bauer, Ute Meta; Ghez, Susanne; Maharaj, Sarat; Nash, Mark; Zaya, Octavio (Hg.): *Créolité and Creolization. Documenta11_Plattform3 [A workshop held in St. Lucia, West Indies, Hyatt Regency St. Lucia, January 13-15, 2002]*. Ostfildern-Ruit [Hatje Cantz] 2003.
- *Introduction*. In: Dies. (Hg.): *Créolité and Creolization. Documenta11_Plattform3*. 2003, S. 13-16.
- Eosewong, Nidhi: *Banditen-Territorium, staatliches Territorium und nationale Souveränität*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 278-290.
- Eppe, Angelika: *Globalisierung/en*. (Version: 1.0, 11.6.2012). In: *Docupedia-Zeitgeschichte*. DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok.2.273.v1>.
- Eremjan, Inga: *Transkulturelle Kunstvermittlung. Zum Bildungsgehalt ästhetisch-künstlerischer Praxen*. Bielefeld [transcript] 2016.
- Ermert, Karl: *Was ist kulturelle Bildung?* In: Dossier »Kulturelle Bildung«. Bundeszentrale für politische Bildung (bpb), 23.7.2009, o.S. URL: www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/59910/was-ist-kulturelle-bildung.

- Ernst, Jutta; Freitag, Florian (Hg.): *Transkulturelle Dynamiken. Aktanten – Prozesse – Theorien*. Bielefeld [transcript] 2014.
- Einleitung. *Transkulturelle Dynamiken – Entwicklungen und Perspektiven eines Konzepts*. In: Dies. (Hg.): *Transkulturelle Dynamiken*. 2014, S. 7-30.
- Falkenhausen, Susanne von: *Jenseits des Spiegels. Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies*. Paderborn [Wilhelm Fink] 2015.
- Falser, Michael; Juneja, Monica (Hg.): *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*. Bielefeld [transcript] 2013.
- *Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell. Eine Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell*. 2013, S. 17-34.
- Featherstone, Mike (Hg.): *Global Culture. Nationalism, globalization and modernity*. London, Newbury Park, New Delhi [Sage] 1990.
- Featherstone, Mike; Lash, Scott (Hg.): *Spaces of Culture. City, Nation, World*. London, Thousand Oaks, New Delhi [Sage] 1999.
- Filipovic, Elena; Vanderlinden, Barbara (Hg.): *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge/MA [MIT Press] 2005.
- Filipovic, Elena: *The Global White Cube*. In: Filipovic; Vanderlinden (Hg.): *The Manifesta Decade*. 2005, S. 63-84.
- Filipovic, Elena; van Hal, Marieke; Øvstebø, Solveig (Hg.) *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Bergen [Bergen Kunsthall], Ostfildern-Ruit [Hatje Cantz] 2010.
- Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart [J.B. Metzler] 2014.
- Fisher, Jean (Hg.): *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London [Kala Press] 1994.
- Fliedl, Gottfried: *Das Museum im 19. Jahrhundert*. In: Walz (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. 2016, S. 47-52.
- Förster, Klaus; Hagen, Siegfried: *Bd. 1. Malerei, Skulptur. documenta III. (Internationale Ausstellung 27.6.-5.10.1964 Kassel, Alte Galerie, Museum Fridericianum, Orangerie), Ausst. Kat. Köln [DuMont Schauberg] 1964*.
- Foster, Hal: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge/MA, London [MIT Press] 1996.
- *The Artist as Ethnographer*. In: Ders.: *The Return of the Real*. 1996, S. 171-204.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. (Übers. Ulrich Köppen). Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1973 [Orig.: *L'Archéologie du savoir*. Paris 1969].
- *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. (Übers. Ulrich Köppen). Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1971 [Orig.: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1966].
- *Die Ordnung des Diskurses: Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970*. (Übers. Walter Seitter). München [Hanser] 1974 [Orig.: *L'ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris 1971].
- *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin [Merve] 1978.
- *Geschichte der Gouvernementalität. Band I: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France (1977-1978), hg. v. Michel Sennelart (Übers. Claudia*

- Brede-Konersmann und Jürgen Schröder). Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 2006 [Orig.: Sécurité, territoire et population. Paris 2004].
- Geschichte der Gouvernamentalität. Band II: Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France 1978-1979, hg. v. Michel Sennelart (Übers. Jürgen Schröder). Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 2006 [Orig.: Naissance de la biopolitique. Paris 2004].
- The Subject and Power. In: Wallis (Hg.): Art after Modernism. 1984, S. 417-432.
- Was ist Kritik? (Übers. Walter Seitter). Berlin [Merve] 1992 [Orig.: Qu'est-ce que la critique? Vortrag vor der Société française de philosophie 1978. In: Bulletin de la Société française de philosophie, Nr. 84, Bd. 2, 1990, S. 35-63].
- Frangenberg, Frank: Kunstwelten im Dialog. In: Kunstforum International, Bd. 149, 2000, S. 376-378.
- Frank, Rike; Buchmann, Sabeth: Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik. Berlin [b_books] 2015.
- Freyre, Gilberto: Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro [Maia & Schmidt] 1933.
- Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft. (Übers. Ludwig Graf von Schönfeldt). Köln, Berlin [Kiepenheuer & Witsch] 1965.
- Friedrich, Julia: Kunst als Kitt. Spuren des Nationalsozialismus in der ersten documenta. In: Gross, Raphael mit Lars Bang Larsen, Dorlis Blume, Alexia Pooth, Julia Voss und Dorothee Wierling (Hg.): documenta. Politik und Kunst. (Deutsches Historisches Museum, 18.6.2021-9.1.2022 Berlin), Ausst. Kat., München u.a. [Prestel] 2021.
- Fürstenberg, Stephan: Bildung, Wissen Weißsein. In: Wieczorek et al. (Hg.): Kunstvermittlung 1. 2009, S. 113.
- Gallo, Rubén: Das mexikanische Radio auf dem Weg zum Nordpol. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 110-119.
- Gardner, Anthony; Green, Charles: Biennials, Triennials, and Documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art. Chichester/West Sussex [Wiley-Blackwell] 2016.
- Garoian, Charles R.: Performing the Museum. In: Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research, Volume 42, Nr. 3, 2001, S. 234-248.
- Gebauer, Gunter: Wittgensteins anthropologisches Denken. München [Beck] 2009.
- Genenger-Stricker, Marianne; Hasenjürgen, Brigitte; Schmidt-Koddenberg, Angelika (Hg.): Transkulturelles und interreligiöses Lernhaus der Frauen. Ein Projekt macht Schule. Opladen [Budrich] 2009.
- Gern, Andrea: Postmoderne. In: Kunstlexikon. Hatje Cantz-Verlag (18.2.2003), o.S. URL: www.hatjecantz.de/postmoderne-5051-0.html.
- Gesser, Susanne; Gorgus, Nina; Jannelli, Angela (Hg.): Das subjektive Museum. Partizipative Museumsarbeit zwischen Selbstvergewisserung und gesellschaftspolitischem Engagement. Bielefeld [transcript] 2020.
- Gilroy, Paul: The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness. London [Verso] 1993.
- Der Black Atlantic. In: Langenohl; Poole; Weinberg (Hg.): Transkulturalität. Klassische Texte. 2015, S. 61-75.
- Gingrich, Andre: Othering. In: Kreff et al. (Hg.): Lexikon der Globalisierung. 2011, S. 323-324.

- Gippert, Wolfgang; Götte, Petra; Kleinau, Elke (Hg.): Transkulturalität. Gender- und bildungshistorische Perspektiven. Bielefeld [transcript] 2008.
- Glasmeier, Michael; Stengel, Karin (Hg.): archive in motion. documenta-Handbuch. 50 Jahre/Years documenta 1955-2005. Göttingen [Steidl] 2005.
- Glissant, Édouard: Philosophie de la Relation. Poésie en étendue. Paris [Gallimard] 2009.
- La pensée de l'opacité du monde. In: Ders.: Philosophie de la Relation. 2009, S. 69-71.
- Poetik der Beziehung (1990). In: Scherer et al. (Hg.): Wörterbuch der Gegenwart. 2019, S. 588-593.
- Poetik der Relation. (Übers. Barbara Heber-Schärer). In: Haus der Kulturen der Welt in Zusammenarbeit mit Tina Campt und Paul Gilroy (Hg.): Der Black Atlantic. 2004, S. 55-68.
- Goltz, Sophie: Neo-Kunstvermittlung. Zur Besucherschule der documenta 12. In: Kulturrisse, IG Kultur Österreich, 4/2007, o.S. URL: <https://igkultur.at/artikel/neo-kunstvermittlung-zur-besucherschule-der-documenta-12>.
- Gombrich, Ernst: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Princeton [Princeton University Press] 1972 [Orig.: 1959].
- The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. Oxford [Phaidon] 1982.
- Goodman, Nelson: Languages of Art – An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis [Bobbs Merrill Company] 1976 [Orig.: 1968].
- Göttsche, Dirk; Dunker, Axel; Dürbeck, Gabriele (Hg.): Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Stuttgart [J.B. Metzler] 2017.
- Grammel, Søren: Ausstellungsautorschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse. Frankfurt a.M. [Revolver, Archiv für Aktuelle Kunst] 2005.
- Grasskamp, Walter: Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit. München [Beck] 1989.
- Becoming Global: From Eurocentrism to North Atlantic Feedback – documenta as an »International Exhibition« (1955-1972). In: Richter, Dorothee; Buurman, Nanne (Hg.): OnCurating, Issue 33/June 2017, S. 97-108.
- Kunst, Medien und Globalisierung. Ein Rückblick auf die documenta 11. In: Liessmann (Hg.): Die Kanäle der Macht. 2003, S. 195-213.
- Green, René; Egenhofer, Sebastian; Rebentisch, Juliane; Kravagna, Christian; Schmidt-Linsenhoff, Viktoria; Marchart, Oliver: Betrachter- und Formenschicksale in Kassel – Berichte von der documenta 12. In: Texte zur Kunst, Heft 67, 2007, S. 197-211.
- Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce W.; Nairne, Sandy (Hg.): Thinking about Exhibitions. London, New York [Routledge] 1996.
- Grelet, Stany: Ein Stein vor der Haustür. Was die NIMBYs uns über Gastfreundschaft lehren. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 623-638.
- Gressel, Inka: 14.-16. Jh./14-16 c. In: documenta 12. Katalog. 2007, S. 16.
- 20.Jh./20 c. In: documenta 12. Katalog. 2007, S. 48.
- Greve, Anna: Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit. Bielefeld [transcript] 2019.

- Greven, Jochen: Hybridität. In: Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 2004, S. 269-270.
- Güleç, Ayşe: 2007, Kirill Preobrazhenskiy. In: documenta 12. Katalog. 2007, S. 288.
- »Es lohnt sich, Bildungsarbeit mit künstlerischer Bildung zu verzahnen«. (Interview von Silke Kachtik), o.J., o.S. URL: <https://www.documenta12.de/100-tage/100-tage-archiv/documenta-12-beirat/interview-ayse-guelec.html>.
- Güleç, Ayşe; Wieczorek, Wanda: documenta 12 Beirat. Zur lokalen Vermittlung einer Kunstausstellung. In: Wieczorek et al. (Hg.): Kunstvermittlung 1. 2009, S. 17-26.
- Güleç, Ayşe; Wieczorek, Wanda; Pasch, Ralf: Beirat. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 652-658.
- Günther, Siegmund: Das Zeitalter der Entdeckungen. Leipzig [Teubner] 1901.
- Guimarães, Cao: Da Janela Do Meu Quarto [Kurzfilm] Brasilien, 2004, 5 min.
- Gutiérrez Rodríguez, Encarnación: Positionalität übersetzen. Über postkoloniale Verschränkungen und transversales Verstehen. Kulturrisse, IG Kultur Österreich, 2/2006, o.S. URL: <http://igkultur.at/artikel/positionalitaet-uebersetzen-ueber-postkoloniale-verschraenkungen-und-transversales>.
- Positionalität übersetzen. Über postkoloniale Verschränkungen und transversales Verstehen. (Übers. Hito Steyerl), 6.2006, o.S. URL: <http://translate.eipcp.net/transversal/0606/gutierrez-rodriguez/de.html>.
- Ha, Kien N.; Lauré al-Samarai, Nicola; Mysorekar, Sheila (Hg.): re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland. 2. Aufl., Münster [Unrast] 2016.
- Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1981.
- Haftmann, Werner: Einleitung. In: documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. Ausst. Kat., München 1955, S. 15-25.
- Halbmayer, Ernst; Kreff, Fernand: Kreolisierung. In: Kreff et al. (Hg.): Lexikon der Globalisierung. 2011, S. 201-205.
- Hall, Stuart (Hg.): Representation. Cultural Representation and Signifying Practices. London, Thousand Oaks/CA [Sage in association with the Open University] 1997.
- Créolité and the Process of Creolization. In: Enwezor et al.: Créolité and Creolization. Documenta11_Plattform3. 2003, S. 27-41.
- Ethnizität: Identität und Differenz. In: Engelmann (Hg.): Die kleinen Unterschiede. 1999, S. 83-98 [Orig.: Ethnicity: Identity and Difference. In: Radical America 23, No. 4, 1989, S. 9-20].
- The West and the Rest: Discourse and Power. In: Hall; Geiben (Hg.): Formations of Modernity. 1992, S. 275-295.
- The Work of Representation. In: Ders. (Hg.): Representation. 1997, S. 16-64.
- Hall, Stuart; Geiben, Bram (Hg.): Formations of Modernity. Cambridge [Polity press in association with the Open university] 1992.
- Hamburger, Esther: Vom Fenster meines Zimmers. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 428-433.
- Han, Byung-Chul: Transparenzgesellschaft. Berlin [Matthes & Seitz] 2012.
- Hannerz, Ulf: Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning. New York/NY [Columbia Univ. Press] 1992.

- Transnational Connections. Culture, people, places. London, New York [Routledge] 1996.
- Culture between Center and Periphery: Toward a Macroanthropology. In: *Ethnos*, Vol. 54 (1989), S. 210-216.
- Cosmopolitans and Locals in World Culture. In: Featherstone (Hg.): *Global Culture. Nationalism, globalization and modernity*. 1990, S. 237-251.
- »Kultur« in einer vernetzten Welt. Zur Revision eines ethnologischen Begriffes. In: Kaschuba (Hg.): *Kulturen – Identitäten – Diskurse*. 1995, S. 64-84.
- Haraway, Donna J.: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York u.a. [Routledge] 1991.
- Harrison, Charles: *Modernismus*. (Übers. Bernhard Robben). Ostfildern-Ruit [Hatje Cantz] 2001 [Orig.: *Modernism*. London 1997].
- Haus der Kulturen der Welt in Zusammenarbeit mit Tina Campt und Paul Gilroy (Hg.): *Der Black Atlantic*. Berlin [Haus der Kulturen der Welt] 2004.
- Heiser, Jörg: *Documenta – Mixed Messages*. In: *Frieze*, September 2007, S. 136-139.
- Heiss, Johann; Six-Hohenbalken, Maria: *Diaspora*. In: Kreff et al. (Hg.): *Lexikon der Globalisierung*. 2011, S. 44-47.
- Held, Jutta; Schneider, Norbert: *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*. Köln, Weimar, Wien [Böhlau] 2007.
- Hellstern, Gerd-Michael: *documenta Erhebung der Universität Kassel*. 2007, S. 1-27. URL: https://www.documenta.de/files/Evaluation_d12_D.pdf.
- Hemken, Kai-Uwe (Hg.): *Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*. Bielefeld [transcript] 2015.
- Henschel, Alexander: *Palmenhaine. Vermittlung als Konstitution von Öffentlichkeit*. In: Mörsch et al. (Hg.): *Kunstvermittlung 2*. 2009, S. 47-58.
- Hepp, Andreas; Löffelholz, Martin (Hg.): *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*. Konstanz 2002.
- Herder, Johann Gottfried: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774). Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1967.
- Herskovits, Melville J.: *The Myth of the Negro Past*. New York, London [Harper & Bros.] 1941.
- Hervik, Peter; Gingrich, Andre: *Rassismus*. In: Kreff et al. (Hg.): *Lexikon der Globalisierung*. 2011, S. 335-338.
- Herzfeld, Friedrich (Hg.): *Ullstein Lexikon der Musik*. Frankfurt a.M., Berlin [Ullstein] 1989.
- Hieber, Lutz; Moebius, Stephan; Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): *Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur*. Bielefeld [transcript] 2005.
- Hildebrandt, Mathias: *Von der Transkulturalität zur Transdifferenz*. In: Allolio-Näcke et al. (Hg.): *Differenzen anders denken*. 2005, S. 342-352.
- Hlavajova, Maria: *Former West. Dokumente, Konstellationen, Ausblicke*. In: *Booklet zur gleichnamigen Veranstaltungsreihe im HKW, Berlin, 18.-24.3.2013*, S. 7-14. URL: https://www.hkw.de/media/de/texte/pdf/2013_2/programm_6/booklet_former_west.pdf.
- Hoffmann, Katja: *Ausstellungen als Wissensordnungen. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11*. Bielefeld [transcript] 2013.

- Höller, Christian: Transkulturalität. In: Butin (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. 2002, S. 286-291.
- Hörning, Karl H.; Reuter, Julia (Hg.): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis. Bielefeld [transcript] 2004.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Amsterdam [Querido] 1947.
- Hossein, Sara; Sözen, Deniz: Kilim Filim. In: Wieczorek et al. (Hg.): Kunstvermittlung 1. 2009, S. 117.
- Hühn, Melanie; Lerp, Dörte; Petzold, Knut; Stock, Miriam (Hg.): Transkulturalität, Transnationalität, Transstaatlichkeit, Translokalität. Theoretische und empirische Begriffsbestimmungen. Münster [LIT] 2010.
- (Hg.): In neuen Dimensionen denken? In: Dies.: Transkulturalität, Transnationalität, Transstaatlichkeit, Translokalität. 2010, S. 11-46.
- Huhnke, Brigitta: Einblicke und Einlassungen auf die Verbindung von Formlosigkeit und die weltweite Migration der Formen des Fremden auf der documenta 12. In: NachDenkSeiten, 22.6.2007, S. 1-9. URL: <https://www.nachdenkseiten.de/?p=2427&pdf=2427>.
- Hummel, Claudia: Was heißt aushecken? In: Wieczorek et al. (Hg.): Kunstvermittlung 1. 2009, S. 149-161.
- Huntington, Samuel P.: The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order. New York [Simon & Schuster] 1996.
- Imam, Kinky: Masist Gül. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 412-419.
- Jäger, Susanne: 2007, Jürgen Stollhans. In: documenta 12. Katalog. 2007, S. 314.
- Jaschke, Beatrice; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien [Turia + Kant] 2005.
- Jencks, Charles: Was ist Postmoderne? (Übers. Kathrin Dobai). Zürich, München [Artemis] 1990 [Orig.: What is Postmodernism? London 1986].
- Johler, Reinhard; Matter, Max; Zinn-Thomas, Sabine: Mobilitäten. Europa in Bewegung als Herausforderung kulturanalytischer Forschung. Münster [Waxmann] 2011.
- John, Jennifer; Richter, Dorothee; Schade, Sigrid (Hg.): Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum. Zürich [JRP Ringier] 2008, S. 179-190.
- Jullien, François: Es gibt keine kulturelle Identität. Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur. (Übers. Erwin Landrichter). Berlin [Suhrkamp] 2017 [Orig.: Il n'y a pas d'identité culturelle. Mais nous défendons les ressources d'une culture. Paris 2016].
- Juneja, Monica: Alternative, Peripheral or Cosmopolitan? Modernism as a Global Process. In: Allerstorfer; Leisch-Kiesel (Hg.): »Global Art History«. 2017, S. 79-107.
- Global Art History and the »Burden of Representation«. In: Belting et al. (Hg.): Global Studies. 2011, S. 274-297.
- Kunstgeschichte und kulturelle Differenz. Eine Einleitung. In: Kritische Berichte, Themenheft »Universalität der Kunstgeschichte?«, Jahrgang 40, Heft 2/2012, S. 6-12.
- Juneja, Monica; Kravagna, Christian: Understanding Transculturalism. Monica Juneja und Christian Kravagna in Conversation. In: Model House Research Group (Hg.): Transcultural Modernisms. 2013, S. 22-33.

- Kaltmeier, Olaf: Indigenismo. In: InterAmerican Wiki. Terms – Concepts – Critical Perspectives. 2015, o.S. URL: <https://www.uni-bielefeld.de/einrichtungen/cias/publikationen/wiki/i/indigenismo.xml>.
- Kämpchen, Martin: Rabindranath Tagore. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 1992.
- Kappert, Ines: Die Doppelspitze. Das Ehepaar Roger M. Buergel und Roth [sic!] Noack hat gemeinsam die Kunst für die documenta ausgewählt. Wer sind die beiden eigentlich? In: Die Tageszeitung (taz), 16.6.2007, o.S. URL: www.taz.de/!5199261/.
- Kapur, Geeta: When was Modernism. Essays on Contemporary Cultural Practice in India. New Delhi [Tulika] 2000.
- ca. 1980, Nasreen Mohamedi. In: documenta 12. Katalog. 2007, S. 112.
- Curating Across Agnostic Worlds. In: Mukherji; Ahuja; Singh (Hg.): InFlux. Contemporary Art in Asia. 2013, S. 158-180.
- Karp, Ivan: Culture and Representation. In: Karp; Lavine (Hg.): Exhibiting Cultures. 1991, S. 11-24.
- Karp, Ivan; Lavine, Steven D. (Hg.): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington [Smithsonian Institution Press] 1991.
- Introduction: Museums and Multiculturalism. In: Dies. (Hg.): Exhibiting Cultures. 1991, S. 1-9.
- Karp, Ivan; Wilson, Fred: Constructing the Spectacle of Culture in Museums. In: Greenberg et al. (Hg.): Thinking about Exhibitions. 1996, S. 251-267.
- Kaschuba, Wolfgang (Hg.): Kulturen – Identitäten – Diskurse. Perspektiven Europäischer Ethnologie. Berlin [Akademie Verlag] 1995.
- Kato, Mizuho: ca. 1954, Tanaka Atsuko. In: documenta 12. Katalog. 2007, 50.
- Keuchel, Susanne; Kelb, Viola (Hg.): Diversität in der Kulturellen Bildung. Bielefeld [transcript] 2015.
- Khan, Hassan: Die Desillusionierten. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 602-607.
- Kimmich, Dorothee; Schahadat, Schamma (Hg.): Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität. Bielefeld [transcript] 2012.
- Kirchner, Irmgard: Kolonialismus. In: Kreff et al. (Hg.): Lexikon der Globalisierung. 2011, S. 183-186.
- Knoll, Eva-Maria; Gingrich, Andre; Kreff, Fernand: Globalisierung. In: Kreff, Fernand; Knoll, Eva-Maria; Gingrich, Andre (Hg.): Lexikon der Globalisierung. 2011, S. 126-129.
- Knüppel, Christine; Güleç: Das Gefüge verschieben. Impulse und Irritationen zwischen Kulturzentrum Schlachthof, documenta 12 und städtischer Gesellschaft. In: Wieczorek et al. (Hg.): Kunstvermittlung 1. 2009, S. 41-44.
- Ko, Young-il: Erzähl mal, Young-il! In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 402-411.
- Koch, Gertraud (Hg.): Transkulturelle Praktiken. Empirische Studien zu Innovationsprozessen. St. Ingbert [Röhrig Universitätsverlag] 2008.
- Transkulturalität. Reichweite und Potenzial eines Begriffs für die kulturanalytische Forschung. In: Johler et al.: Mobilitäten. Europa in Bewegung als Herausforderung kulturanalytischer Forschung. 2011, S. 235-239.

- Krankenhagen, Stefan; Vahrson, Viola (Hg.): *Geschichte kuratieren. Kultur- und kunstwissenschaftliche An-Ordnungen von Geschichte*. Köln, Weimar, Wien [Böhlau] 2017.
- Kravagna, Christian: *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*. Berlin [b_books] 2017.
- Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis. In: Babias; Könneke (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen*. 1998, S. 28-46.
- Betrachter- und Formenschicksale in Kassel – Berichte von der documenta 12. 2007, S. 203-206.
- Reinheit der Kunst in Zeiten der Transkulturalität: Modernistische Kunsttheorie und die Kultur der Migration. In: Dogramaci (Hg.): *Migration und künstlerische Produktion*. 2013, S. 43-64.
- Reinheit der Kunst in Zeiten der Transkulturalität: Modernistische Kunsttheorie und die Kultur der Dekolonisation. In: Ders.: *Transmoderne*. 2017, S. 173-213.
- Looking again, differently. Transkulturelle Perspektiven. In: springerin. Hefte für Gegenwartskunst. 2/1998, S. 22-27.
- Looking again, differently. Transkulturelle Perspektiven. In: springerin (Hg.): *Widerstände. Kunst – Cultural Studies – Neue Medien*. 1999, S. 222-232.
- Postkoloniale Ausstellungen im Kunstfeld. In: ARGE Schnittpunkt (Hg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. 2013, S. 50-62.
- Transkulturelle Anfänge: Dekolonisation, Transkulturalismus und die Überwindung der »Rasse«. In: Ders.: *Transmoderne*. 2017, S. 85-100.
- Transcultural Beginnings: Decolonisation, Transculturalism, and the Overcoming of Race. In: Model House Research Group (Hg.): *Transcultural Modernisms*. 2013, S. 34-47.
- Transkulturelle Blicke. Repräsentationsprobleme außereuropäischer Kunst. In: Tannert; Tischler (Hg.): *Men in Black. Handbuch zur kuratorischen Praxis*. 2004, S. 98-103.
- Krech, David; Benesch, Hellmuth (Hg.): *Grundlagen der Psychologie*. (Übers. Brigitte Stein). Weinheim [Beltz] 1992 [Orig.: *Elements of Psychology*. New York 1969].
- Kreff, Fernand; Knoll, Eva-Maria; Gingrich, Andre (Hg.): *Lexikon der Globalisierung*. Bielefeld [transcript] 2011.
- Kreff, Fernand: *Scapes*. In: Kreff et al. (Hg.): *Lexikon der Globalisierung*. 2011, S. 351-352.
- Scheps, Marc; Dziejwior, Yilmaz; Thiemann, Barbara M. (Hg.): *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*. (Museum Ludwig, 5.11.1999-19.3.2000 Köln), Ausst. Kat., Köln [DuMont] 1999.
- Küppers, Carolin: Intersektionalität. In: *Gender Glossar*. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa-220383>.
- Lamore, Jean: Transculturation. Naissance d'un mot. In: *Vice Versa. Magazine trans-culturel*. »Visions Américaines/American Visions/Visioni Americane«, N° 21, 1987, S. 18-19.
- Langenohl, Andreas; Poole, Ralph; Weinberg, Manfred (Hg.): *Transkulturalität. Klassische Texte*. Bielefeld [transcript] 2015.

- 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.
- Latimer, Quinn; Szymczyk, Adam: Editors' Letter. In: South as a State of Mind, Issue 6, documenta 14 #1, Fall/Winter 2015, S. 5-6.
- Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. (Übers. Gustav Roßler). Berlin [Akademie-Verlag] 1995 [Orig.: Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique. Paris 1991].
- Lavine, Steven D.: Museums and Multiculturalism: Who Is in Control? In: Museum News, March/April 1989, S. 37-42.
- Lavrijsen, Ria (Hg.): Cultural Diversity in the Arts. Art, art policies and the facelift of Europe. Amsterdam [Royal Tropical Institute] 1993.
- Lax, Thomas J.: How Do Black Lives Matter in der Sammlung des MoMA? Oder: Welche Bedeutung haben Schwarze Leben in der MoMA-Sammlung? In: Bayer et al. (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. 2017, S. 247-257.
- Leeb, Susanne: Die Kunst der Anderen. »Weltkunst« und die anthropologische Konfiguration der Moderne. Berlin [b_books] 2015.
- Die Kunst der Anderen. »Weltkunst« und die anthropologische Konfiguration der Moderne. (Dissertation) Europa-Universität Viadrina, Frankfurt/Oder. 2013. URL: https://opus4.kobv.de/opus4-euv/frontdoor/deliver/index/docId/69/file/leeb_susanne.pdf.
- 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.
- Lenin, Wladimir I.: Was tun? Brennende Fragen unserer Bewegung. 17. Aufl., Berlin [Dietz] 1983 [Orig.: Čto delat? Nabolěvsie voprosy našego dviženija. Stuttgart 1902].
- Lenk, Wolfgang: Die Documenta als Herausforderung des Kunstmuseums? In: Hieber et al. (Hg.): Kunst im Kulturkampf. 2005, S. 155-183.
- Lewis, Mark: »Ist die Moderne unsere Antike?«. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 40-65.
- Lidchi, Henrietta: The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures. In: Hall (Hg.): Representation. 1997, S. 151-222.
- Liebs, Holger: Boudoir und Baumarkt. In: Süddeutsche Zeitung (SZ), Nr. 137, 16./17.6.2007, S. 15.
- Liessmann, Konrad P. (Hg.): Die Kanäle der Macht. Herrschaft und Freiheit im Medienzeitalter. Wien [Zsolnay] 2003.
- Loock, Ulrich: Opacity. In: Frieze, Issue 7, 2012, o.S. URL: <https://www.frieze.com/article/opazität>.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen: Kolonialismus. In: Thoma (Hg.): Handbuch Europäische Aufklärung. 2015, S. 289-299.
- Luger, Kurt; Renger, Rüdiger (Hg.): Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien. Wien [Österreichischer Kunst- und Kulturverlag] 1994.

- Lutz-Sterzenbach, Barbara; Schnurr, Ansgar; Wagner, Ernst (Hg.): *Bildwelten remixed. Transkultur, Globalität, Diversity in kunstpädagogischen Feldern*. Bielefeld [transcript] 2013.
- Lutz, Barbara: *Curating as Transcultural Practice. documenta 12 and the »Migration of Form«*. In: Dornhof et al. (Hg.): *Situating Global Art*. 2018, S. 213-230.
- *Learning from Crisis? On the Transcultural Approach to Curating documenta 14*. In: *The Journal of Transcultural Studies*. Vol. 10, No. 1, 2019, S. 89-120. URL: <https://heiu.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/23786/17718>.
- *Von der documenta lernen? Über die kulturelle Dringlichkeit im Ursprung der Ausstellungsreihe und ihre transkulturellen Implikationen für das kuratorische Konzept der documenta 14*. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, Nr. 1, 2017, S. 76-87. DOI: <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/3596>.
- Macdonald, Sharon J.: *Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum*. In: Beier-de Haan (Hg.): *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*. 2000, S. 123-148.
- Mae, Michiko; Saal, Britta (Hg.): *Transkulturelle Genderforschung. Ein Studienbuch zum Verhältnis von Kultur und Geschlecht*. Wiesbaden [Springer VS] 2007.
- Malinowski, Bronislaw: *Introducción*. In: Ortiz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. 1999, XI-XVII.
- Marini, Toni: *Schwarze Sonne der Erneuerung*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 120-131.
- Marchart, Oliver: *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dx, D11, d12 und die Politik der Biennialisierung*. n.b.k. Diskurs, Band 2, hg. v. Marius Babias. Köln [Walther König] 2008.
- *Betrachter- und Formenschicksale in Kassel – Berichte von der documenta 12*. In: *Texte zur Kunst*, Heft 67, 2007, S. 209-211.
- *Die Globalisierung der Kunst und die »Biennalen des Widerstands«*. Eine Geschichte der Biennalen von der Peripherie her. In: Bering; Fleck (Hg.): *WeltBilder – Kunst und Globalisierung*. 2013, S. 89-101.
- *Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie*. In: Jaschke et al. (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. 2005, S. 34-58.
- Marcus, George E.: *Moderne*. In: Kreff et al. (Hg.): *Lexikon der Globalisierung*. 2011, S. 267-270.
- Markschies, Alexander: *Formanalyse*. In: Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. 2011, S. 126-128.
- Mashadi, Ahmad: *Redza Piyadasa*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 174-177.
- Mattson, Helena; Wallenstein, Sven-Olov: *acceptera! Der schwedische Modernismus am Scheideweg*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 72-89.
- Mayer, Andrea: *Museumswandel*. In: Reichensperger (Hg.): *Begriffe des Ausstellens (von A bis Z)/Terms of exhibiting (from A to Z)*. 2013, S. 261-262.
- Mayo, Peter: *Politische Bildung bei Antonio Gramsci und Paulo Freire. Perspektiven einer verändernden Praxis*. Hamburg [Argument-Verlag] 2006.
- Mbembe, Achille: *Kritik der schwarzen Vernunft*. (Übers. Michael Bischoff). Berlin [Suhrkamp] 2014 [Orig.: *Critique de la raison nègre*. Paris 2013].

- McCord, Fletcher: *The People of Alor. A Social-Psychological Study of an East Indian Island*. By Dr. Cora Dubois. With analyses by Abram Kardiner and Emil Oberholzer. Minneapolis 1944. In: *Social Forces* 23/2 (1944), S. 226.
- McEvilley, Thomas: *The Global Issue*. In: *Artforum*, Vol. 28, N° 7, March 1990, S. 19-21.
- Merz-Benz, Ulrich-Peter; Wagner, Gerhard (Hg.): *Kultur in Zeiten der Globalisierung. Neue Aspekte einer soziologischen Kategorie*. Frankfurt a.M. [Humanities Online] 2005.
- Michalka, Matthias (Hg.): *The Artist as...* Nürnberg [Verl. für Moderne Kunst], Wien [MUMOK] 2006.
- Minglu, Gao: »Bestimmter Ort, konkrete Zeit, meine Wahrheit«. *Moderne und Avantgarde in China*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 178-191.
- Mitchell, W.J.T.: Translator translated. Interview with cultural theorist Homi Bhabha. In: *Artforum*, Vol. 33, N° 7, March 1995, S. 80-84.
- Model House Research Group (Hg.): *Transcultural Modernisms*. Akademie der Bildenden Künste Wien. Berlin [Sternberg] 2013.
- Mohamad, Goenawan: *Über Räume und Schatten*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 164-173.
- Mörsch, Carmen und das Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hg.): *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*. Zürich, Berlin [Diaphanes] 2009.
- Mörsch, Carmen and the research team of the documenta 12 education (Hg.): *documenta 12 education II. Between Critical Practice and Visitor Services. Results of a Research Project*. Zürich, Berlin [Diaphanes] 2009.
- Mörsch, Carmen; Sachs, Angeli; Sieber, Thomas (Hg.): *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*. Bielefeld [transcript] 2017.
- Mörsch, Carmen:
- Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: Mörsch et al. (Hg.): *Kunstvermittlung 2*. 2009, S. 9-33.
 - Extraeinladung. Kunstvermittlung auf der documenta 12 als kritische Praxis. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 659-661.
 - Critical Diversity Literacy an der Schnittstelle Bildung/Kunst: Einblicke in die immerwährende Werkstatt eines diskriminierungskritischen Curriculums. In: *Kulturelle Bildung online*. 2018. DOI: <https://doi.org/10.25529/92552.346>.
 - Paradigmen für die Kunstvermittlung auf der documenta 12. In: *documenta 12: Pressemappe vom 21.11.2006*, S. 1-18. URL: https://documenta12.de/fileadmin/pdf/Pressemappe_dt.pdf.
 - Queering Kunstvermittlung. Über die mögliche Verschiebung dominanter Verhältnisse auf der documenta 12. In: *Ästhetik und Kommunikation* Nr. 137, 38. Jahrgang, Sommer 2007, S. 29-36.
 - »Spannend wird's, wo es schwierig wird«. (Interview von Claudia Jentzsch), o.J., o.S. URL: <https://www.documenta12.de/index.php?id=1112>.
 - Über Zugang Hinaus. In: Noack (Hg.): *Agency, Ambivalence, Analysis*. 2013, S. 51-62.
- Moser, Walter: *Transculturation. Métamorphoses d'un concept migrateur*. In: Caccia et al. (Hg.): *La transculture et Vice Versa*. 2010, S. 33-59.

- Mosquera, Gerardo: *Some Problems in Transcultural Curating*. (Übers. Jaime Flórez), Erstveröffentlichung. In: Fisher (Hg.): *Global Visions*. 1994, S. 133-139.
- Mukherji, Parul D.; Ahuja, Naman P.; Singh, Kavita (Hg.): *InFlux. Contemporary Art in Asia*. New Delhi, California, London [Sage] 2013.
- Müller, Roswitha: *VALIE EXPORT. Bild-Risse*. Wien [Passagen] 2002.
- Muttenthaler, Roswitha; Posch, Herbert; Sturm, Eva (Hg.): *Seiteneingänge. Museums-idee & Ausstellungsweisen*. Wien [Turia + Kant] 2000.
- Muttenthaler, Roswitha: »Mit dem Auge denken«. In: John et al. (Hg.): *Re-Visionen des Displays*. 2008, S. 179-190.
- Ndikung, Bonaventure Soh Bejeng: *Die gestorben sind, sind niemals fort. Über die Aufrechterhaltung der Vorherrschaft, das Ethnologische Museum und die Verstrickungen des Humboldt Forums*. (Übers. Saskia Köbschall). Berlin [Archive Books] 2018.
- Nemeczek, Alfred: *documenta*. Hamburg [Europäische Verlagsanstalt] 2002.
- Neuburger, Susanne: Lee Lozan^o. In: *documenta Magazine* N^o 1-3. 2007, S. 214-219.
- Niranjana, Tejaswini: *Siting Translation. History, Post-structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley, Los Angeles, Oxford [University of California Press] 1992.
- Noack, Ruth: (Hg.): *Agency, Ambivalence, Analysis. Approaching the Museum with Migration in Mind*. Milan [Politecnico di Milano] 2013.
- A small number of useful contributions towards building an argument about the role of museums in a migratory society that takes into account artistic practices, collections, exhibition- and audience-making. In: Dies. (Hg.): *Agency, Ambivalence, Analysis*. 2013, S. 9-17.
 - »Das ist ein Starsystem«. Ruth Noack über die Planungen zur documenta 12 und ihre Rolle als Kuratorin neben Roger Buergel. (Interview von Elke Buhr) In: *Frankfurter Rundschau* (FR), 15.5.2007, S. 16.
 - Die Ausstellung als Medium. Das Vermittlungskonzept der documenta 12. In: Mörsch et al. (Hg.): *Kunstvermittlung 2*. 2009, S. 333-338.
 - Exhibition as Medium. Education at documenta 12. In: Mörsch et al. (Hg.): *documenta 12 education II. Between Critical Practice and Visitor Services*. 2009, S. 311-316.
 - Liegt Vermittlung irgendwo zwischen ästhetischer Erfahrung und sozialer Interaktion? (Vortrag, documenta studien, Kassel, 12.6.2019). URL: <https://documenta-studien.de/video>.
- Noll, Thomas: *Ikonographie/Ikonologie*. In: Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. 2011, S. 194-19.
- Noor, Farish A.: *Feuer und Schwefel. Yogja und Solo, Zentraljava*, 2006. In: *documenta Magazine* N^o 1-3. 2007, S. 608-621.
- Gledhill, Sabrina: *Manuel Raimundo Querino (1851/1923)*. 2006, o.S. URL: <http://mrquerino.blogspot.com/2007/03/biografia.html>.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 3. Aufl., Stuttgart, Weimar [J.B. Metzler] 2004.
- Nünning, Ansgar; Nünning, Vera: *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart [J.B. Metzler] 2003.

- O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle. (Übers. Wolfgang Kemp). Berlin [Merve] 1996 [Orig.: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Santa Monica 1976].
- O'Neill, Paul: The Culture of Curating and the Curating of Culture(s). Cambridge/MA, London [MIT Press] 2012.
- Biennial culture and the emergence of a globalized curatorial discourse: Curating in the context of biennials and large-scale exhibitions since 1989. In: Ders.: The Culture of Curating and the Curating of Culture(s). 2012, S. 51-85.
- Obirst, Hans-Ulrich: Delta X. Der Kurator als Katalysator. Regensburg [Schmid + Lindinger] 1996.
- Oehler-Klein, Sigrid: Rasse. In: Thoma (Hg.): Handbuch Europäische Aufklärung. 2015, S. 419-428.
- Oltmer, Jochen: Migration. Geschichte und Zukunft der Gegenwart. Darmstadt [Theiss] 2017.
- Einleitung. In: Kurzdossier »Globale Migration in der Zukunft«. Bundeszentrale für politische Bildung (bpb), 9.9.2013, o.S. URL: www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurzdossiers/168590/einleitung.
- Ortiz, Fernando: Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. La Habana [Jesús Montero] 1940.
- Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. La Habana [Editorial de Ciencias Sociales] 1983.
- Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Madrid [EditoCubaEspaña] 1999.
- Cuban counterpoint. Tobacco and sugar. (Übers. Harriet de Onís). New York [Alfred A. Knopf] 1947.
- Osborne, Peter: Every other Year Is Always This Year. Contemporaneity and the Biennial Form. In: Eilat et al. (Hg.): Making Biennials in Contemporary Times. 2015, S. 23-35.
- Osmolovskij, Anatoli; Mamonov, Bogdan; Andrej Monastyrskij. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 478-483.
- Osten, Marion von; Maharaj, Sarat: Der Überschuss des Globalen/The Surplus oft he Global. Ein Gespräch zwischen/A conversation between Marion von Osten und/and Sarat Maharaj. In: Texte zur Kunst. Heft Nr. 91, September 2013, S. 133-152.
- Osten, Marion von: Introduction. In: Model House Research Group (Hg.): Transcultural Modernisms. 2013, S. 12-18.
- Osterhammel, Jürgen: Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert. München [Beck] 1998.
- Oswald, Ingrid: Migrationssoziologie. Konstanz [UVK] 2007.
- Ougibe, Olu: »Wir waren auch da.« Zur Einordnung von Ernest Mancobas Modernismus. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 150-151.
- Oyarzun, Pablo: 2007, Gonzalo Díaz. In: documenta 12. Katalog. 2007, S. 234.
- Pächt, Otto; Swoboda, Karl M. (Hg.): Historische Grammatik der bildenden Künste. Graz, Köln [Böhlau] 1966.
- Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften. München [Prestel] 1995 [Orig.: 1977].

- Parzefall, Sonja: Die Welt bewohnen. Schülerinnen und Schüler führen Erwachsene durch die documenta 12. In: Wieczorek et al. (Hg.): Kunstvermittlung 1. 2009, S. 57-69.
- Pasch, Ralf: Beirat. Documenta 12 Magazine, N° 1-3. Reader. Köln 2007, S. 654.
- Pastor Mellado, Justo: Städtische Konflikte, institutionelle Kämpfe und die Hochkonjunktur des Siebdrucks in Chile. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 566-569.
- Pastor Rocas, Marian: Crystal Palace Exhibitions. (2005) In: Filipovic et al. (Hg.): The Biennial Reader. 2010, S. 50-65.
- Pätzold, Hartmut: Ethik. In: Rehfus (Hg.): Handwörterbuch Philosophie. 2003, S. 341-343.
- Pearson, Mike: Performance Research Lexikon. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 484-493.
- Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. 2. Aufl., Stuttgart [J.B. Metzler] 2011.
- Pilic, Ivana; Wiederhold, Anne: Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft – Transkulturelle Handlungsstrategien am Beispiel der Brunnengasse Wien. Bielefeld [transcript] 2015.
- Platon: Der Staat. Übers. Und hg. V. Karl Vretska. Stuttgart [Reclam] 2004.
- Platzek, Carola: Ines Doujak. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 360-365.
- Plischke, Hans: Die Völker Europas und das Zeitalter der Entdeckungen. Bremen [Geist] 1939.
- Pohlmann, Markus: Globalisierung und Modernisierung — Zentrale Annahmen der Globalisierungstheorien auf dem Prüfstand. In: Schwinn (Hg.): Die Vielfalt und die Einheit der Moderne. 2006, S. 165-183.
- Pons-Globalwörterbuch Lateinisch-Deutsch, bearb. Von Rita Hau. Stuttgart [Klett] 1990.
- Pons Wörterbuch für Schule und Studium. Latein – Deutsch, bearb. Von Rita Hau; Neubearb. 2003 unter Mitw. von Adolf W. Fromm und Gregor Vetter. 1. Aufl., Stuttgart [Klett] 2007.
- Pontbriand, Chantal: 9 Evenings. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 506-511.
- Pratt, Mary L.: Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation. London, New York [Routledge] 1992.
- Arts of the Contact Zone. In: Profession 1991 (Modern Language Association), S. 33-40.
- The Traffic in Meaning. Translation, Contagion, Infiltration. In: Profession 2002 (Modern Language Association), S. 25-36.
- Preziosi, Donald: The Crystalline Veil and the Phallomorphic Imaginary. (2001) In: Filipovic et al. (Hg.): The Biennial Reader. 2010, S. 30-49.
- Prinz, Sophia; Schäfer, Hilmar: Die Öffentlichkeit der Ausstellung. Eine Dispositivanalyse heterogener Relationen des Zeigens. In: Danko; Moeschler; Schumacher (Hg.): Kunst und Öffentlichkeit. 2015, S. 283-302.
- Prinz, Sophia: Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung. Bielefeld [transcript] 2014.
- Pütz, Robert: Transkulturalität als Praxis. Unternehmer türkischer Herkunft in Berlin. Bielefeld [transcript] 2004.

- Querino, Manuel: *Costumes africanos no Brasil*. Rio de Janeiro [Civilização Brasileira] 1938.
- Rama, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*. Mexiko, Madrid, Buenos Aires [Siglo veintiuno] 1982.
- *Writing across Cultures. Narrative Transculturation in Latin America*. (Übers. David L. Frye). Durham/NC [Duke University Press] 2012.
- Ramírez, Mari C.: *Brokering Identities: Art curators and the politics of cultural representation*. In: Greenberg et al. (Hg.): *Thinking about Exhibitions*. 1996, S. 21-37.
- *Brokering Identities: Translating Latin America*. In: Smith (Hg.): *Talking Contemporary Curating*. 2015, S. 214-247.
- Ramos, Arthur: *O Negro brasileiro. Etnografia religiosa e psicanálise*. Rio de Janeiro [Civilização Brasileira] 1934.
- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. (Übers. Richard Steurer). Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 2002 [Orig.: *La mésentente. Politique et philosophie*. Paris 1995].
- *Hatred of Democracy*. (Übers. Steve Corcoran). London, New York [Verso] 2006 [Orig.: *La haine de la démocratie*. Paris 2005].
- Rancière, Jacques; Höller, Christian: *Entsorgung der Demokratie*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 449-465.
- Raunig, Gerald: *Instituierung und Verteilung. Zum Verhältnis von Politik und Polizei nach Rancière als Entwicklung des Verteilungsproblems bei Deleuze*. In: *transform*, 9/2007, o.S. URL: http://transform.eipcp.net/transversal/1007/raunig/de.html#_ftn13.
- Rauterberg, Hanno: *Das Wilde Auge*. In: *DIE ZEIT*, Nr. 43/2019, 17.10.2019, S. 59.
- Raynal, Guillaume T.F.: *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*. Amsterdam [o.A.] 1770.
- Raynal, Guillaume T.F.; Diderot, Denis: *Die Geschichte beider Indien*. (Ausgewählt und erläutert von Hans-Jürgen Lüsebrink), 2. Aufl., Berlin [AB – Die andere Bibliothek] 2013.
- Reaktion: *Magazines*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 640-651.
- Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist [Velbrück Wissenschaft] 2006.
- *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld [transcript] 2016.
- *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*. Bielefeld [transcript] 2008.
- *Die »neue Kultursoziologie« und das praxeologische Quadrat der Kulturanalyse*. In: Ders.: *Kreativität und soziale Praxis*. 2016, S. 23-48.
- *Praktiken und Diskurse. Zur Logik von Praxis-/Diskursformationen*. In: Ders.: *Kreativität und soziale Praxis*. 2016, S. 49-66.
- Regenbogen, Arnim; Meyer, Uwe (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Hamburg [Felix Meiner] 2005.
- Rehffus, Wulff D. (Hg.): *Handwörterbuch Philosophie*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 2003.
- Reichenberger, Andrea: *»Kunstwollen«*. Riegls Plädoyer für die Freiheit der Kunst. In: *Kritische Berichte*, Jahrgang 31, Heft 1/2003, S. 69-85.

- Reichensperger, Petra (Hg.): *Begriffe des Ausstellens (von A bis Z)/Terms of exhibiting (from A to Z)*. Berlin [Sternberg Press], Dresden [Kunsthhaus Dresden] 2013.
- Rekacewicz, Philippe: Philippe Rekacewicz. (Übers. Olaf Probst). In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 624.
- Reuter, Julia: *Postkoloniales Doing Culture*. Oder: Kultur als translokale Praxis. In: Hörning; Reuter (Hg.): *Doing Culture*. 2004, S. 239-255.
- Reyes Palma, Francisco: Marcos Kurtycz. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 570-571.
- Rhomberg, Kathrin; Ondák, Roman (Hg.): Koller, Július: *Univerzálna Futurologické Operácie*. (Kölnischer Kunstverein, 19.7.-21.9.2003), Ausst. Kat., Köln [König] 2003.
- Ribalta, Jorge: Die anhaltende Relevanz von Jo Spence. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 326; 328.
- Richter, Peter: Raus aus Europa. In: *Süddeutsche Zeitung (SZ)*, 24.5.2018, o.S. URL: www.sueddeutsche.de/kultur/2.220/kunst-raus-auseuropa-1.3991237.
- Riegl, Alois: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin [Siemens] 1893.
- Riff, David: Dimitri Gutov. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 318-323.
- »Es geht um die Menschen...«. Eine Selbsterziehung im postsowjetischen Raum. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 586-595.
- Rolnik, Suely: ca. 1966, Mira Schendel. In: *documenta 12*. Katalog. 2007, S. 74.
- Ronduda, Łukasz: Neue rote Kunst. Soz-Art – ein Versuch der Revitalisierung avantgardistischer Strategien in der polnischen Kunst der 1970er Jahre. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 198-213.
- Ronneberger, Klaus: *Bloßes Leben oder gerechtes Dasein?* In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 263-274.
- Rosa, Hartmut: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin [Suhrkamp] 2016.
- Rosenauer, Artur (Hg.): Alois Riegl. *Gesammelte Aufsätze. Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte*. Wien [WUV-Universitätsverlag] 1996.
- Rottner, Nadja: Ruth Vollmer. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 66-71, 68 und 70.
- Ruskin, John: *The Elements of Drawing*. In *Three Elements to Beginners*. London [Smith, Elder and Co.] 1857.
- Rutherford, Jonathan (Hg.): *Identity: Community, Culture, Difference*. London [Lawrence and Wishart] 1990.
- Saal, Britta: *Kultur in Bewegung. Zur Begrifflichkeit von Transkulturalität*. In: Mae; Saal (Hg.): *Transkulturelle Genderforschung*. 2007, S. 21-36.
- Said, Edward W.: *Kultur und Identität – Europas Selbstfindung aus der Einverleibung der Welt*. (Übers. Meino Büning). In: *Lettre International*, 34, 1996, S. 21-25.
- Sarr, Felwine: »Geschehen ist fast nichts«. (Interview von Werner Bloch) In: *DIE ZEIT*, Nr. 31/2019, 25.7.2019, S. 34.
- Sarr, Felwine; Bénédicte Savoy: *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*. (Übers. Daniel Fastner). Berlin [Matthes & Seitz] 2019 [Orig.: *Restituer le patrimoine africain*. Paris 2018].
- Schäfer, Hilmar (Hg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*. Bielefeld [transcript] 2016.

- Einleitung. Grundlagen, Rezeption und Forschungsperspektiven der Praxistheorie. In: Ders. (Hg.): *Praxistheorie*. 2016, S. 9-25.
- Schatzki, Theodore R.: *Social Practices. A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*. Cambridge [Cambridge University Press] 1996.
- Scheps, Marc: *Kunstwelten im Dialog*. In: Ders.; Dziewior; Thiemann (Hg.): *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*. Ausst. Kat., 1999, S. 16-20.
- Scherer, Bernd; Schubert, Olga von; Aue, Stefan (Hg.): *Wörterbuch der Gegenwart*. Berlin [Matthes & Seitz] 2019.
- Schieren, Mona: *Transkulturelle Übersetzung im Werk von Agnes Martin. Zur Konstruktion asianistischer Ästhetiken in der amerikanischen Kunst nach 1945*. München [Silke Schreiber] 2016.
- *Zur Transmission asianistischer Denkfiguren. Transkulturelle Ästhetisierungen im Werk von Agnes Martin*. In: Dogramaci (Hg.): *Migration und künstlerische Produktion*. 2013, S. 65-84.
- Schneider, Irmela; Thomsen, Christian W. (Hg.): *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*. Köln [Wienand] 1997.
- Schober, Anna: *Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen*. Wien [Jugend & Volk] 1994.
- Schoch-Joswig, Brigitte: Peter Weibel (Hg.): *Inklusion : Exklusion (Rezension)*. In: *Kritische Berichte, Themenheft »Ausgrenzung und Moral: von der Rückkehr der Realität in Kunst und Kunstgeschichte«*, Jahrgang 26, Heft 4/1998, S. 73-77.
- Schoell-Glass, Charlotte: *Repräsentation*. In: Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. 2011, S. 379-382.
- Schöllhammer, Georg: Editorial (*documenta Magazine* N° 1, 2007, *Modernity?*). In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, o.S.
- Editorial (*documenta Magazine* N° 2, 2007, *Life!*). In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, o.S.
- Editorial (*documenta Magazine* N° 3, 2007, *Education?*). In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, o.S.
- *Engagieren statt arrangieren...* In: Rhomberg; Ondák (Hg.): *Koller, Július: Univerzálna Futurologické Operácie*. Ausst. Kat., 2003, S. 32-123.
- *»Die Moderne neu bearbeiten«*. (Interview von Brigitte Werneburg) In: *Die Tageszeitung (taz)*, 5.3.2007, S. 15. URL: <https://taz.de/!308586/>.
- *»Wir erwarteten uns auch Antworten, die nicht harmonisch sind«*. (Interview von Elena Zanichelli), o.J., o.S. URL: <https://www.documenta12.de/100-tage/100-tage-archiv/documenta-12-magazines/interview-georg-schoellhammer.html>.
- Scholze, Jana: *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld [transcript] 2004.
- *Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen*. In: Baur (Hg.): *Museumsanalyse*. 2010, S. 121-148.
- Schötker, Ulrich: *»Ich hätte nie als Berufswunsch angegeben: Kunstvermittler bei documenta«*. (Interview von Claudia Jentzsch), o.J., o.S. URL: <https://www.documenta12.de/de/100-tage/100-tage-archiv/documenta-12-vermittlung/interview-ulrich-schoetker.html>.

- Kunstvermittlung und Besucherservice auf der documenta 12. In: Wieczorek et al. (Hg.): Kunstvermittlung 1. 2009, S. 87-94.
- Schubert, Klaus; Klein, Martina: Migration. In: Das Politiklexikon. Bonn [Dietz] 2011, o.S. URL: www.bpb.de/nachschlagen/lexika/politiklexikon/17844/migration.
- Schulze-Engler, Frank: Von ›Inter‹ zu ›Trans‹. Gesellschaftliche, kulturelle und literarische Übergänge. In: Antor (Hg.): Inter- und Transkulturelle Studien. 2006, S. 41-54.
- Schulze-Engler, Frank; Helff, Sissy (Hg.): Transcultural English Studies. Amsterdam [Rodopi] 2009.
- Schwarze, Dirk: Form und Migration (May 12th, 2007), S. 1. URL: www.nbp.pro.br/blog_comentarios.php?critico=105. Nicht mehr online, letzter Zugriff am 3.4.2020.
- Global das Lokale suchen. Weltweit sind Arbeitsgruppen in die Vorbereitungen der documenta 12 einbezogen. In: Kunstforum International, Bd. 183, 2006, S. 412-413.
- Schwinn, Thomas (Hg.): Die Vielfalt und die Einheit der Moderne. Kultur- und strukturvergleichende Analysen. Wiesbaden [VS Verlag für Sozialwissenschaften] 2006.
- Scott, Felicity D.: Acid-Visionen. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 528-549.
- Seel, Martin: Ethisch-ästhetische Studien. Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1996.
- Seiter, Josef (Hg.): Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung. (Schulhefte 111), Wien [Verein der Förderer der Schulhefte] 2003.
- Sen, Amartya: Die Identitätsfalle. Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt. (Übers. Friedrich Griesse). München [Beck] 2007 [Orig.: Identity and violence. The illusion of destiny. New York u.a. 2006].
- Serres, Michel: Le Tiers-Instruit. Paris [Éditions François Bourin] 1991.
- Sheikh, Simon: Was heißt Biennalisierung? (Übers. Martin Bauer), Goethe Institut, Kultur-zeitschrift Humboldt, Dezember 2011, o.S. URL: www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/de8622843.htm. Nicht mehr online, letzter Zugriff am 3.4.2020.
- Shibli, Adania: Außerhalb der Zeit. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 300-303.
- Siebenhaar, Klaus: Die Ausstellung als Medium. Überlegungen zu einem Zentrum kuratorischer Theorie und Praxis. In: Eichel (Hg.): 60 Jahre documenta. 2015, S. 223-229.
- Silverman, Kaja: World Spectators. Stanford/CA [Stanford University Press] 2000.
- Slama, Martin: Multiple Modernen. In: Kreff et al. (Hg.): Lexikon der Globalisierung. 2011, S. 277-278.
- Smith, Terry (Hg.): Talking Contemporary Curating. New York [Independent Curators International] 2015.
- Snauwaert, Dirk (Hg.): Über Peter Friedl. Brüssel [Wiels Motto Books] 2013.
- Soon, Simon: Ein anderer Blick auf den kuratorischen Kolonialismus. In: Bauer; Oetker (Hg.): SouthEastAsia. Spaces of the Curatorial. 2016, S. 230-238.
- Spence, Jo: Die dokumentarische Praxis infrage stellen? Das Zeichen als Schauplatz des Kampfes. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 324-341.
- Spivak, Gayatri C: A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present. Cambridge/MA, London [Harvard University Press] 1999.
- Outside in the Teaching Machine. New York u.a. [Routledge] 1993.
- The Politics of Translation. In: Barrett, Michèle; Phillips, Anne (Hg.): Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates. Stanford/CA [University Press] 1992, S. 177-200.

- Springerin (Hg.): *Widerstände. Kunst – Cultural Studies – Neue Medien. Interviews und Aufsätze aus der Zeitschrift springerin 1995-1999*. Wien, Bozen [Folio] 1999.
- Spuhler, Friedrich: ca. 1800, Gartenteppich. In: *documenta 12. Katalog*. 2007, S. 32.
- Steeds, Lucy et al.: *Making Art Global (Part 2). »Magiciens de la Terre« 1989*. Köln [König], London [Afterall Books] 2013.
- Stein, Mark: *The Location of Transculture*. In: Schulze-Engler; Helff (Hg.): *Transcultural English Studies*. 2009, S. 251-266.
- Stengel, Karin; Radeck, Heike; Scharf, Friedhelm (Hg.): *documenta zwischen Inszenierung und Kritik. 50 Jahre documenta*. Hofgeismar [Evang. Akad. Hofgeismar] 2007.
- Sternfeld, Nora: *Contact Zone*. In: ARGE Schnittpunkt (Hg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. 2013, S. 151.
- *Dass etwas geschehen kann ... Postrepräsentatives Kuratieren*. In: Hemken (Hg.): *Kritische Szenografie*. 2015, S. 345-349.
- *Handlungsraum*. In: ARGE Schnittpunkt (Hg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. 2013, S. 160.
- *Im post-repräsentativen Museum*. In: Mörsch et al. (Hg.): *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*. 2017, S. 189-201.
- *Warum überhaupt ausstellen? Eine Antwort aus dem Jahr 2030*. In: Bayer et al. (Hg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis*. 2017, S. 291-305.
- Storer, Russell; Simryn Gill. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 380-385.
- Struve, Karen: *Third Space*. In: Göttische; Dunker; Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. 2017, S. 226-228.
- Sturm, Eva: *Give a Voice. Partizipatorische künstlerisch-educative Projekte aus Nordamerika*. In: Muttenthaler et al. (Hg.): *Seiteneingänge*. 2000, S. 171-194.
- *Kunstvermittlung und Widerstand*. In: Seiter (Hg.): *Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung*. 2003, S. 44-63.
- Šuber, Daniel; Schäfer, Hilmar; Prinz, Sophia (Hg.): *Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften. Zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens*. Konstanz [UVK] 2011.
- Szymczyk, Adam: *documenta 14: Learning from Athens*. In: Eichel: *60 Jahre documenta*. 2015, S. 237-246.
- Tani, Arata; Yutaka Matsuzawa. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 354-359.
- Tannert, Christoph; Tischler, Ute (Hg.): *Men in Black. Handbuch zur kuratorischen Praxis*. Frankfurt a.M. [Revolver, Archiv für Aktuelle Kunst] 2004.
- Tassinari, Lamberto: *La ville continue. Montréal et l'expérience transculturelle de Vice Versa*. In: *Revue internationale d'action communautaire/International Review of Community Development*, N° 21, 1989, S. 57-62.
- *Le projet transculturel*. In: Caccia: *Sous le signe du phénix*. 1985, S. 291-305.
- Terkessidis, Mark: *Kollaboration*. Berlin [Suhrkamp] 2015, S. 12-15.
- Thoma, Heinz (Hg.): *Handbuch Europäische Aufklärung. Begriffe, Konzepte, Wirkung*. Stuttgart [J.B. Metzler] 2015.
- *Aufklärung*. In: Ders. (Hg.): *Handbuch Europäische Aufklärung*. 2015, S. 67-85.
- Țichindeleanu, Ovidiu: *Moderne Bau(t)en*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 305-317.

- Tietenberg, Annette: Was heißt ›kuratieren‹ heute? Potenziale für transnationale Kooperationen. (ifa-Edition Kultur und Außenpolitik). Stuttgart [ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)] 2021. DOI: <https://doi.org/10.17901/akbp1.11.2021>.
- Ueckmann, Natascha: Trauma und Opazität. In: *LiteraturNachrichten*, Nr. 117, 2013, S. 4-7.
- Van Gelder, Hilde: Die Kunst der radikalen Neutralität. In: Snauwaert (Hg.): *Über Peter Friedl*. 2013, S. 193-219.
- Van Niekerk, Leoné Anette: Documenta 11 as exemplar for transcultural curating: a critical analysis. (Dissertation) University of Pretoria, South Africa, 2007. URL: <https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/27143/Complete.pdf?sequence=10>.
- Vasconcelos, José: La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur. Paris, Madrid, Lisboa [Agencia Mundial de Librería] 1923.
- Vasold, Georg: Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten. Freiburg [Rombach] 2004.
- Vice Versa Online. Magazine Transcultural, Transcultural Magazine: »From the Editors«. URL: <http://viceversaonline.ca/>.
- Vicente, Mercedes Darcy Lange. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 466-471.
- Vogel, Sabine B.: Biennalen – Kunst im Weltformat. Wien, New York [Springer] 2010.
- Volkenandt, Claus (Hg.): Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst. Konzepte – Methoden – Perspektiven. Berlin [Reimer] 2004.
- Voss, Julia; Maak, Niklas: So geht das alles nicht weiter. In: *Frankfurter Allgemeine am Sonntag (FAZ)*, Nr. 44, 4.11.2007, S. 25.
- Vuković, Stevan: Era Milivojević. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 522-527.
- 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>.
- Wallis, Brian (Hg.): Art after Modernism. Rethinking Representation. New York [New Museum of Contemporary Art] 1984.
- Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart [J.B. Metzler] 2016.
- Watson, Grant: 1964, Agnes Martin. In: *documenta 12. Katalog*. 2007, S. 62.
- Wege, Astrid: Charlotte Posenenske. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 500-505.
- Wegener, Franziska: Kolonialismus im Kasten? Ein alternativer Museumsguide. In: Dätsch (Hg.): *Kulturelle Übersetzer*. 2018, S. 191-206.
- Weichhart, Peter: Das »Trans-Syndrom«. Wenn die Welt durch das Netz unserer Begriffe fällt. In: Hühn et al. (Hg.): *Transkulturalität, Transnationalität, Transstaatlichkeit, Translokalität*. 2010, S. 47-70.
- Weiß, Gabriele (Hg.): Kulturelle Bildung – Bildende Kultur. Schnittmengen von Bildung, Architektur und Kunst. Bielefeld [transcript] 2017.
- Weiss, Rachel et al.: Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989. Köln [König], London [Afterall Books] 2011.
- Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Stuttgart [Reclam] 1998.
- Immer nur der Mensch? Entwürfe zu einer anderen Anthropologie. Berlin [Akademie-Verlag] 2011.
- Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe. Wien [new academic press] 2017.

- Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften. In: Allolio-Näcke et al. (Hg.): *Differenzen anders denken*. 2005, S. 314-341.
- Netzdesign der Kulturen. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 52/1, 2002, S. 86-88.
- Nicht folkloristisch, sondern konnektionistisch! In: Schweizer Monatshefte: *Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur*. Nr. 970, 2009, S. 38-40. DOI: <http://doi.org/10.5169/seals-168298>.
- Rethinking Identity in the Age of Globalization – a Transcultural Perspective. In: *Aesthetics & Art Science* (Taiwan Association of Aesthetics and Art Science), N° 1, 2002, S. 85-94.
- Standbeine dürfen nicht zum Klumpfuß werden. Gespräch über eine transkulturell orientierte Gesellschaft – und wie Musik Menschen zusammenführen kann. (Interview von Christian Höppner) In: *Musikforum* 1/2010, S. 8-12.
- Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today. In: Featherstone; Lash, (Hg.): *Spaces of Culture. City, Nation, World*. 1999, S. 194-213.
- Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen. In: *VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation*, Heft 20/1994, o.S. URL: www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf.
- Transkulturalität – Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen. In: *Information Philosophie*, Heft 2, 1992, S. 5-20.
- Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen. In: Luger; Renger (Hg.): *Dialog der Kulturen*. 1994, S. 147-169.
- Transkulturalität – neue und alte Gemeinsamkeiten. In: Ders.: *Immer nur der Mensch? 2011*, S. 294-322.
- Transkulturalität – Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen. In: Schneider; Thomsen (Hg.): *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*. 1997, S. 67-90.
- Transkulturalität. Zur veränderten Verfasstheit heutiger Kulturen. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 45/1, 1995, S. 39-44.
- Transkulturelle Gesellschaften. In: Merz-Benz; Wagner (Hg.): *Kultur in Zeiten der Globalisierung. Neue Aspekte einer soziologischen Kategorie*. 2005, S. 39-67.
- Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Darowska et al. (Hg.): *Hochschule als transkultureller Raum? 2010*, S. 39-66.
- Wenzel, Anna-Lena: *Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. Ästhetische und philosophische Positionen*. Bielefeld [transcript] 2011.
- Whitehead, Gregory: *Der Grund des Denkens*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 558-565.
- Wieczorek, Wanda: 2007, Danica Dakić. In: *documenta 12. Katalog*. 2007, S. 230.
- Die Kunst des Involvierens. Eine Ausstellung begegnet ihrer Stadt. In: Dossier »Kulturelle Bildung«. Bundeszentrale für politische Bildung (bpb), 28.9.2011, o.S. URL: www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/60372/die-kunst-des-involvierens.
- *documenta 12 Halle. Die Ausstellung als Produktionsformat*. In: Wieczorek et al. (Hg.): *Kunstvermittlung 1*. 2009, S. 191-202.
- »Für mich waren die gelungensten Lunch Lectures diejenigen, bei denen sich ein Dialog zwischen dem Publikum und dem Podium herstellte«. (Interview von Chris-

- tian Steigels), o.J., o.S. URL: <https://www.documenta12.de/100-tage/100-tage-archiv/lunch-lectures/interview-wanda-wieczorek.html>.
- Wieczorek, Wanda; Hummel, Claudia; Schötter, Ulrich; Güleç, Ayşe; Parzefall, Sonja (Hg.): Kunstvermittlung 1. Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der documenta 12. (Buch mit DVD-ROM). Berlin, Zürich [Diaphanes] 2009.
- Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der documenta 12. In: Dies. (Hg.): Kunstvermittlung 1. 2009, S. 9-13.
- Wienand, Kea: Was darf ich denn überhaupt noch sagen? Überlegungen zu einer nicht normierenden und nicht rassifizierenden Kunstvermittlungspraxis. In: Mörsch et al. (Hg.): Kunstvermittlung 2. 2009, S. 125-143.
- Wissen aus nationalen Zwischenräumen. Ein Projekt zwischen in Kassel lebenden russlanddeutschen Frauen und der Kunstvermittlung auf der documenta 12. In: Wieczorek et al. (Hg.): Kunstvermittlung 1. 2009, S. 131.
- Wiesing, Lambert: Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Frankfurt a.M. [Campus] 2008, S. 57-91.
- Wiest, Bruce E.: Diplomatie: Ein innerer/persönlicher Kampf. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 420-427.
- Wittgenstein, Ludwig: Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie. Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie. Werkausgabe in 8 Bänden, Bd. 7. Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1984.
- Philosophische Untersuchungen. Oxford [Blackwell] 1953.
- Wyss, Beat: Hier spricht der Markt. In: Süddeutsche Zeitung (SZ), Nr. 150, 3.7.2007, S. 13.
- Zahner, Nina Tessa: Das Laienpublikum als Herausforderung für die Feldanalyse. In: Danko, Dagmar et al. (Hg.): Kunst und Öffentlichkeit. 2015, S. 187-210.
- Die heterogene Praxis des Ausstellungsbesuchs im zeitgenössischen Kunstfeld. Eine Herausforderung für die Kulturtheorie Pierre Bourdieus? In: Šuber, Daniel et al. (Hg.): Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften. 2011, S. 253-273.
- Zakravsky, Katherina: Theatre Pupiliija Ferkeverk. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 512-521.
- Ziese, Maren; Gritschke, Caroline (Hg.): Geflüchtete und Kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld. Bielefeld [transcript] 2016.
- Zimmermann, Anja: Moderne. In: Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. 2011, S. 289-292.
- Postmoderne. In: Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. 2011, S. 352-354.

(Historische) Webseiten der *documenta*

documenta archiv: Findbuch documenta 12. URL: <https://www.documenta-archiv.de/files/documenta12.pdf>.

documenta: News vom 15.12.2017. URL: <https://www.documenta.de/de/news#>.

documenta IX: documenta Retrospektive. URL: https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_ix#.

Documenta11: documenta Retrospektive. URL: <https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta11#>.

documenta 12: »Aktivitäten des Beirats«. URL: <https://www.documenta12.de/beirat/baktivitaeten.html>.

— »Aktivitäten des documenta 12 Beirat und der Kunstvermittlung« (Schaubild). URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/img/BEIRAT_final/Beirat-Vermittlung-Schaubild.pdf.

— Beirat. URL: www.documenta12.de/beirat.html.

— Bibliografie Presseresonanz, Januar-Juni 2006. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/presse_review/BibliografiePresseresonanzJan-Juni2006.pdf.

— »Bildung, Migration, Ausgrenzung«. URL: <https://www.documenta12.de/beirat/baktivitaeten/bildung-migration-ausgrenzung.html>.

— »d1 1955«. URL: <https://www.documenta12.de/index.php?id=d1>.

— »Die Teilung der Erde« (Silke Kachtik im Gespräch mit Dierk Schmidt am 21.8.2007, Kulturzentrum Schlachthof, Kassel). URL: <https://www.documenta12.de/de/100-tage/100-tage-archiv/allgemein/review-gespraech-mit-dierk-schmidt.html>.

— »documenta 12 magazines – Living Newspaper«. URL: <https://www.documenta12.de/index.php?id=1008&L=0>.

— Kunstvermittlung. URL: <https://www.documenta12.de/kunstvermittlung/fuehrungen.html>.

— Magazines. URL: <https://www.documenta12.de/de/magazine.html>.

— Netzwerk der Magazine (Animation). URL: https://www.documenta12.de/magazine_network/. Nicht mehr online, letzter Zugriff am 3.4.2020.

— Pressemappe vom 18.9.2006. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/pdf/Pressemappe_Basbaum.pdf.

- Pressemappe zur Pressekonferenz am 21.2.2006. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/pdf/pressemappe_21-02-2006.pdf.
- Pressemappe zur Pressekonferenz am 13.6.2007, o.V., S. 1-44. URL: https://documenta12.de/fileadmin/pdf/PM/13.8_Pressemappe_de_gesamt.pdf.
- Pressemitteilung »documenta 12 magazines« vom 13.7.2007. URL: https://documenta12.de/fileadmin/pdf/PM/070713_magazines_pm_form_de.pdf.
- Pressemitteilungenarchiv. URL: <https://www.documenta12.de/presse/pressemitteilungen/pressemitteilungen-archiv.html>.
- Pressemitteilung vom 31.1.2005. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/pdf/d12_press_310105_ges.pdf.
- Pressemitteilung vom 8.6.2007. URL: https://documenta12.de/fileadmin/PM/documenta_12_Halle/text-documenta12halle.pdf.
- Pressemitteilung vom 23.9.2007. URL: <https://documenta12.de/presse/pressemitteilungen.html>.
- »Projekte der Kunstvermittlung im Rahmen der documenta 12«. URL: <https://www.documenta12.de/kunstvermittlung/projekte/projekte-einzeln.html>.
- Projektpräsentation »KILIM FILIM/ein Kasselfilm aus Fransen«. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/Kunstvermittlung_Projekte/kilimfilm.pdf.
- Projektpräsentation »Nationale Identität – Zwischen Konstruktion und realem Erleben«. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/Kunstvermittlung_Projekte/Nationale_Identität.pdf.
- Projektpräsentation »Wissen aus nationalen Zwischenräumen«. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/Kunstvermittlung_Projekte/Kea_Wissen_aus_nationalen_Zwischenräumen.pdf.
- S-Guide/Audioführung. URL: <https://documenta12.de/kunstvermittlung/audio-fuehrungen.html>.
- »Wissenstransfer und Vernetzung – Projekte der KunstvermittlerInnen«. URL: <http://www.documenta12.de/kunstvermittlung/projekte.html>.
- »Zuckerguss – Icing on the cake«. URL: <https://www.documenta12.de/kunstvermittlung/projekte/zuckerguss.html>.
- dOCUMENTA (13): documenta Retrospektive. URL: https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_13#.
- »Tatsachen und Gerüchte«. URL: <http://d13.documenta.de/start>.
- »Vielleicht Vermittlung und andere Programme«. URL: http://d13.documenta.de/de/#/de/no_cache/programme/?sword_list%5B%5D=Vermittlung.
- documenta 14: Vermittlungsprogramm. URL: www.documenta14.de/de/public-education/.
- documenta fifteen. URL: <https://documenta-fifteen.de/lumbung/>.

Dokumente und Webseiten von Institutionen, Ausstellungen und Projekten

»Asia and Europe in a Global Context: The Dynamics of Transculturality«, Exzellenzcluster der Universität Heidelberg (2016-2019). URL: www.asia-europe.uni-heidelberg.de/en/cluster-asia-and-europe.html.

Biennial Foundation: »Directory of Biennials«. URL: <https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/>.

Booklet zur Ausstellung Hello World. Revision einer Sammlung (28.4.-26.8.2018, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin).

Das inklusive Museum – Ein Leitfaden zu Barrierefreiheit und Inklusion, hg. v. Deutscher Museumsbund e.V., Bundesverband Museumspädagogik e.V. und Bundeskompetenzzentrum Barrierefreiheit e.V. Berlin 2013. URL: <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/dmb-barrierefreiheit-digital-160728.pdf>.

»De-Essentializing Difference – Acknowledging Transculturality. Art (History) Education and the Public Sphere in a Globalized World« (Konferenz). Research Network for Transcultural Practices in the Arts and Humanities (RNTP) on the occasion of documenta 14, Kunsthochschule Kassel, 2017. URL: www.network-transcultural.net/RNTP-Activities/Workshop-Dokumenta-14/index.html.

Dekolonisierung. Bulletin 4/2019, hg. v. Deutscher Museumsbund e.V. URL: <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2019/12/00-bulletin19-4-online.pdf>.

Der Rat der Europäischen Union und die im Rat vereinigten Vertreter der Regierungen der Mitgliedstaaten: Amtsblatt der Europäischen Union. 16.12.2008. URL: https://kultur.creative-europe-desk.de/fileadmin/user_upload/Ratsschlussfolgerungen_kulturelle_Vielfalt_interkultureller_Dialog_Aussenbeziehungen_DE.pdf.

documenta Kassel, 16/06-23/09 2007, »Ausstellungsplan | Exhibition map«. (Info-Faltblatt der documenta 12). 06/07.

documenta Kassel, 16/06-23/09 2007, (Broschiertes Leporello der documenta 12), 11/06.

documenta Kassel, 16/06-23/09 2007, »Filmprogramm«. (Broschüre der documenta 12), 05/07.

Former West. URL: <https://formerwest.org/Front>.

Fundación Fernando Ortiz (Stand: Juni 1999). URL: www.fgbueno.es/ortiz.htm.

- Guangdong Museum of Art: Farewell to Post-Colonialism (6.9.-16.11.2008). URL: www.gdmoa.org/zhanlan/threeyear/4/24/3/. Nicht mehr online, letzter Zugriff am 3.4.2020.
- Haus der Kulturen der Welt: »Denken mit Glissant – One World in Relation« (Berlin, 26.7.2012). URL: www.hkw.de/de/programm/projekte/veranstaltung/p_78388.php.
- Former West (18.-24.3.2013). URL: www.hkw.de/de/programm/projekte/2013/former_west/start_former_west.php.
- »India! Art on the move. Migration & Contemporary Art« (Konferenz). ARKEN Museum of Modern Art, Copenhagen, 2012. URL: http://static-curis.ku.dk/portal/files/41053431/Conference_INDIA_ART_ON_THE_MOVE_pdf_2.pdf.
- Kulturstiftung des Bundes: Museum Global. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/museum_global.html.
- Museum Global, Konferenz. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/global_museum_where_do_we_go_from_here.html.
- Kulturzentrum Schlachthof, Kassel. URL: <https://www.schlachthof-kassel.de/das-zentrum/das-sind-wir>.
- KünstlerInnen_Artists, documenta 12 Presse-DVD zur Pressekonferenz am 13.6.2007. Kunsthalle Fridericianum, Kassel. URL: <https://archiv2.fridericianum.org/fridericianum1/fridericianum2/>, am 3.4.2020.
- Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen: Ai Weiwei (Ausstellung, 18.5.-1.9.2019). URL: www.kunstsammlung.de/de/exhibitions-archive/ai-wei-wei.
- La Biennale di Venezia: »From the beginnings until the Second World War (1893-1945)«. URL: www.labiennale.org/en/history/beginnings-until-second-world-war.
- Lacaton & Vassal/Documenta 12, Kassel. URL: <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=63>.
- Leitfaden. Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten (3. Fassung), hg. v. Deutscher Museumsbund e.V. Berlin 2021. URL: <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/02/leitfaden-zum-umgang-mit-sammlungsgut-aus-kolonialen-kontexten-web.pdf>.
- Mobile Welten: Zur Migration von Dingen in transkulturellen Gesellschaften (Oktober 2015 – September 2018). URL: <https://mobile-welten.org/>, am 3.4.2020.
- Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: Sammlungen. URL: <https://www.mkg-hamburg.de/de/sammlung/sammlungen.html>.
- NBP – New Bases for Personality: Experiences by date. URL: www.nbp.pro.br/experiencia_data.php. Nicht mehr online, letzter Zugriff am 3.4.2020.
- NBP – Neue Basis für Persönlichkeit. URL: https://nbp.pro.br/doc/guide_d_1162.pdf.
- Neue Galerie, Kassel. URL: <https://museum-kassel.de/de/museen-schloesser-parks/neue-galerie>.
- Öffnet die Inventare! Ein öffentlicher Appell an die Kulturministerkonferenz für den freien Zugang zu den Museumsinventaren afrikanischer Objekte in Deutschland. URL: <https://oeffnetdieinventare.com/>. Nicht mehr online, letzter Zugriff am 3.4.2020.
- Senatsverwaltung für Kultur und Europa: »Infrastruktur für Kunst und Kultur ausbauen, Neues ermöglichen – Senatsbeschluss zum Doppelhaushalt 2020/21: Berlin ist

Kulturhaupt-stadt«. Pressemitteilung vom 13.12.2019. URL: <https://www.berlin.de/sen/kulteu/aktuelles/pressemitteilungen/2019/pressemitteilung.875410.php>.

»Situating Global Art« (Konferenz). InterArt – Internationales Graduiertenkolleg der Freien Universität Berlin, Berlin 2015). URL: www.situating-global-art.org/.

»TRANScuratorial Academy: Entangled Histories« (Konferenz). KfW Stiftung und Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin, 2017. URL: <https://kfw-stiftung.de/projekte/archiv/transcuratorial-academy>.

»Transkulturelle Kunstgeschichten im Museum« (Konferenz). Freie Universität Berlin und Museum für Islamische Kunst (SMB), Berlin, 2015. URL: https://www.sfb-episteme.de/veranstaltungen/Vorschau/2015/workshop_tpo1_transkulturelle_kunstgeschichten.html.

Abbildungsverzeichnis

- 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). © Julia Fuchs
- Abb. 2: Nasreen Mohamedi »Untitled (Diary 4)«; Blatt 3: Tusche auf Papier; 15,2 x 17,2 cm; ca. 1970er Jahre. Private Sammlung, USA © Estate of Nasreen Mohamedi. Image Courtesy: Talwar Gallery, New York/New Delhi
- 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. Foto: Ryszard Kasiewicz/© documenta archiv.
- 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; Collection of Ajai Krishn Lakhanpal, Bangalore; und »Untitled I, II«, undatiert; 2 s/w-Original-Fotoabzüge; je 18 x 23 cm; Collection Vivan Sundaram and Geeta Kapur, Delhi. © Nasreen Mohamedi. © Julia Fuchs
- Abb. 5a: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), Neue Galerie. Agnes Martin »River« (1964); Öl und Silberstift auf Leinwand; 183 x 183 cm. Foto: Ryszard Kasiewicz/© documenta archiv
- Abb. 5b: Detail von Agnes Martin »River« (1964). Öl und Silberstift auf Leinwand; Zeichnung. © Agnes Martin/VG Bild-Kunst, Bonn. Foto: Ryszard Kasiewicz/© documenta archiv
- 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. Courtesy: Collection Musée National du Mali, Bamako. © Egbert Trogemann/VG Bild-Kunst, Bonn
- 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. Foto: Ryszard Kasiewicz/© documenta archiv

- Abb. 8: 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. © Courtesy: Ai Weiwei; Galerie Urs Meile, Beijing-Lucern. © Julia Fuchs
- Abb. 9: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), Fridericianum. Ai Weiwei »Prototype for The Wave« (2004); Porzellan, Holz; Welle: 32,5 x 23 x 12 cm; Sockel: 30 x 25 x 7 cm. © Courtesy: Ai Weiwei; Galerie Urs Meile, Beijing-Lucern. Foto: Ryszard Kasiewicz/© documenta archiv
- Abb. 10: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), Fridericianum. Mira Schendel »Droguinha« (1966); gedrehte und geflochtene Reispapierblätter; 66,6 x 26 x 15,7 cm. © Mira Schendel Foundation. © Julia Fuchs
- Abb. 11: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), Fridericianum. Wand: Werke aus den Berliner Saray-Alben (Diez-Alben). Vitrine: Mira Schendel »Droguinha« (1966). Foto: Ryszard Kasiewicz/© documenta archiv
- 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; Courtesy: Peter Friedl; International Academy of Art Palestine, Ramallah. Im Hintergrund: Anatoli Osmolovski »Bread« (2006); geschnitztes Holz, 20 Teile; 30 x 15 x 6 cm bis 150 x 110 x 10 cm. Courtesy: Anatoli Osmolovski. © Frank Schinski
- Abb. 13: Ausstellungsansicht documenta 12 (2007), documenta-Halle. Mitte: Anonym, Gartenteppich, Nordwestiran (ca. 1800). Flor und Schuss: Wolle; Kette: Baumwolle; 880 x 289 cm. Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin. © Ines Agostinelli
- 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). © Ines Agostinelli

Dank

Die Beschäftigung mit dem Bedeutungsspektrum des Transkultur-Begriffs sowie die Auseinandersetzung mit diesem im Rahmen einer Ausstellungsanalyse ist seiner Form nach selbst ein transkulturelles Projekt, das kuratorische Fähigkeiten erfordert: Ähnlich der Produktion einer Ausstellung geht es auch bei einem Buch darum, komplexe Gegenstände und Diskurse zu einem Thema oder einer Fragestellung zusammenzutragen, in spezifischer Weise zu ordnen und sie auf möglichst plausible sowie ansprechende Weise in ein Präsentationsformat zu überführen, das dann hoffentlich eine breite Rezeption erfährt. Und auch ein Buchprojekt zeichnet sich ganz wesentlich durch die Bedingungen und die Beteiligten aus, die zu dessen Realisierung beigetragen haben. So möchte ich an dieser Stelle all jenen Personen und Institutionen danken, die meine Arbeit ideell, strukturell und materiell unterstützt und mich auf meinem Weg begleitet haben.

Mein besonderer Dank gilt Professorin Beatrice von Bismarck von der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (HGB), die als Erstbetreuerin stets mit Interesse für das Thema sowie Aufmerksamkeit und Geduld maßgeblich zum Gelingen meiner wissenschaftlichen Arbeit beigetragen hat. Ebenso danke ich Professorin Viola Vahrson, die das Projekt zunächst an der Stiftung Universität Hildesheim betreut und später von der Hochschule Düsseldorf (HSD) aus begleitet hat.

Der Stiftung Universität Hildesheim danke ich für ein Stipendium im Rahmen des Promotionskollegs »Produktionsräume ästhetischer Praxis« am Fachbereich Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation, durch das ich sowohl die inhaltlichen Grundzüge meiner Arbeit bestimmen als auch meine Auseinandersetzung mit kuratorischen Fragen zur Theorie und Praxis des Ausstellens im Rahmen eigener Lehrveranstaltungen vertiefen konnte. Ganz wesentlich zu nennen sind hier auch meine Promotionskolleg*innen in Hildesheim und Leipzig beziehungsweise Berlin, die meine Fragen und Anliegen im Entstehungsprozess der Dissertation stets geteilt haben und für einen kritischen Gedankenaustausch offen waren.

Für inspirierende Gespräche über die Institution *documenta* und insbesondere die Produktionsprozesse der zwölften Folge möchte ich Rike Frank, Projektleiterin des Ausstellungsbüros der *documenta 12* und Bernd Leifeld, dem ehemaligen Geschäftsführer der *documenta und Museum Fridericianum gGmbH* in Kassel, danken. Den Mitarbeiter*innen des *documenta archiv*s danke ich für die kenntnisreiche Unterstützung bei meinen

Recherchen zur *documenta*-Geschichte sowie die freundliche Bereitstellung von Materialien zur *documenta 12*.

Darüber hinaus danke ich meiner langjährigen Freundin und Autorin Sudabeh Mohafez für das sorgfältige Erstlektorat meiner Arbeit und so manch erhellende Erkenntnis im Umgang mit Sprache.

Nicht zuletzt danke ich meinem Mann Christoph Scheurle für die stete mentale Unterstützung, den wissenschaftlichen Austausch und den persönlichen Beistand. Unserer Tochter Marlene gebührt größter Dank und Anerkennung dafür, dass sie meine Aufmerksamkeit stets großzügig mit dem Dissertationsprojekt geteilt hat. Sie, die mit Eröffnung der *documenta 12* das Licht der Welt erblickte, hat mich – als womöglich jüngste Besucherin – dafür sensibilisiert, diese große Ausstellung anders wahrzunehmen. In eher kurzweiligen Begegnungen mit den Werken wurde mir vor allem die ansprechende Gestaltung und die Zugänglichkeit der *documenta 12* bewusst. Ihr wie auch meinen Eltern – insbesondere meinem Vater Jürgen, der meine Arbeit leider nicht mehr begleiten konnte – widme ich dieses Buch.

Museum



Henning Mohr, Diana Modarressi-Tehrani (Hg.)

Museen der Zukunft

Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements

2021, 462 S., kart., 21 SW-Abbildungen

39,00 € (DE), 978-3-8376-4896-6

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4896-0



schnittpunkt, Joachim Baur (Hg.)

Das Museum der Zukunft

43 neue Beiträge zur Diskussion
über die Zukunft des Museums

2020, 320 S., kart., 2 SW-Abbildungen, 55 Farbabbildungen

29,00 € (DE), 978-3-8376-5270-3

E-Book:

PDF: 25,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5270-7



Sabine Maurischat

Konservierung und Pflege von Kulturgut

Ein Leitfaden für die Praxis

2020, 208 S., kart., 57 Farbabbildungen, 15 SW-Abbildungen

29,00 € (DE), 978-3-8376-4914-7

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4914-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Museum



Anna Greve

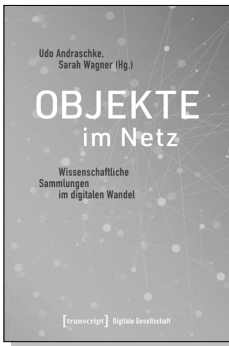
Koloniales Erbe in Museen

Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit

2019, 266 S., kart., 23 SW-Abbildungen, 4 Farbabbildungen
24,99 € (DE), 978-3-8376-4931-4

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4931-8



Udo Andraschke, Sarah Wagner (Hg.)

Objekte im Netz

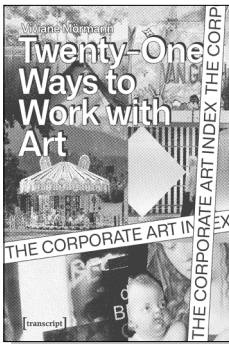
Wissenschaftliche Sammlungen im digitalen Wandel

2020, 336 S., kart.

30,00 € (DE), 978-3-8376-5571-1

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5571-5



Viviane Mörmann

The Corporate Art Index

Twenty-One Ways to Work With Art

2020, 224 p., pb.

35,00 € (DE), 978-3-8376-5650-3

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5650-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**