

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, Thementausstellungen 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 Kunstausstellung.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 antikolonialer 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 Kunstausstellungen 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>.

