

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 diene, 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.

pitel »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 antikononialen 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 »Weltkunstausstellung« definiert und als »Kerninstitution der globalen

37 Im Fokus stehen die auf der *Documenta*11 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 Ausstellungs-konzepts« 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 stattgefundenen 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.