

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

Wie die Analyse zeigt, ist die Auseinandersetzung mit dem Paradigma der Transkulturalität für die Ausstellungspraxis in den globalen Zusammenhängen der Kunst nicht nur lohnenswert, sondern aufgrund gegenwärtiger wie vergangener Formen des kulturellen Zusammenlebens auch längst fällig. Wenngleich auf die zu Beginn der Arbeit gestellten Fragen nicht immer unmittelbare Antworten gefunden wurden, ergeben sich aus der Analyse verschiedene theoretische und praktische Implikationen, die für einen transkulturellen Zugang zur Kunst sowie für deren Zusammenstellung, Präsentation und Vermittlung im Rahmen einer Ausstellung leitend sein können.

Die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Transkulturalitätsparadigma bildet dabei nicht nur den zentralen Ausgangspunkt für ein zeitgemäßes und praxisorientiertes Verständnis von Transkulturalität. An ihr zeigt sich auch die Notwendigkeit einer Neuausrichtung verschiedener Praktiken für die Vermittlung von Kunst über das Medium Ausstellung. Darüber hinaus eröffnet sie ein Bedeutungsspektrum, das in vielerlei Hinsicht für ein zeitlich und räumlich übergreifendes Kulturverständnis im Kontext globaler Verhältnisse produktiv gemacht werden kann. Damit verbundenen ist auch die Frage nach den aktuellen Handlungsanforderungen an ausstellende Institutionen, nach deren gesellschaftlicher Funktion sowie deren kulturellem Bildungsauftrag. Einige Aspekte dieses Spektrums, die sich dabei als grundlegend erweisen, möchte ich im Folgenden noch einmal hervorheben und zeigen, inwiefern diese für eine transkulturelle Ausstellungspraxis allgemein produktiv gemacht werden können.

Zunächst ist dies die Anerkennung eines Kulturbegriffs, der den gesellschaftlichen Anforderungen des 21. Jahrhunderts Rechnung trägt. Dieser orientiert sich an den vielseitig miteinander verknüpften Lebensrealitäten von Individuen und Gesellschaften und berücksichtigt nicht nur gegenwärtige kulturelle Verhältnisse, sondern auch die bis tief in die Geschichte hineinreichende freiwillige oder unfreiwillige Migration von Menschen aufgrund unterschiedlicher Ursachen. Eine zentrale Erkenntnis ist dabei, dass sich das Kulturverständnis mit Bezug auf die soziologische, philosophische und anthropologische Bedeutung von Transkulturalität von der Idee einer kulturellen Ho-

mogenität löst. Anders als zuvor wird die kulturelle Identität eines Menschen nicht mehr ausnahmslos *einer nationalen* ›Herkunft‹ zugeschrieben, die immer nur in Differenz und im Kontrast zu einer ›anderen‹ Abstammung gesehen werden kann und damit auf eine Wesensbestimmung reduziert wird. Kulturelle Identität ist unter diesen Vorzeichen vielmehr von Heterogenität und Wandel geprägt und lässt sich nicht festschreiben. Als produktiv für dieses Verständnis haben sich einerseits die postkolonialen Konzepte von Appadurai und Bhabha sowie Welschs philosophisches Konzept erwiesen, die auf die Problematik einer solchen Reduktion von Differenzen und kultureller Identität insbesondere mit Bezug auf den Kontakt von Kulturen hingewiesen haben. Mit der daran anknüpfenden Perspektive auf die existierende Vielfalt von insbesondere kulturellen Zugehörigkeiten und ihren Verstrickungen sowie Verflechtungen in Raum und Zeit betont Transkulturalität gleichermaßen den dynamischen und prozessualen Charakter von Kultur und deren stete Veränderbarkeit, die nicht an spezifische geopolitische, nationalstaatliche oder ethnische Ideologien gebunden ist.

Ausgangspunkt für die Berücksichtigung eines solchen Kulturverständnisses ist somit die grundlegende Anerkennung von sowohl kulturell diversen Gesellschaftsstrukturen als auch multiplen kulturellen Identitäten, die sich kaum einheitlich determinieren lassen, sondern sich vielmehr durch kontinuierliche Veränderungsprozesse von kulturellen Prägungen und Zugehörigkeiten jenseits nationalstaatlicher Kategorien auszeichnen.

Deutlich wird auch, dass Transkulturalität kein Modebegriff westlicher Prägung ist. Er stellt vielmehr einen an individuellen Veränderungsprozessen orientierten Begriff dar. Wie die Auseinandersetzung mit Ortiz' anthropologischen Studien zu kulturellen Wandlungsprozessen in Kuba gezeigt hat, geht er aus kolonialen und dekolonialen Diskursen in Lateinamerika hervor. Ebenso hat sich der Begriff als anschlussfähig an Kulturstudien erwiesen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Nord- und Südamerika durchgeführt wurden und im Kontext dekolonialer Bewegungen insbesondere ein antirassistisches, von biologistischen Vorstellungen abgekoppeltes Kulturverständnis einforderten. In diesem Sinne kann der Begriff Gültigkeit in verschiedenen kulturellen Zusammenhängen beanspruchen.

Für den Zugang zur Kunst verschiedener Kulturen sollten Werke und Künstler*innen somit generell hinsichtlich ihrer (de-)oder (post-)kolonialen Verstrickungen, Geschichte(n) oder Biografie(n) reflektiert beziehungsweise – je nach inhaltlichem Schwerpunkt der Ausstellung – auch diesbezüglich thematisiert oder gekennzeichnet werden. Hieraus leitet sich die Notwendigkeit ab, rassifizierende Zuschreibungen oder biologistische Einordnungen von kulturellen oder sozialen Eigenschaften kritisch zu betrachten und zu überarbeiten.

Für ein tieferes Verständnis von Transkulturalität erweist sich der Umgang mit kulturellen Differenzen daher als ein Schlüsselkriterium. Es stellt jedoch auch eine Erweiterung und Neuperspektivierung postkolonialer Theorien dar (z.B. der *Hybridität*), die in erster Linie an dichotomen (Welt-)Verhältnissen ausgerichtet sind. Wenngleich auch postkoloniale Theorien darauf abzielen, Diversität und kulturelle Differenzen anzuerkennen sowie damit verbundene Hierarchien aufzulösen, schreiben sie die Dichotomien, gegen die sie ankämpfen, doch auch immer wieder fest. Das Transkulturalitätskonzept hat hingegen den Vorteil, den Blick von vornherein auf produktive Weise

für die vielfältig verflochtenen Zusammenhänge von Kulturen zu schärfen und dabei auch – über koloniale Verhältnisse von Kulturen hinaus – Verhältnisse der Diskriminierung, der Unterdrückung und des Widerstands in Vergangenheit wie Gegenwart zu berücksichtigen. Wenngleich der Fokus somit nicht auf Differenzen und Unterschiede gerichtet wird, schließt die Orientierung an transkulturellen Lebenswirklichkeiten die Existenz und stete Neuformierung von Differenzen keineswegs aus. Differenzen führen in dieser Perspektive aber fluide kulturelle Vernetzungen herbei und stellen so ein konstitutives Element für relationale Verhältnisse dar, wie etwa die Auseinandersetzung mit Welsch und Hannerz gezeigt hat. Vernetzungen und Beziehungen lassen sich nicht einfach auf Dichotomien reduzieren oder entlang ›vorbildhafter‹ Normen organisieren, wie dies beispielsweise Glissant in seiner *Poetik der Relation* zeigt. Differenz lässt sich mit Bhabha stattdessen als Form der kulturellen Interaktion verstehen, womit die produktive Bedeutung von Differenzen in dynamischen Verhältnissen und interaktiven Situationen hervorgehoben wird. Transkulturalität lässt sich demnach auch mit Theorien der Globalisierung in Verbindung bringen, in denen der Raum als Gestaltungsfaktor sozialer Beziehungen bedeutsam wird.

Für die Erstellung eines Ausstellungskonzepts oder -programms besteht die Herausforderung folglich darin, Differenzen als ein produktives Potenzial zu begreifen beziehungsweise kulturelle Unterschiede weder zu negieren noch als Ausgangspunkt der inhaltlichen oder praktischen Auseinandersetzung mit Kunst heranzuziehen. Dies bedeutet auch, über dichotome Kategorien hinaus verstärkt in relationalen Verhältnissen von Kulturen und Kulturgütern zu denken und dies auch – etwa textuell oder visuell – sichtbar werden zu lassen. In der Interaktion verschiedener Akteur*innen im Rahmen eines Ausstellungsprojekts kann der Fokus in diesem Sinne auf die Herstellung eines hierarchiefreien Raums gerichtet werden, in dem dafür gesorgt wird, dass die hier versammelten Menschen und Dinge mit ihren vielfältigen kulturellen Prägungen in gleichberechtigter Weise eingebunden und beteiligt sind.

Der praxisorientierte Ansatz von Kultur hat aus philosophischer Sicht eine weitere Dimension von Transkulturalität eröffnet. Wie insbesondere die Auseinandersetzung mit Welschs Bezug zur Situation der Rezeption von Kunst gezeigt hat, ist der transkulturelle Zugang zu einem Werk weder an ein rein intellektuelles Konzept von Wissen noch an die Repräsentation einer übergeordneten Realität gebunden. Der Zugang basiert vielmehr auf einem praktischen Wissen, welches aus den Erlebnissen, Erfahrungen und dem Handeln von Akteur*innen sowie den dabei jeweils individuell gewonnen Erkenntnissen hervorgeht, wie dies Welsch in Anlehnung an Wittgenstein hervorgehoben hat. Von Bedeutung ist dabei die Feststellung, dass Kunst grundsätzlich das Potenzial besitzt, kulturelle Kontexte auf ästhetischer und kognitiver Ebene zu transzendieren.

In transkultureller Hinsicht gilt es daher insbesondere, die Bedeutungsvielfalt von Kunst als Potenzial für die Rezeption verschiedener kultureller Kontexte von Kunst zu verstehen. Das jeweils individuell geprägte kulturelle Wissen der Betrachter*innen, ihre Erfahrungen und Erlebnisse sind daher ebenso von Bedeutung. Im Rahmen transkultureller Rezeptionsprozesse können sie als Ausgangspunkt dienen.

Mit der Erkenntnis, dass sich Kultur in einem permanenten Herstellungsprozess befindet und nicht an historischen Einheiten oder Grenzlinien endet, stellt Transkul-

turalität aus kunstwissenschaftlicher Perspektive, wie sie etwa von Juneja und Kravagna vertreten wird, die Notwendigkeit dar, eine produktive Kritik an herkömmlichen Methoden, Praktiken und Machtverhältnissen der Disziplin Kunstgeschichte zu formulieren. Denn wie die kritische Reflexion der Entstehungszusammenhänge des Fachs in Europa zeigt, sind das Aufkommen und die institutionelle Verankerung der Disziplin im 19. Jahrhundert mit der Herausbildung des Nationalstaats und, in der Folge, einem vereinheitlichten Kultur- und Zivilisationsbegriff als Maßstab für die wissenschaftliche Erforschung der Welt verknüpft. Aus dieser Prämisse, die insbesondere für die kolonialen Expansionen Europas in weite Teile Afrikas, Amerikas, Asiens, Australiens und Ozeaniens seit Ende des 15. Jahrhunderts geltend gemacht wurde, leitet sich die bis heute hochproblematische Klassifizierung von Menschen und Dingen nach räumlich und zeitlich statischen und typisierenden Kriterien ab. Dementsprechend besteht das produktive Potenzial des transkulturellen Ansatzes hier vor allem darin, einen kritischen Blick auf die Kategorien der Kunstgeschichte und notwendigerweise auch auf jene mit diesen verbundenen, disziplinären und institutionellen Praktiken, Methoden und Strukturen zu werfen. Damit ist auch der Anspruch verbunden, die Verankerung der Disziplin in der westlichen Moderne zu reflektieren und zu untersuchen, welche Werte und Maßstäbe damit über globale Grenzen hinweg in welcher Form verbreitet, adaptiert, transformiert oder zurückgewiesen wurden. Die mit Falser und Juneja aus der transkulturellen Forschung abgeleitete kritische Infragestellung kunstgeschichtlich motivierter Praktiken setzt folglich auch eine spezifische ethische Haltung voraus. Im Sinne einer transkulturellen (Handlungs-)Praxis ist damit auch die Wissensproduktion verschiedener Akteur*innen und Institutionen im Feld der Kunst zu befragen und gegebenenfalls zu revidieren. Dabei geht es jedoch nicht darum, kanonisches Wissen zu ignorieren, sondern darum, die Relativität der jeweiligen Wissensproduktion transparent zu machen und neue Denkweisen zuzulassen oder zu erarbeiten.

Die transkulturelle Perspektive der Kunstwissenschaften erfordert demzufolge insbesondere die kritische Aufarbeitung der westlich verankerten Genese der kunsthistorischen Disziplin. Zur Debatte stehen damit die aus dieser Genese hervorgegangenen Prinzipien und Methoden, die den Kanon der Kunst prägen und dessen institutionelle Verankerung sich bis heute in den Museen Europas findet.¹ Die Herausforderung besteht darin, das mit diesem Kanon verknüpfte Wissen hinsichtlich seiner Hierarchisierungen und Klassifizierungen nicht nur grundlegend und unter Beteiligung möglichst vielfältiger kultureller Auffassungen zu hinterfragen, sondern auch zu dekonstruieren und neue oder verschüttete kulturelle Verflechtungen von Menschen und Dingen offen zu legen beziehungsweise zu erforschen.

Werden die genannten Aspekte des Transkulturalitätsparadigmas, wie in dieser Arbeit exemplarisch vorgeführt, in Bezug zur Ausstellungspraxis in internationalen und globalen Zusammenhängen gesetzt, eröffnet sich insbesondere in Europa ein weites Feld kuratorischer Ansätze, in denen bisher nur selten explizit Bezug zu einem transkulturellen Verständnis hergestellt wurde. Implizit vorhandene oder anfängliche trans-

1 Zu hinterfragen ist hier insbesondere die mit dem Kolonialismus einhergehende Praxis der Objektivierung und Unterordnung von Menschen zur sogenannten »wissenschaftlichen Erforschung« und »Mission der Zivilisierung«.

kulturelle Ansätze zeichneten sich hier vor allem dadurch aus, dass Kurator*innen die eurozentristische Perspektive auf Kunst oder Künstler*innen verschiedener Weltregionen zugunsten einer gleichberechtigten Präsentation für kulturell differente Perspektiven und Narrative in globalen Zusammenhängen aufgaben. Eine grundlegende Voraussetzung dafür war, in Theorie und Praxis weder die ›Expansion‹ des westlichen Blicks in ›fremde‹ Weltregionen, noch die ›Integration‹ exotisierte ›Anderer‹ in den europäischen Kunstkanon – einschließlich der Klassifizierung von Objekten nach etwa ›Meisterwerken‹ – zum Maßstab zu nehmen. Nach der im Jahr 1989 in Paris eröffneten Ausstellung *Magiciens de la Terre* und dem für ihre Zeit wegweisenden Konzept zeichneten sich Ansätze einer transkulturellen Ausstellungspraxis bis zu den Anfängen des 21. Jahrhunderts etwa durch die Wahl gesellschaftlich virulenter Themen oder die Verwendung ebensolcher Begriffe sowie die Auseinandersetzung mit den kulturellen Verhältnissen in verschiedenen Städten, Ländern oder (Welt-)Regionen aus, über die auch öffentliche Diskurse in Gang gesetzt wurden. Auffällig ist zudem, dass die Biografien der damals beteiligten Akteur*innen häufig selbst mehrfache kulturelle Zugehörigkeiten erkennen lassen.

Aus den Anfängen einer implizit und explizit transkulturellen Ausstellungspraxis lässt sich demnach der grundlegende Anspruch ableiten, dichotome (Welt-)Verhältnisse und kulturelle Hierarchien zu überwinden. Als maßgeblich für die Umsetzung solch eines Anspruchs in Ausstellungen stellt sich damit sowohl die Überwindung eurozentristischer Perspektiven auf (Kunst-)Werke und Künstler*innen aus aller Welt als auch die gleichberechtigte Einbindung kulturell vielfältiger Perspektiven der Kunstwelt. Diese Aspekte betreffen sowohl die inhaltliche Konzeption von Ausstellungen als auch die Präsentation von Kunst sowie deren Vermittlung über die Beteiligung verschiedener Akteur*innen.

In der *documenta 12* lassen sich viele dieser Ansätze ausmachen. Eine transkulturelle Perspektive zeigte sich hier zunächst im Zugang zur und im Umgang mit Kunst. Sie fand hier aber auch Anwendung auf weitere grundlegende Praktiken des Kuratierens – also des Versammelns, Ordnen, Präsentierens und Vermitteln –, womit das Format der Ausstellung hinsichtlich neuer Präsentations- und zeitgemäßer Vermittlungsformen maßgeblich erweitert wurde. Hinsichtlich der zuvor genannten Transkulturalitätsaspekte ist zudem hervorzuheben, dass mit der *documenta 12* nicht mehr ein Thema oder ein geopolitischer Raum im Zentrum des kuratorischen Konzepts stand, sondern der grundlegende Anspruch, einen kulturell unvoreingenommenen Blick auf die Kunst und die Lebensrealität von Künstler*innen in ihren weltweiten Zusammenhängen zu ermöglichen. Im Vergleich zu vorigen *documenta*-Folgen wurde dies insbesondere sowohl in der Präsentation und Gestaltung der Ausstellung als auch in der Vermittlung von Kunst über verschiedene, die Ausstellung erweiternde Diskursformate und Handlungsräume deutlich.

Mit dem Anspruch, die Migration von Formen zu erforschen, orientierten sich die Kurator*innen in ihrem Konzept an den potenziell vielseitigen Verflechtungen von Subjekten und Objekten in Vergangenheit und Gegenwart. Eine solche Programmatik lässt sich als eine transkulturelle Ethik beschreiben, die von vornherein auf die vielfältigen Verbindungen von Kunst hinsichtlich ihrer historischen Betrachtungen sowie ihrer kulturellen und ästhetischen Prägungen gerichtet war. Auch wenn diese Verbindungen in

ihrer Vielfalt nicht umfänglich erläutert und transparent gemacht wurden und auch keine expliziten Bezüge zum Postkolonialismus, zu einer an ihn anknüpfenden Theorie oder zu einer spezifisch ausgerichteten Geschichtsschreibung im Konzept hergestellt wurden, verdeutlicht die Analyse der *documenta 12*, dass hier nicht nur verschiedene Entwicklungen der Moderne in der Kunst, sondern auch die Geschichte des europäischen Kolonialismus und seine Auswirkungen auf die Gegenwart berücksichtigt wurden.²

Für die Erstellung eines kuratorischen Ausstellungskonzepts mit transkultureller Perspektive bedeutet dies, den inhaltlichen Fokus nicht allein auf eine – etwa geopolitische – Weltregion zu legen. Vielmehr besteht die Herausforderung darin, eine Herangehensweise zu entwickeln, die sich an Verknüpfungen und Verflechtungen von Menschen, Dingen und räumlichen Zusammenhängen orientiert und kulturelle Lebensrealitäten genauso wie Geschichtsschreibung(en) kritisch in Bezug auf Machtverhältnisse und deren Auswirkungen berücksichtigt.

Bezüglich der Präsentation von (Kunst-)Werken hat sich im Kontext der *documenta 12* gezeigt, dass nicht in erster Linie gegensätzliche Entwicklungen oder dichotome (Welt-)Verhältnisse in den Künsten verschiedener Kulturen im Fokus standen, sondern historische, ästhetische, tatsächliche oder auch hypothetische und fiktive Beziehungen zwischen einzelnen Exponaten. Die Kombination von Werken, die herkömmlicherweise entweder der Kunst, dem Kunsthandwerk oder der Naturkunde zugeordnet und daher gemäß den Normen herkömmlicher, westlicher Museumsgattungen nicht miteinander in Verbindung gebracht, geschweige denn ausgestellt werden, war exemplarisch für diese Präsentationsform. Das – bisweilen irritierende – Kriterium der Differenz stellte bei gleichzeitigem Fokus auf formale Gemeinsamkeiten der Exponate einen wesentlichen Ausgangspunkt für die Vermittlung von Kunst im Kontext der *documenta 12* dar.

Das Potenzial transkultureller Parameter in der Präsentation von Kunst kommt folglich vor allem dann zum Tragen, wenn Differenzen zwischen den Exponaten – etwa aufgrund unterschiedlicher Provenienzen oder raumzeitlicher Zusammenhänge – nicht vorab über verallgemeinernde Kategorien vereinheitlicht oder negiert werden, sondern in ihrer (Un-)Vergleichbarkeit oder (Un-)Vereinbarkeit ernstgenommen und nebeneinandergestellt werden. Auf diese Weise können neuartige Konstellationen und Zusammenhänge, etwa bezüglich der den Werken bisher zugeordneten Kontexte, nicht nur generiert, hervorgehoben sowie sichtbar gemacht und artikuliert werden, sondern auch Widersprüche verdeutlicht und zur Diskussion gestellt werden. Exponate stehen dann nicht einfach für sich allein. Merkmale der Differenz können vielmehr gezielt für die Betrachtung, Herstellung und Vermittlung relationaler Verhältnisse in Kunst und Lebenswelt produktiv gemacht werden.

Dieser spezifische Umgang mit Exponaten hat auch einen wesentlichen Einfluss auf die Vermittlung von Wissen. Um die Vieldeutigkeit von (Kunst-)Werken und ihre bisweilen mehrfache kulturelle Prägung oder Zugehörigkeit nicht einzuschränken, wurden Exponate ohne eine typisierende (z.B. epochale, nationale oder stilistische) Einordnung und damit frei von der Festlegung auf einen alleinigen Kontext präsentiert. Dass es den Kurator*innen dabei nicht – wie häufig von Fachleuten unterstellt –

2 Damit kann insbesondere der Vorwurf, die *documenta 12* sei hinter die postkoloniale Positionierung der *Documenta 11* zurückgegangen, als widerlegt gelten.

um die Auslöschung geschichtlicher Zusammenhänge im Sinne einer ›Dekontextualisierung‹ ging, sondern vielmehr um eine Revision kategorialer Festschreibungen von Kunst, zeigt etwa die Gestaltung des Katalogs. Hier sind nicht nur Werke in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung dargestellt, sondern auch Informationen zur Provenienz der Exponate sowie zu den biografischen Angaben der Künstler*innen zu finden. Die Beiträge zu den (Kunst-)Werken sind von verschiedenen Autor*innen aus dem Feld der Kunst verfasst und bieten neben fachspezifischen Informationen anregende Gedanken zur Interpretation der Exponate an. Sowohl die Ausstellung als auch die sie begleitenden Medien unterstützten damit eine Vermittlung von Kunst, die nicht etwa auf auktorialen Zielen basierte, sondern einen Raum der Verhandlung eröffnen sollte.

Als ein weiteres Merkmal einer transkulturellen kuratorischen Praxis lässt sich damit die kritische Reflexion von kanonischem Wissen hervorheben. Für die Transformation dieses etablierten Wissenssystems leitet sich daraus der Anspruch ab, übergeordnetes (Fach-)Wissen, das herkömmlicherweise auf ›weißem‹ Herrschaftswissen aufbaut und den Zugang zur Kunst in Ausstellungen (etwa durch Werkinformationen und Wandtexte) regelt, zu relativieren und zu revidieren. Um kunstspezifisches (Fach-)Wissen nicht als allein gültiges Wissen zu begreifen oder darzustellen sowie die Komplexität und Bedeutungsvielfalt von (Kunst-)Werken nicht von vornherein in der Präsentation einzuschränken, ist die potenzielle Vielfalt kultureller Kontexte von Kunst offenzulegen und zur Diskussion zu stellen. Für die Rezeption von Kunst besteht die Herausforderung darin, vielfältige Bedeutungen zuzulassen und den subjektiven Blick der Betrachter*innen für die Vermittlung von Kunst in elementarer Weise miteinzubeziehen. Dies knüpft wiederum an das praxisorientierte Verständnis von Transkulturalität an, denn die subjektive Erfahrung der Betrachter*innen erhält hier im Vergleich zur vermeintlich objektiven Sichtweise der Kunstgeschichte oder anderer ›Autoritäten‹ eine vorrangige, wenn auch nicht alleinige Bedeutung. Auf diese Weise kann in einer ersten Begegnung mit Kunst eine möglichst bedeutungsoffene, individuelle Betrachtung begünstigt und eine Situation der Faszination hervorgerufen werden, bevor weitere Erkenntnisse – etwa über den Dialog mit anderen Personen oder über ausstellungs begleitende Medien – erworben werden können. Eine solche Situation wurde im Rahmen der *documenta 12* beispielsweise durch die Gestaltung des Displays und der Ausstellungsräume unterstützt, die – im Gegensatz zur Idee der Neutralisierung durch den White Cube – eine private und bisweilen wohnliche und damit vertraute Atmosphäre (z.B. durch farbige Wände und Teppiche oder Vorhänge) sowie Möglichkeiten des Verweilens bieten sollte.

Mit einer undogmatischen und von der Vielfalt der Kunst und ihrer durch Zeit und Raum verflochtenen Formen selbst abgeleiteten Methode, eine Ausstellung zu entwickeln, hinterfragten die Kurator*innen von Beginn ihrer Arbeit an den Kanon der Kunst kritisch. Damit wurden weltweit tradierte, hierarchische und machtorientierte Maßstäbe sowohl des Kunstbetriebs als auch der Disziplin Kunstgeschichte zur Debatte gestellt. Die kuratorische Leistung bestand jedoch nicht darin, ein angestammtes System einfach durch ein Neues zu ersetzen. Vielmehr eröffnete ein solches Vorgehen neue Sichtweisen auf Kunst und schuf einen Raum, in dem diese gemeinsam unter Bezugnahme auf die Realität globaler Verhältnisse mit anderen Akteur*innen verhandelbar

wurden. Die *documenta 12* brachte damit eine längst überfällige Reflexion der westlich und hegemonial determinierten Grundfesten für den Zugang zur Kunst und ihrer Vermittlung in Gang. Dabei bezogen die Kurator*innen selbst immer wieder öffentlich Position und traten mit verschiedenen Akteur*innen – nicht zuletzt mit dem Publikum – in Dialog. Sie stellten damit nicht nur ihre Auffassung zur Diskussion, sondern nahmen letztlich auch die Möglichkeit in Kauf zu scheitern. Denn eine solche Debatte lässt sich kaum abschließen und bringt keine endgültigen Ergebnisse hervor. In den kritischen Stimmen des Fachpublikums zeigt sich vielmehr, dass die *documenta 12* eine in der Kunstgeschichte bis dato wenig bearbeitete Problematik zur Sprache brachte.

Die Frage nach angemessenen Methoden der Präsentation und Vermittlung von (Kunst-)Werken unterschiedlicher Provenienz nach kulturell und sozial gleichberechtigten, global-kulturellen Kriterien markiert heute mehr denn je einen heiklen Punkt in der Museums- und Ausstellungspraxis. Als generelles Kriterium für eine transkulturelle Vermittlung von Kunst in Ausstellungen kann hier – neben dem grundlegenden Ziel, die kulturelle Bedeutungsvielfalt von Kunst zu erforschen und sichtbar zu machen – insbesondere das Verhandeln vielfältiger Bedeutung(en) mit Bezug auf die globale Verflechtung von (Macht-)Verhältnissen in Vergangenheit wie Gegenwart benannt werden. Dabei geht es nicht um Belehrung: In solchen Verhandlungsprozessen, die sich im Sinne von Konflikt und Dissens durch unterschiedliche und widerstreitende Positionen auszeichnen können und nicht das Ziel eines nivellierenden Konsenses verfolgen und damit unabschließbar bleiben, sind die Positionen aller an der Ausstellung Beteiligten – vonseiten der Produktion wie der Rezeption – einzubeziehen. Dies bedeutet auch, die kulturell, sozial und strukturell bedingten Privilegien der Beteiligten aufzudecken und insbesondere damit einhergehende diskriminierende Kommunikations- oder Interaktionsformen zu reflektieren und zu überwinden.

Als bedeutsam für die Durchführung eines transkulturellen Denk- und Handlungsmodells in der Ausstellungspraxis erweist sich daher eine frühzeitige Kontaktaufnahme mit weiteren Akteur*innen aus unterschiedlichen lokalen Kontexten vor Ort und weltweit sowie die Einbindung formatübergreifender, kulturell vielfältig anschlussfähiger Fragestellungen, wie dies die aus der Kunst heraus entwickelten *Leitmotive* der *documenta 12* zeigen. Die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Bedeutung und weltweiten Transformation der Moderne, mit dem Wert beziehungsweise den verschiedenen Facetten menschlichen Lebens in der Gesellschaft und mit der kulturellen Übersetzung von Kunst für die Kulturelle Bildung in einer globalisierten Welt stellte damals nicht nur eine komplexe Diskursproduktion zu virulenten Themen im Kontext verschiedener gesellschaftlich-kultureller Verhältnisse dar (*Magazines* N° 1-3). Sie bildete insbesondere auch den Anlass für die Herstellung, Gestaltung und Organisation weiterer ausstellungsbezogener Formate für und mit der Öffentlichkeit, wie sie etwa in den *Transregionalen Treffen* des *Magazines*-Projekts, in den verschiedenen *Projekten* und *Aktivitäten* des *Beirats* und der *Kunstvermittlung* sowie in deren Zusammenführung, Fortsetzung und Reflexion im Programm und im Format der *documenta 12 Halle* stattfand. Als wesentlich für eine transkulturelle Vermittlungspraxis erwies sich hier die Herstellung verschiedener (Ver-)Handlungsräume für die Partizipation und Kollaboration mit disziplinär, sozial wie auch kulturell heterogenen beziehungsweise diversen Akteur*innen. Die drei zentralen Fragestellungen gaben zudem Anlass für einen Dialog mit den Besucher*in-

nen: Diese wurden als Expert*innen angesprochen und zur aktiven Teilnahme an der Produktion der Ausstellung eingeladen. Das Angebot der Kunstvermittler*innen baute dabei auf postkolonial und feministisch orientierten Ansätzen auf und verstand sich weder als Dienstleistung noch als standardisierte, hierarchisierte Wissensweitergabe an das Publikum.

So lässt sich anhand der *documenta 12* exemplarisch aufzeigen, dass sich transkulturelle Methoden der Kunstvermittlung in Ausstellungen durch den gezielten Abbau oppressiver Strukturen, privilegierter Positionen und hierarchischer Formen der Wissensvermittlung hinsichtlich kultureller und sozialer Prägungen und Zugehörigkeiten – etwa mit Bezug auf ›Ethnie‹ und Religion sowie Klasse und Geschlecht – auszeichnen. Diese Methoden können nicht nur die Gestaltung kollaborativer und praxisbezogener Formate fördern, die nicht zuletzt auch eine geteilte Autor*innenschaft begünstigen, sondern auch den relationalen, nicht-nivellierenden oder kategorisierenden Umgang mit kulturellen Differenzen. Durch die konzeptionelle Verankerung einer transkulturellen Auffassung und Vermittlung von Kunst über das Medium Ausstellung kann die Ausstellung selbst zu einer kritischen Instanz werden, über die Normen, Konventionen und Hierarchien der kulturellen und sozialen Diskriminierung sowohl innerhalb der ausstellenden Institution als auch gemeinsam mit der Öffentlichkeit beziehungsweise in Verbindung mit unterschiedlichen Bürger*innen – etwa in Form eines Beirats aus internen und externen Personen – thematisiert, hinterfragt und verändert werden.

