

Einleitung

Die Art und Weise, wie etwas mit welcher Absicht und welchem Effekt in einer Ausstellung zu sehen gegeben wird, ist eng mit gesellschaftlichen Konventionen, Normen und Idealen verknüpft sowie mit spezifischen Deutungsmustern und -instanzen. Ausstellungen sind nicht nur Visualisierungen oder Spiegel gesellschaftlich-kultureller Verhältnisse, sie eröffnen auch einen Blick auf die Welt, stellen Sinnzusammenhänge her und dienen der kulturellen und gesellschaftlichen Selbstvergewisserung. Sie spielen daher eine entscheidende Rolle im Prozess der Generierung, Verhandlung und Vermittlung von Formen des Wissens, Denkens und Erzählens und können so Einfluss auf das Handeln von Menschen haben.

Für die Herstellung gesellschaftlich-kultureller Bedeutungen im Rahmen einer Ausstellung kommt dem Kuratieren eine besondere Relevanz zu. Kuratieren kann mit Beatrice von Bismarck als »Praxisform« verstanden werden, »derer sich nicht nur ausgewiesene KuratorInnen bedienen können«, sie ist auch grundsätzlich mit dem Ziel verbunden, »für künstlerische und kulturelle Materialien und Verfahren eine Öffentlichkeit zu schaffen«, wobei »die Ausstellung zum zentralen Vermittlungsmedium« wird.¹ Neben organisatorischen, strukturellen und sozialen Aufgaben zeichnet sich die Tätigkeit durch spezifische Praktiken aus, wie »bedeutungsstiftende[] Verfahren des konzeptionellen Auswählens, Zusammenstellens und Ordnens, über die bislang Unverbundenes miteinander verbunden wird«². Diese Praktiken manifestieren sich damit sowohl in der Anfertigung eines Ausstellungskonzepts als auch in der Auswahl von Künstler*innen und Kunstwerken. Sie prägen zudem die Zusammenstellung beziehungsweise (An-)Ordnung von Werken innerhalb spezifischer räumlicher Zusammenhänge sowie die Gesamtpräsentation der Ausstellung und haben daher auch Teil an den mit ihr verbundenen Vermittlungsformen für die Öffentlichkeit. Generell zeichnet sich kuratorische Praxis laut von Bismarck dadurch aus, »dass sie Zusammenhänge herstellt«³ und in der Auseinandersetzung mit »Artefakte[n] unterschiedlichster Herkunft« die

¹ Bismarck, Beatrice von: Curating. In: Butin, Hubertus (Hg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln 2014, S. 58–61, 59.

² Ebd., S. 60.

³ Mit Blick auf das Zusammenspiel von Präsentationsformaten, Subjektivierungsformen und Tätigkeiten beschreibt von Bismarck darüber hinaus das Kuratorische als einen Praxis- und Sinnzusam-

Möglichkeit eröffnet, immer wieder neue, andere oder vielfältige Bezüge – über ihre ursprünglichen Kontexte hinaus – zu konstruieren.⁴ Im Sinne einer »Tätigkeit des Verknüpfens«⁵ erweist sich die kuratorische Praxis nicht nur als eine Beschäftigung etwa mit der materiellen Beschaffenheit, den ästhetischen Merkmalen oder der historischen Existenz von Artefakten⁶, sie bringt das hierüber gewonnene Wissen auch durch ein spezifisches Verständnis von Kultur zur Anwendung oder stellt dies zur Debatte. Mit ihrer Anwendung stellt sich daher auch immer die Frage nach einer kulturellen Ethik – etwa in der kontextuellen Verortung von Artefakten, der Art und Weise ihrer Präsentation sowie dem damit einhergehenden Denken und Handeln in Bezug auf gesellschaftliche (Welt-)Verhältnisse.

Auf die Frage, welches kulturelle Verständnis für das Kuratieren von Ausstellungen im Hinblick auf »weltweite Verflechtungs-, Austausch- und Abhängigkeitsprozesse«⁷, wie sie mit der Globalisierung einhergehen, angewendet werden kann, muss sich diese Praxis heute mehr denn je den sich wandelnden gesellschaftlichen Verhältnissen stellen, so etwa der verstärkten globalen Migration.⁸ Mit Blick auf gesellschaftliche Umbrüche, wie sie aufgrund weltumspannender Ströme von Finanzkapital, Waren, Technologien, Menschen und Ideen einhergehen,⁹ erscheint eine allein westliche Perspektive auf Kunst und Kunstgeschichte, wie sie in der Ausstellungspraxis in weiten Teilen Europas und Nordamerikas Anwendung findet, nicht angebracht beziehungsweise höchst problematisch. Obwohl die Globalisierung schon seit vielen Jahrhunderten auf unterschiedlichste Weise die Lebenswirklichkeit von Menschen weltweit prägt, sind es in

menhang mit eigenen Strukturen, Bedingungen, Regeln und Verfahren. Siehe Bismarck, Beatrice von: Das Kuratorische. Leipzig 2021.

- 4 Vgl. Bismarck, Beatrice von: Zur Rolle freier Kurator/innen im zeitgenössischen Kunstmfeld. In: Eigenheer, Marianne; Richter, Dorothee; Drabble, Barnaby (Hg.): Curating Critique. ICE-Reader 1, Frankfurt a.M. 2007, S. 70–78, 71.
- 5 Vgl. Bismarck: Curating. 2014, S. 60.
- 6 Neben der grundlegenden, in der Archäologie verwendeten Bedeutung eines Artefakts als ein vom Menschen geschaffener Gegenstand, bezieht sich seine Bedeutung in den Kulturwissenschaften auch auf ebenso geschaffene Ausdrucksformen (z.B. Symbole oder Sinnsysteme menschlichen Handelns). Im Sinne eines Kunstwerks wird aus philosophisch-ästhetischer Perspektive darüber hinaus die eigene Seinsweise der Kunst und damit vor allem die ästhetische Wirkungskraft eines Werks betont. Zu Letzterem siehe: Lemma »Artefakt«. In: Regenbogen, Arnim; Meyer, Uwe (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Hamburg 2005, S. 66f.
- 7 Vgl. Knoll, Eva-Maria; Gingrich, Andre; Kreff, Fernand: Globalisierung. In: Kreff, Fernand; Knoll, Eva-Maria; Gingrich, Andre (Hg.): Lexikon der Globalisierung. Bielefeld 2011, S. 126–129, S. 126.
- 8 Wie der Migrationsforscher Jochen Oltmer feststellt, ist Migration, z.B. Arbeits- oder Siedlungswanderungen, Flucht, Vertreibung oder Deportation, seit vielen Jahrhunderten ein zentrales Element der Anpassung des Menschen an Umweltbedingungen sowie an gesellschaftliche, wirtschaftliche und politische Herausforderungen. Sie wird somit auch in Zukunft ein globales Thema bleiben. Vgl. Oltmer, Jochen: Einleitung. In: Kurzdossier »Globale Migration in der Zukunft«. Bundeszentrale für politische Bildung (bpb), 9.9.2013, o.S. URL: www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurzdossiers/168590/einleitung, am 24.1.2022. Das Zugriffsdatum gilt auch für alle folgenden URLs, sofern nicht anders angegeben.
- 9 Vgl. Knoll et al.: Globalisierung. 2011, S. 126.

erster Linie die seit den 1990er Jahren zunehmenden Globalisierungsprozesse,¹⁰ die im Feld der Kunst eine Überwindung des am Westen orientierten, eurozentristischen Blicks auf die Welt und eine Revision der Auffassung von Kultur als einheitlicher, statischer Nationalkultur einfordern. Für die Vermittlung von Kunst in Ausstellungen stellt sich insbesondere die Frage, welche der vom Kanon westlicher Kunstgeschichtsschreibung hervorgebrachten Strategien der dominanten Darstellung von Homogenität und Kontinuität – und mit ihm die nationale, epochale und stilistische Klassifizierung von Objekten sowie die eindimensionale kulturelle Zuschreibung von Subjekten – zugunsten eines Verständnisses von Kultur transformiert werden können, das sich an aktuellen globalen Verhältnissen von Kulturen orientiert. Also an einem Verständnis, das kulturelle Brüche ebenso mitdenkt wie die immanente Heterogenität und Vielstimmigkeit sowie die Gleichzeitigkeit von Kulturen in Geschichte und Gegenwart.

Von verschiedenen Kulturstudien und -theoretiker*innen wird im Zuge der Verbreitung des Globalisierungsbegriffs seit Beginn der 1990er Jahre explizit und implizit ein transkulterelles Denken vorgeschlagen.¹¹ Für ein solches Denken ist die Auseinandersetzung mit dem Wandel und der Neuformierung von Kulturen durch Grenzüberschreitungen, -verschiebungen und -auflösungen im Zuge von Migrationsbewegungen grundlegend. Damit steht es gegen die Auffassung von homogenen, eindeutig voneinander abgrenzbaren Ethnien¹² – eine Vorstellung die ohnehin die Lebensrealitäten von Menschen weitestgehend vernachlässigt. Tatsächlich ist davon auszugehen, dass elementare Gemeinsamkeiten von Menschen sowie miteinander verwobene und sich durchdringende Formen gesellschaftlichen Zusammenlebens weltweit seit langer Zeit bestehen.¹³ Folglich kann auch die Bedeutung kultureller Identität¹⁴ nicht mehr an vereinheitlichende oder herkunftsgebundene Kategorien gebunden werden. Vielmehr versteht sie sich in individueller wie kollektiver Hinsicht als in sich different und heterogen beziehungsweise baut sie auf dem Verständnis auf, dass sich die Identität eines Individuums erst durch dessen Beziehung zu unterschiedlichen Wissenskomplexen und

¹⁰ Als Ursache für die zunehmende Globalisierung seit den 1990er Jahren werden zwei revolutionäre Prozesse genannt: Zum einen sind dies die Umwälzungen der Informationstechnologie, die von westlichen Wirtschaftszentren ausgingen und zum Zusammenbruch des Kommunismus in Osteuropa und zur wirtschaftlichen Öffnung Ost- und Südostasiens führten. Zum anderen entwickelte der Kapitalismus weltweit neue Dynamiken und Qualitäten, wodurch sich sämtliche Lebensbereiche in Richtung einer weltweiten Vernetzung und eines grenzüberschreitenden Austauschs umgestaltet. Vgl. ebd.

¹¹ Genannt werden können hier z.B. die Theorien von Édouard Glissant, Mary Louise Pratt, Wolfgang Welsch, Paul Gilroy, Homi K. Bhabha, Arjun Appadurai, Ulf Hannerz und James Clifford. Ausführliche Erläuterungen hierzu siehe in Kap. II.

¹² Zur Verwendung des Begriffs im vorliegenden Text siehe Kap. II.1., S. 26, Fn. 185.

¹³ Siehe hierzu z.B. Welsch, Wolfgang: Immer nur der Mensch? Entwürfe zu einer anderen Anthropologie. Berlin 2011. Siehe hierzu auch Kap. II.1.7.

¹⁴ Aufgrund seiner Verwendung zur Wesensbestimmung wird der Begriff der kulturellen Identität in den Kulturwissenschaften zwar kritisch betrachtet, er wird in unterschiedlicher Aspektierung jedoch weiter eingesetzt. Während z.B. Samuel P. Huntington den Kampf der Kulturen (»The Clash of Civilizations«, 1996) noch auf unversöhnliche Grenzen zwischen »einheitlichen kulturellen Identitäten« von Staaten zurückführte, wird kulturelle Identität mit Beginn des 21. Jahrhunderts nicht mehr als eine angeborene Disposition verstanden.

sozialen Praktiken entwickelt.¹⁵ Unter Berücksichtigung bereits bestehender und permanent neu hinzukommender gesellschaftlicher Verflechtungen können weder Kultur noch Identität auf eine unveränderbare oder eindimensionale Konstante zurückgeführt werden.¹⁶ Kultur lässt sich vielmehr als ein dynamischer Prozess verstehen, der vielfältige kulturelle Zugehörigkeiten und Verbindungen hervorbringt.

Wo und wann die Theorie der Transkulturalität ihren Anfang nahm, wird je nach Disziplin und kulturräumlicher Eingrenzung unterschiedlich betrachtet.¹⁷ Heute zählt Transkulturalität zu einem der relevantesten Paradigmen der Kulturwissenschaften und wird in der Forschung zu verschiedenen künstlerischen Disziplinen in Bezug gesetzt.¹⁸ Wie einzelne interdisziplinäre Forschungsprogramme und -profile mit Beginn des 21. Jahrhunderts etwa im deutschsprachigen Raum zeigen, wird Transkulturalität im Feld der Kunstwissenschaft in erster Linie mit kunstgeschichtlichen Fragestellungen in Verbindung gebracht.¹⁹ Aus diesen Programmen und anderen Initiativen generiert sich wiederum eine Vielzahl von Diskursen im Feld der Kunstgeschichte, in denen sich ein Interesse an globalen Fragen zeigt. Diese sind in der Regel international angelegt und richten ihren Fokus beispielsweise auf Bereiche wie Kulturerbe und Denkmalpflege²⁰, Design²¹ oder auf spezifische Weltregionen²². Mit Beginn der zweiten Dekade

¹⁵ Siehe hierzu z.B. Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist 2006.

¹⁶ Siehe hierzu z.B. Sen, Amartya: Die Identitätsfalle. Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt. München 2007; Jullien, François: Es gibt keine kulturelle Identität. Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur. Berlin 2017.

¹⁷ Siehe hierzu Kap. II.1.2.

¹⁸ Siehe z.B. Kimmich, Dorothee; Schahadat, Schamma (Hg.): Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität. Bielefeld 2012; Model House Research Group (Hg.): Transcultural Modernisms. Akademie der Bildenden Künste Wien. Berlin u.a. 2013; Ernst, Jutta; Freitag, Florian (Hg.): Transkulturelle Dynamiken. Aktanten – Prozesse – Theorien. Bielefeld 2014; Langenohl, Andreas; Poole, Ralph; Weinberg, Manfred (Hg.): Transkulturalität. Klassische Texte. Bielefeld 2015.

¹⁹ Siehe hier z.B. »Selbstzeugnisse in transkultureller Perspektive«, Freie Universität Berlin (2004-2012); »Asien und Europa im globalen Kontext: Die Dynamik der Transkulturalität«, Universität Heidelberg (2007-2019); »Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst. Komparatistische Perspektiven auf historische Kontexte und aktuelle Konstellationen«, Freie Universität Berlin (2011-2017); »Kulturgeggnungen und transkulturelle Prozesse: Wissen – Medien – Kommunikation«, Universität Bayreuth (Profilfeld seit ca. 2013); »Macht und Herrschaft. Vormoderne Konfigurationen in transkultureller Perspektive«, Universität Bonn (seit 2016).

²⁰ Siehe z.B. die Tagung »Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell« im Jahr 2011, die am Lehrstuhl »Globale Kunstgeschichte« der Universität Heidelberg durch das Exzellenzcluster »Asien und Europa im globalen Kontext« veranstaltet wurde, auf dessen Initiative 2011 auch der interdisziplinäre Masterstudiengang Transcultural Studies an der Universität Heidelberg eingerichtet wurde. Oder der internationale Kongress »Preserving transcultural heritage: your way or my way?«, School of Arts and Humanities of the University of Lisbon, Portugal, im Jahr 2017.

²¹ Siehe z.B. die Jahrestagung der Gesellschaft für Designgeschichte (GfDg) »Das Eigene und das Fremde. Transkulturelles Design« an der Bauhaus-Universität Weimar im Jahr 2011, die die ästhetischen Auswirkungen von Transkulturalität und konkrete Formen des Kulturtransfers im Design diskutierte.

²² Siehe z.B. die Tagung »Brazil in Dialogue« der Forschergruppe »Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst. Komparatistische Perspektiven auf historische Kontexte und aktuelle Konstellatio-

des 21. Jahrhunderts lassen sich einige, mehrheitlich englischsprachige Konferenzen und Workshops innerhalb und außerhalb Deutschlands verzeichnen, die sich explizit mit dem Paradigma der Transkulturalität in Bezug auf das Kuratieren von Ausstellungen beschäftigen.²³ Die hier vertretene Vielfalt an mal eher empirisch, mal eher historisch orientierten kultur- und geisteswissenschaftlichen Forschungsperspektiven, Praxisfeldern und institutionellen Rahmenbedingungen zeigt jedoch, dass es weder eine eindeutige Übereinstimmung bezüglich der Bedeutung von Transkulturalität noch eine klare Differenzierung ihrer Anwendungs- und Wirkungsbereiche mit Blick auf die verschiedenen Tätigkeiten von Kurator*innen in der gegenwärtigen Ausstellungspraxis gibt. Das inhaltliche Spektrum ist dabei meist weit aufgespannt und reicht von verschiedenen zeitlichen und räumlichen oder historischen und geografischen Kontextualisierungen eines transkulturellen Denkansatzes über spezifische institutionelle Zusammenhänge in Museen und Sammlungen, weiter zu zeitlich begrenzten oder permanenten Ausstellungen bis hin zu großformatigen Ausstellungsreihen, wie etwa der *documenta* oder anderen Biennalen weltweit.

Im Kontext der Biennalen nimmt die seit 1955 in Kassel ansässige *documenta* eine besondere Stellung ein. Obwohl die Ausstellungsreihe nur alle fünf Jahre²⁴ stattfindet und lediglich hundert Tage andauert, ist sie heute nicht nur ein fester Bestandteil der regelmäßig wiederkehrenden Großausstellungen weltweit, sondern sie gilt auch als die »größte und bedeutendste Ausstellung für zeitgenössische Kunst« sowie als »Seismograph der internationalen Kunstszene«²⁵. Dies mag in Deutschland nicht nur damit zusammenhängen, dass sie durch ihre Gründung in der Nachkriegszeit des Zweiten Weltkriegs eine besondere Rolle bei der Überwindung von Kriegstraumata einnahm und damit eine wegweisende gesellschaftlich-kulturelle Funktion in ihrer Ursprungsgeschichte aufweist,²⁶ sondern auch darin, dass sie für jede Ausstellungsfolge über eine international zusammengesetzte Findungskommission eine neue Künstlerische Leitung²⁷ wählt. Sie tritt jeweils mit einem neuen Konzept und Team an, regt auf diese

nen« des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin im Jahr 2015, die in erster Linie die verschiedenen Ansätze der einzelnen Forschungsprojekte zur brasilianischen Kunst vorstellt.

²³ Siehe z.B.: »India! Art on the move. Migration & Contemporary Art« (ARKEN Museum of Modern Art, Copenhagen 2012); »Situating Global Art« (InterArt – Internationales Graduiertenkolleg der Freien Universität Berlin, Berlin 2015); »Transkulturelle Kunstgeschichten im Museum« (Freie Universität Berlin und Museum für Islamische Kunst (SMB), Berlin 2015); »TRANScuratorial Academy: Entangled Histories« (KfW Stiftung und Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin 2017); »De-Essentializing Difference – Acknowledging Transculturality. Art (History) Education and the Public Sphere in a Globalized World« (Research Network for Transcultural Practices in the Arts and Humanities (RNTP) on the occasion of *documenta* 14, Kunsthochschule Kassel 2017). Für die Programme dieser Konferenzen siehe die entsprechenden Quellenangaben im Literaturverzeichnis.

²⁴ Nach anfänglichen Wechseln im Vier- und Fünfjahresrhythmus findet die *documenta* seit 1972 regelmäßig alle fünf Jahre statt.

²⁵ *documenta*: News vom 15.12.2017. URL: <https://www.documenta.de/de/news#>.

²⁶ Nach jüngeren Erkenntnissen über die Rolle einiger Organisatoren der ersten *documenta* im Nationalsozialismus, bedarf diese gesellschaftlich-kulturelle Funktion einer kritischen Betrachtung. Siehe hierzu auch Kap. I.1.2, S. 10, Fn. 57.

²⁷ Die Künstlerische Leitung einer *documenta* wird seit ihrer fünften Folge (1972) auf Vorschlag einer unabhängigen, internationalen Findungskommission vom Aufsichtsrat der *documenta* und

Weise auch jedes Mal neue Debatten in der Kunstwelt²⁸ an und setzt damit Maßstäbe sowohl für die weltweite Kunstszene als auch für die Ausstellungspraxis in globalen Zusammenhängen. Bedeutung erhält die *documenta* aber auch dadurch, dass jede Folge eine breite mediale Resonanz und Berichterstattung erfährt. Diese schlägt sich nicht nur in der regionalen und nationalen Presse sowie der Kunstkritik nieder, sondern auch in internationalen Print- und Onlinemedien.

Hinsichtlich beider Aspekte kommt der im Jahr 2007 eröffneten²⁹ und von Roger M. Buergel als Künstlerischem Leiter³⁰ verantworteten *documenta 12* eine besondere Relevanz und mediale Brisanz zu. Zunächst war Buergel in enger Zusammenarbeit mit der Kuratorin Ruth Noack angetreten, weshalb der Leitung der *documenta 12* bisweilen eine als unzulässig erachtete »Doppelspitze«³¹ attestiert wurde. Darüber hinaus entwickelten und realisierten die beiden gemeinsam das Konzept der Ausstellung – die *Migration der Form*. Mit ihm schlügen sie ein, an aktuellen gesellschaftlichen Verhältnissen orientiertes kulturelles Verständnis im Umgang mit Kunst- und Ausstellungskategorien vor. Dieses manifestierte sich auf besondere Weise auch in der Vermittlung von Kunst über unterschiedliche Formate und Programme mit lokaler und globaler Beteiligung sowie in der Zusammenarbeit mit verschiedenen Akteur*innen, so auch dem Publikum. Bereits kurz nach Eröffnung der Ausstellung kam es bezüglich des Konzepts insbesondere aus den Reihen des Fachpublikums zu massiver Kritik.

Wenngleich die Kritik an der *documenta 12* – wie bei jeder *documenta*-Folge – von sehr unterschiedlicher Qualität war, zeigten sich in ihr überschneidende Argumentationen. Diese richteten sich vehement gegen das Kulturverständnis der Kurator*innen und ihren Umgang mit Kunst, wobei verschiedene Prozesse der Bedeutungsproduktion von der Auswahl bis zur Realisierung der Ausstellung thematisiert wurden. Tenor vieler Kritiken war dabei, die *documenta 12* pflege einen universalistischen, alle Differenzen ausmerzenden Umgang mit Kunst. Werke und Künstler*innen würden hier nicht nur ihrer (kunst-)historischen Kontexte beraubt. Durch die Art der Präsentation werde vielmehr eine Vergleichbarkeit zwischen Werken hergestellt, die einen eurozentristischen

Museum Fridericianum gGmbH gewählt. Die Bezeichnung entspricht üblicherweise der Position einer alleinverantwortlichen Person als Kurator*in, die jedoch in der Regel ein Team von weiteren Kurator*innen und Mitarbeiter*innen für die Produktion einer *documenta* auswählt.

- 28 Für den Begriff Kunstwelt bzw. Art World(s) beziehe ich mich sowohl auf Arthur C. Dantos philosophisch geprägte Auffassung von Teilnehmer*innen, die einen Diskurs über die Existenz und die Bedingungen von Kunst führen, als auch auf Howard S. Beckers kunstsoziologische Auffassung von kooperativen Netzwerken. Innerhalb dieser Netzwerke werden Kunstwerke von verschiedenen Akteur*innen hervorgebracht und an ein Publikum vermittelt. Siehe Danto, Arthur C.: *The Artworld*. In: *Journal of Philosophy*. Vol. 61/1964, S. 571-584; Becker, Howard S.: *Art Worlds*. Berkeley u.a. 1982.
- 29 Die zwölfte Folge der *documenta* fand vom 16.6.-23.9.2007 statt.
- 30 Nach der Wahl Buergels zum Künstlerischen Leiter der *documenta 12* am 3.12.2003 nahm er seine Arbeit zusammen mit der Kuratorin Ruth Noack im Jahr 2004 auf. Für das Team der Mitarbeiter*innen der *documenta 12* siehe: *documenta Kassel 16/06-23/09 2007, documenta 12. Katalog*, hg. v. *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel. Köln 2007, S. 396-402.
- 31 Kappert, Ines: Die Doppelspitze. Das Ehepaar Roger M. Buergel und Roth [sic!] Noack hat gemeinsam die Kunst für die *documenta* ausgewählt. Wer sind die beiden eigentlich? In: *Die Tageszeitung* (taz), 16.6.2007, o.S. URL: www.taz.de/!5199261/.

Blick begünstige und so einen kolonialen Gestus im Umgang mit der Kunst verschiedener Kulturen der Welt zeige.

Eine solche Kritik ignoriert jedoch nicht nur die mit der Ausstellung eng in Verbindung stehenden Diskurse der drei sogenannten *Leitmotive*, sondern auch die verschiedenen aufs engste mit der Ausstellung verknüpften lokalen und globalen Formate, wie etwa das Projekt der *documenta 12 Magazines*, die *Aktivitäten* des *documenta 12 Beirat* und der *documenta 12 Kunstvermittlung*. Dies mag einerseits damit zusammenhängen, dass die Ausstellung (auch gemäß ihren Statuten) seit jeher der Kern einer jeden *documenta* ist und hier die Auswahl von Kunst und Künstler*innen sowie deren Präsentation im Zentrum der Rezeptionsgeschichte steht. Allerdings wird dabei vernachlässigt, dass die *documenta* seit mindestens zwei Dekaden weit mehr ist als eine Präsentation von ausgewählten Kunstobjekten innerhalb und außerhalb musealer Räume und sich durch die globale Öffnung ihrer Ausstellungspraxis auch mit den damit verbundenen Implikationen für die Vermittlung von Kunst auseinandersetzt. Andererseits mag es auch damit zusammenhängen, dass die Primärliteratur der *documenta 12* kaum Erläuterungen zur Bedeutung der *Migration der Form* anbietet,³² und die Kurator*innen ihre grundlegende Idee, das Phänomen der Migration für die Vermittlung von Kunst und die Herstellung der Ausstellung produktiv zu machen, lediglich in einigen Interviews kurz vor und während der Eröffnung der *documenta 12* veröffentlichten.³³ Ungeachtet dieser problematischen Öffentlichkeitsarbeit, die den Zugang zum grundlegenden Konzept der *documenta 12* erschwerte und ihn auf gewisse Publikumskreise reduzierte, ist festzuhalten, dass die *documenta 12* mit ihrem Konzept eine Perspektive vorschlug, bei der sowohl Objekte als auch Subjekte und deren Geschichte(n) über die Grenzen homogener Kulturvorstellungen hinweg in Beziehung gesetzt wurden. Ein solcher Ansatz kann als transkulturell bezeichnet werden. Zu fragen ist jedoch, ob und inwiefern dieser Ansatz in der *documenta 12* verwirklicht wurde.

Auf diesem Hintergrund wird untersucht, welche Merkmale des Transkulturellen in der Produktion und Realisation der *documenta 12* zu finden sind. Hierfür wird der verengte Blick auf die Ausstellung als eine reine Präsentation von Werken und deren Rezeption innerhalb vordefinierter, musealer Räume aufgegeben. Unter einer Ausstellung wird im Folgenden ein Handlungsraum verstanden, in welchem neben dem Versammeln, Ordnen und Präsentieren von Werken gleichermaßen die Produktion von Diskursen wie auch die Vermittlung von Kunst in verschiedenen Formaten verstanden wird.

Auf dieser Basis wird eine umfassende Analyse vorgenommen, die der Herstellung verschiedener Erscheinungsformen und Formate der *documenta 12* Rechnung trägt.

³² Lediglich im Vorwort des Katalogs der *documenta 12* weisen die Kurator*innen z.B. auf ihr Interesse an »Formenschicksalen« hin. Buergel, Roger M.; Noack, Ruth: Vorwort. In: *documenta 12. Katalog*. 2007, S. 11–13, 12.

³³ Dies geschah zu einem Teil in den Audioführungen zur Ausstellung, zu einem anderen in einigen wenigen, im Anschluss an die *documenta 12* publizierten Texten. Siehe z.B.: Frankfurter Rundschau (FR), 15.4.2007; Art Review, Issue 10, April 2007; Artforum, Vol. 45, No. 9, May 2007; o32c, Issue 13, Summer 2007; Kunstforum Int., Bd. 187, 2007.

Hierfür wird eine praxistheoretische Methode angewendet, welche die spezifische Ausstellungspraxis der *documenta 12* hinsichtlich ihrer dabei zum Einsatz gekommenen bedeutungsstiftenden Praktiken des Kuratierens untersucht und dabei der Frage folgt, inwiefern sich diese als anschlussfähig an das kulturwissenschaftliche Paradigma der Transkulturalität erweisen. Damit soll auch der globale Anspruch der *documenta 12* im Kontext der Ausstellungsreihe verdeutlicht werden.

Die Arbeit gliedert sich dabei in vier Teile: Im ersten Teil wird gezeigt, inwiefern das spezifische kulturelle Verständnis der *documenta 12* Ausdruck eines global-kulturellen Selbstverständnisses der *documenta* ist, das nicht nur eng mit ihrer Ursprungsgeschichte verknüpft ist, sondern auch auf einzelnen, ihr vorausgehenden Folgen der Ausstellungsreihe aufbaut beziehungsweise Teil einer Entwicklung ist. Im zweiten Teil wird das Spektrum des kulturwissenschaftlichen Paradigmas der Transkulturalität beleuchtet, das als Theorie in verschiedenen Disziplinen zirkuliert, bislang aber kaum hinsichtlich seiner historischen Dimension und seiner umfassenden Bedeutung erörtert wurde. Auch hat es weder eine ausreichende Beachtung in der Praxis allgemein noch in der Ausstellungspraxis im Besonderen erfahren. Im Fokus stehen daher sowohl der Ursprung, die Geschichte und die Bedeutung des Begriffs Transkultur als auch seine Verknüpfung mit kunst- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen und Theorien. Im dritten Teil werden ausgewählte Beispiele bisheriger Ausstellungen im globalisierten Feld der Kunst betrachtet, die in ihrer Konzeption und/oder Umsetzung transkulturelle Ansätze aufweisen. In Zusammenhang mit diesen sowie weiteren Ausstellungen wird auch der Fachdiskurs zum Umgang mit Transkulturalität in Kunst und Ausstellungen analysiert. Im vierten Teil wird die Ausstellungspraxis der *documenta 12* umfassend untersucht. Dabei steht die Frage im Zentrum, welche Aspekte des Kuratierens an Bedeutung gewinnen, wenn spezifische Praktiken in transkultureller Perspektive betrachtet werden. Bisherige Methoden der Ausstellungsanalyse werden dabei über die von der praxeologischen Kulturanalyse vorgeschlagenen Praxisdimensionen von Artefakten, Diskursen und Subjektivierungsweisen erweitert. Innerhalb dieser Dimensionen werden die bedeutungsstiftenden Praktiken des Versammelns, Ordnens, Präsentierens und Vermittelns der *documenta 12* untersucht und zu Aspekten des Transkulturalitätsparadigmas ins Verhältnis gesetzt. Gefragt wird schließlich, inwiefern eine solche Lesart generell für eine zeitgemäße Ausstellungspraxis, die transkulturelle Lebensrealitäten berücksichtigt, fruchtbar gemacht werden kann.

Ziel der Arbeit ist es, nicht nur die globalen Bedingungen des Kuratierens im Rückblick auf eine Folge der international renommierten Ausstellungsreihe *documenta* zu befragen, sondern auch ein erweitertes, über das Ausstellungskonzept der *documenta 12* hinausgehendes Verständnis einer transkulturellen Ausstellungspraxis zu eröffnen. Fragen nach einer adäquaten kuratorischen Praxis, die den gesellschaftlichen Anforderungen des 21. Jahrhunderts entspricht, finden sich jedoch nicht nur im Kontext internationaler Großausstellungen wieder. Seit einigen Jahren halten sie – beispielsweise mit dem Fokus auf Diversität³⁴ – zunehmend auch Einzug in die Arbeit von Museen.

34 Wie etwa der Deutsche Museumsbund in seinem Leitfaden zur Verankerung der Themen Migration und Diversität im Museum erläutert, bezeichnet der Begriff Diversität die »Vielgestaltigkeit und Differenz von Lebenskonzepten« und widmet sich im Sinne eines Konzepts der »Wertschätzung und Anerkennung von Diversität«.

en und anderen Institutionen, die sich dem Präsentieren und Vermitteln von Kunst in globalen Zusammenhängen – etwa aufgrund der kulturellen Vielfalt ihrer Sammlungsbestände oder der Restitution von Kulturgütern – verschrieben haben. Die *documenta 12*, so meine grundlegende These, hat den Weg für grundlegende Veränderungsprozesse in der Ausstellungspraxis geebnet, ohne den Begriff der Transkulturalität je explizit verwendet zu haben.

zung jeder Unterschiedlichkeit bspw. in Bezug auf kulturelle und ethnische Hintergründe, Sexualität, Glauben und Lebensstile». Museen, Migration und kulturelle Vielfalt – Handreichungen für die Museumsarbeit, hg. v. Deutscher Museumsbund e.V. Berlin 2015, S. 32. URL: <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/leitfaden-kulturellevielfalt.pdf>.

