

1 Etappen der Ausstellungsgeschichte mit transkultureller Perspektive

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

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

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

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

3 Ebd., S. 48.

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

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

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

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

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

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

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

- 9 Zur kunsthistorisch problematischen Bedeutung des Begriffs ›zeitgenössisch‹ und dessen Verwendung im Kontext von Biennalen, siehe z.B.: Belting, Hans: Was bitte heißt »contemporary«? Modern oder zeitgenössisch: Die Globalisierung führt zu einer Verwirrung des Kunstbegriffs. Ein Klärungsversuch. DIE ZEIT, Nr. 21/2010, 20.05.2010, o.S. URL: <https://www.zeit.de/2010/21/Global-Art>; Osborne, Peter: Every other Year Is Always This Year. Contemporaneity and the Biennial Form. In: Eilat, Galit; Enguita Mayo, Nuria; Esche, Charles; Lafuente, Pablo; Proença, Luiza; Sagiv, Orenand; Seroussi, Benjamin (Hg.): Making Biennials in Contemporary Times: Essays from the World Biennial Forum (Nº2, 2014 São Paulo, Brazil). Amsterdam u.a. 2015, S. 23-35.
- 10 Zur Geschichte der Biennalen siehe z.B. Vogel, Sabine B.: Biennalen – Kunst im Weltformat. Wien u.a. 2010; Filipovic et al.: The Biennial Reader. 2010; Gardner, Anthony; Green, Charles: Biennials, Triennials, and Documenta: The exhibitions that created contemporary art. Chichester/West Sussex 2016.
- 11 Mit dem Ziel alle zwei Jahre eine Kunstbiennale zu veranstalten, gründete der Stadtrat von Venedig die *L'Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia*, die im Jahr 1895 das erste Mal stattfand. Ursprünglich sollte nur »italienische Kunst« gezeigt werden, jedoch wurde 1984 auch eine Sektion für »ausländische Künstler« eingeplant. Der erste *Nationenpavillon* wurde 1907, zur Zeit des europäischen Kolonialismus, in den Giardini di Castello für Belgien gebaut. Vgl. La Biennale di Venezia: »From the beginnings until the Second World War (1893-1945)«. URL: www.labiennale.org/en/history/beginnings-until-second-world-war.
- 12 Nach Gründung der Venedig-Biennale wuchs die Anzahl der Biennalen bis ins Jahr 1989 auf ungefähr dreißig an und lag in den 1990er Jahren bereits bei ungefähr sechzig. Für die Lokalisierung und aktuelle Anzahl der Biennalen weltweit siehe Biennial Foundation: »Directory of Biennials«. URL: <https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/>.
- 13 Die weltweite Zunahme von Biennalen, die laut Marchart etwa mit der Gründung der Biennale in São Paulo (1951) einen ersten Schritt in Richtung eines postkolonialen Widerstands gegangen ist, hat zu einer »Dezentrierung des Westens« beigetragen. Vgl. Marchart: Die Globalisierung der Kunst und die »Biennalen des Widerstands«. 2013, S. 91.
- 14 Zu den wirtschaftlichen Zusammenhängen von Biennalen im Kontext der Globalisierung siehe z.B. Sheikh, Simon: Was heißt Biennalisierung? Goethe Institut, Kulturzeitschrift Humboldt, Dezember 2011, o.S. URL: www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/de862843.htm, letzter Zugriff am 3.4.2020.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

34 Vgl. ebd., S. 277.

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

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

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

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

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

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

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

41 Ebd., S. 20.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-
- 48 Enwezor kuratierte die *Documenta11* als Künstlerischer Leiter gemeinsam mit einem Team von sogenannten Co-Kurator*innen. Hierzu gehörten Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Chez, Sarat Maharaj, Mark Nash und Octavio Zaya.
 - 49 Beispiel hierfür sind etwa die zahlreichen fotografischen und filmischen Dokumentationen aktueller Zustände in Krisen- und Kriegsgebieten in der Ausstellung sowie in den Bildmontagen zu Beginn des *Documenta11*-Katalogs.
 - 50 Vgl. Kravagna, Christian: Transkulturelle Blicke. Repräsentationsprobleme außereuropäischer Kunst. In: Tannert, Christoph; Tischler, Ute (Hg.): *Men in Black. Handbuch zur kuratorischen Praxis*. Frankfurt a.M. 2004, S. 98–103, S. 103.
 - 51 Enwezor, Okwui: Einführung. *Plattform3_Documenta11, Créolité und Kreolisierung*, o.J., o.S. URL: <https://www.documenta11.de/data/german/platform3/index.html>. Der hier auch in einer englischen Version veröffentlichte Text entspricht der Einleitung des Buchs zur dritten *Plattform*: Enwezor, Okwui; Basualdo, Carlos; Bauer, Ute Meta; Chez, Susanne; Maharaj, Sarat; Nash, Mark; Zaya, Octavio: Introduction. In: Dies. (Hg.): *Créolité und Creolization. Documenta11_Plattform3*. Ostfildern-Ruit 2003, S. 13–16.
 - 52 Die unter diesem Thema ausgerichtete dritte *Plattform* der *Documenta11* fand als geschlossener Workshop vom 13. bis 15. Januar 2002 in Saint Lucia, Westindien statt. Zu den anderen *Plattformen* siehe Kap. I.1.2.
 - 53 Enwezor: Einführung. *Plattform3_Documenta11, Créolité und Kreolisierung*, o.J., o.S.
 - 54 Bernabé, Jean; Chamoiseau, Patrick; Confiant, Raphaël: *Éloge de la Créolité*. Paris 1989.
 - 55 Enwezor: Einführung. *Plattform3_Documenta11, Créolité und Kreolisierung*, o.J., o.S.

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

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

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

56 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

69 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

76 Ebd., S. 8f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

