

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.