

Als Wanderausstellungen konzipierte Kunstausstellungen sind per definitionem Orte und Räume transitorischer Kunsterfahrung. Die moderne Internationalisierung sowie die aktuelle zeitgenössische Globalisierung der Kunst, einschließlich des sie vermittelnden und vermarktenden Kunstsystems, haben zu einer intensivierten, stark beschleunigten Ausstellungsmobilität geführt. Der weltweite Exzess von Biennale-Kunstausstellungen ist ein deutlicher Indikator für diesen global-migratorischen Ausstellungsnomadismus. Je global verzweigter Kunstausstellungen an verschiedene Ausstellungsorte im Netzwerk des Kunstsystems wandern, umso stärker sind sie den wandernden Konzepten¹ und Transformationsprozessen dessen, was ich hier als ‚Ausstellungsübersetzung‘ definieren möchte, unterworfen. Deplatzierte und Relokalisierung verbinden sich zu interdependenten Bewegungskorridoren im Feld der Kunsterfahrung, wodurch die Zwischenräume zwischen Ausstellungen als Transiträumen der Ortsdurchquerung sichtbare Gestalt annehmen.

Im Folgenden sollen diese expositionellen Translokalisierungen anhand eines konkreten Ausstellungsbeispiels, und zwar der Ausstellung *Cities on the Move. Urban Chaos and Global Change, East Asian Art, Architecture and Films Now*, eingehender diskutiert werden. Die Ausstellung bietet sich als Fallstudie für die Untersuchung der kulturellen Übersetzungspraxis und Translationsleistung von multilokal veranstalteten Ausstellungen besonders gut an, weil sie insgesamt zwei Jahre von 1997 bis 1999 zwischen verschiedenen Städten tourte und die Idee, dass sich eine Ausstellung, bedingt durch ihren Ortswechsel, beständig neu verorten, und das heißt insbesondere im urbanen Umfeld relokalisieren und resozialisieren muss, im Ausstellungskonzept selbst mit anlegt war und darin auch reflektiert wurde. Hans Ulrich Obrist hatte mit der Idee einer migrierenden, ortsvariablen Ausstellung bereits in seiner Schau *Do It* experimentiert.² Das kuratorische Projekt präsentierte «Do-it-yourself»-Anleitungen für Kunstwerke, die es ermöglichten, die Arbeiten an jedem neuen Ausstellungsort mit einfachen Mitteln und Materialien realisieren zu können. Keine Ausführung der identischen Kunstanleitung glich der anderen. Damit wurde das Deleuzesche Prinzip der Differenz in der Wiederholung anschaulich vorgeführt.³ Das Ausstellungsprojekt *Cities on the Move* entwickelte diese Idee in größerem Rahmen auf der kuratorischen Ebene weiter.⁴ Mit jedem Ortswechsel verschob sich auch die Ausstellungskonzeption. Die kuratorische Umsetzung reagierte offen und flexibel auf Relokalisierungen. Es ist dieser Prozess mit seinen äußeren und inneren Bedingungen, Implikationen und Konsequenzen, den ich hier unter dem Begriff ‚ausstellungskulturelle Übersetzung‘ fassen und analysieren möchte.

In Ausstellungsbesprechungen sowie in der kunstwissenschaftlichen Ausstellungsforschung stellt die Frage nach der multilokalen Reinszenierung – trotz ihres

zentralen Stellenwertes – bisher einen blinden Fleck dar, weil die Ausstellung *Cities on the Move* meist nur anhand ihrer ersten Ausgabenversion in der Wiener Sezession verhandelt oder aber das Augenmerk nicht auf das Moment der Ortsmigration und ausstellungskulturellen Übersetzung gerichtet wurde.⁵ Unter Ortsmigration verstehe ich die zeitlich koordinierten und intentional gerichteten Wanderbewegungen der Ausstellung *Cities on the Move* quer durch insgesamt sieben Ausstellungsstationen in Abhängigkeit vom Verbreitungsgebiet der Ausstellung. Der Begriff der Migration soll sich dabei auf den Übersiedlungs-, Umstellungs- und Anpassungsprozess auf/an den jeweils neuen Ort als konkreten Ausstellungsort und lokalen Stadtumgebungsraum beziehen. ‚Ausstellungskulturelle Übersetzung‘ zielt auf eine Erweiterung des kulturellen Übersetzungskonzepts⁶, um ausstellungszirkuläre Übermittlungsprozesse von globaler, regionaler und lokaler Reichweite sowie Übersetzungen zwischen unterschiedlichen historischen, medialen und bereichsspezifischen Ausstellungskulturen⁷ fassen zu können.

Neben der ortsvariablen, transformativen Ausstellungskonzeption bestand ein weiteres Novum von *Cities on the Move* darin, die Formate Kunst- und Architekturausstellung miteinander zu verbinden, um die neue, im dynamischen Aufbruch befindliche Kunst- und Architekturszene asiatischer Boomstädte einem primär europäischen Publikum zu präsentieren.⁸ Aufgrund dieser gattungsübergreifenden Neuausrichtung wurde die Ausstellung schnell zum Paradigma für eine neue Ausstellungskultur und kuratorische Praxis, die innovative Ausstellungs- und Reflexionsräume für das Zusammentreffen von Kunst, Architektur und Urbanismus schuf.⁹ Dem neu gesetzten Trend, den gebauten architektonischen Stadtraum in seiner Verzahnung mit dem sozialen urbanen Raum in den Kunstaustellungsraum zu integrieren, folgten unmittelbar zwei Ausstellungen: die Ausstellung *Berend Strik and One Architecture* in Middelburg (1998) und die Ausstellung *Unlimited.nl 2* in Amsterdam (1999). Beide Ausstellungen wurden jedoch ohne Ortswechsel, das heißt ohne Wanderbewegung quer durch Metropolen realisiert. Das unterscheidet sie maßgeblich von der Ausstellung *Cities on the Move*, die in ihrem inhaltlichen, ausstellungsräumlichen und ortsbezogenen Konzept die Risiken und Potenziale einer inter- und transurbanen Ausstellungsübersetzung mit einschloss und damit auch die Problematik einer multilokalen Kunst(re)präsentation und Kunsterfahrung im Zeichen eines globalen Kunstaustellungsmarktes erkundete. In ihrer Ursprungsfassung (1997) von Hou Hanru und Hans Ulrich Obrist als migratorische Ausstellung kuratiert, wanderte *Cities on the Move* von der Wiener Sezession zu diversen anderen Ausstellungsorten weiter wie Bordeaux (CAPC, Musée d’artcontemporaine), New York (PS1), Humlebaek (Louisiana Museum), London (Hayward Gallery), Bangkok (Rama IX Art Museum sowie andere Ausstellungsorte in der Stadt) und Helsinki (KIASMA).

Die Analyse der multilokalen serialen Ausstellung wird ihren Fokus darauf richten, wie sich die Wanderausstellung aufgrund ihrer Transpositionsbewegungen, innerhalb derer sie sich neu auf ihre städtische, kulturelle, museale, künstlerische und ausstellungsräumliche Umgebung einstellt, kontinuierlich wandelt. Um Aufschluss über ausstellungsrelevante Übersetzungsprozesse zu gewinnen, sollen vor allem die Ausstellungsorte, Raumbezüge, Display-, Publikations- sowie Dokumentationsformate, die die Ausstellung auf ihrer Ortsmigration durchlief und weitervertrieb, einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

Das Ausstellungskonzept

Um Kenntnis zu gewinnen, wovon die Ausstellung im Kern handelt, welche Ideen, Eindrücke und Erfahrungen sie, quer durch die Metropolen und Lokalitäten tourend, zu vermitteln sucht, muss man das übergreifende translokale Ausstellungskonzept zum Thema der asiatischen Städte konsultieren, das von den beiden Hauptkuratoren Hou Hanru und Hans Ulrich Obrist im Katalogtext zu den ersten beiden Ausstellungen (in der Wiener Sezession und im Musée d'art contemporaine in Bordeaux) niedergelegt ist. Das Entwurfskonzept zu *Cities on the Move* in Gestalt eines geschriebenen Textes hat, obwohl es sehr unterschiedliche Wiedergabemedien von der Printausgabe in Kunstmagazinen bis zur Online-Präsentation im Netz durchlief, Inhalt, Form und Substanz weitestgehend bewahrt. Um die an verschiedene Orte und Institutionen migrierende Ausstellung zu kommentieren, wurde es nur leicht modifiziert, sei es, dass es auf die wichtigsten Punkte zusammengekürzt oder um Zusatzinformationen über die jeweilige Stadt, das Museum und andere Lokalitäten, in denen die Ausstellung (beziehungsweise Ausstellungsteile) gezeigt wurden, ergänzt wurde.

Dem verschriftlichten Ausstellungskonzept ist zu entnehmen, dass es ein Hauptanliegen von *Cities on the Move* war, dem europäischen Publikum einen Überblick über die neue zeitgenössische Architektur- und Kunstszene in den aufstrebenden asiatischen Städten zu vermitteln und dadurch den gestalterisch-kreativen wie intellektuellen Austausch zwischen Kunst und Architektur anzuregen. Die Fülle des präsentierten Materials war überwältigend: Die Ausstellung vereinte insgesamt über hundert künstlerische und architektonische Positionen, die sich mit Themenaspekten und Problematiken des rasanten Städtewachstums in Asien wie Ballungsdichte, Komplexität, Geschwindigkeit, Verkehr, Konnektivität, Migration, Obdachlosigkeit und Ökologie auseinandersetzten. Die unterschiedlichen Positionen sollten vor Augen führen, dass es nicht *die* asiatische Stadt gibt, das heißt einen einheitlichen Modelltyp, der repräsentativ für die Entwicklung des asiatischen Urbanismus an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert einsteht, sondern dass sich im Zuge des ungleichen und ungleichmäßigen Wachstums asiatischer Städte sehr heterogene Stadtkonzepte und neue urbane Modelle herausgebildet haben, wie etwa die Agglomerationsstadt, die Migrationsstadt, die Madang-Stadt (Stadt der Innenhöfe), die Netzwerk-Stadt, die generische Stadt, die Tropenstadt etc.¹⁰ Ein Hauptziel der Ausstellung war es, die Geschichte der asiatischen Modernisierung und Stadtentwicklung als ein «tourbillon ... in which the West wind and East wind encounter each other»¹¹ zu präsentieren. Jedoch sollten nicht nur integrative Prozesse des internationalen Austausches von architektonischen und urbanen Planungsideen und -praktiken zwischen asiatischen und ausländischen Fachexperten in den Blick genommen werden, sondern auch konfrontative Prozesse der Auseinandersetzung aufgezeigt werden, die zu innovativen, wenngleich kontrovers diskutierten Architektur- und Stadtplanungsmodellen in Asien geführt haben.

Unter Berufung auf asiatische Modernisierungstheorien aus dem Umfeld der Architektur-, Sozial- und Kulturforschung, insbesondere den kritischen Regionalismus, argumentieren die beiden Kurator(autor)en, dass Modernisierung in Asien nicht gleichbedeutend mit Verwestlichung sei, und dass in Zukunft das Modell einer asiatischen Moderne auf einer globalen Ebene mit dem westlichen Modernisierungsmodell konkurrieren werde. Entsprechend präsentiert die Ausstellung bewusst eine Vielfalt von Modellen urbaner Entwicklung, die auf einem «re-balancing between Modernity and local necessity, between linear growth and irrational

intuition», between progress and tradition»¹² basieren, um lebenswerte (humane) Stadträume zu kreieren.

Das hier in seinen wesentlichen Zielsetzungen zusammengefasste Ausstellungs-konzept von *Cities on the Move* wurde nicht nur positiv aufgenommen; es wurde vor allem wegen seines neo-kolonialen und essentialistischen Ansatzes stark kritisiert. Für den philippinischen Kunstkritiker und Kurator Patrick Flores steht es für den

post-exotic turn in contemporary art (exhibitions) in Asia [...] in search not so much of an aesthetic paradigm as of a context in which a complicated conjuncture of modernity and that which it has repressed under the auspices of colonialism and imperialism, on the one hand, and that which it has unleashed like nationalism, democracy, and other forms of enfranchisements, on the other (hand), is contemplated.¹³

Der Kulturwissenschaftler C. J. W.-L. Wee argumentiert, dass das ausgestellte Imaginäre in *Cities on the Move* die unvermeidbare Gefahr einer Reifizierung beinhalte, ebenso wie die Gefahr einer «collusion with ideological and suspect claims for a (new Asian hemisphere)»¹⁴. Indem es den Austausch zwischen Kunst, Architektur, und Urbanismus gezielt vorantreibe, befördere es die Konstruktion eines neuen modernistischen Utopismus in Asien. Problematisch erscheint Wee die Idee einer postkolonialen und liberalistischen Neo-Modernität, von der seines Erachtens das kuratorische Konzept durchdrungen ist:

The neo-modernity that Hou and Obrist argued for that is also an alternative (meaning (counter) modernity, though, cannot fully go beyond the older or Western modernity with some of its oppressive features that are not desirable: the repressiveness linked to the old European colonial powers; and the teleology of their cultural aesthetic and architectural modernism, as they moved on, in triumph, from the new to the newer to the newest.¹⁵

Da die kritische Debatte um eine asiatische (Neo-)Moderne im Verhältnis zur westlichen Moderne nicht Ziel dieser Ausführungen ist, werde ich sie mit diesen Kommentaren bewenden lassen und zugleich in die kritische Gegenfrage umwenden, ob der Vorwurf des Neo-Modernismus nicht möglicherweise durch das Aufsprengen der Einheit von Ort, Zeit und Raum der Ausstellung sowie ihres einmalig gesetzten Rahmens entkräftet wird. Denn durch die translationalen Wanderbewegungen der Ausstellung durch verschiedene Metropolen, Museen und Stadtkulturen werden immer wieder von Neuem ausstellungskulturelle¹⁶ Rekonfigurationen zwischen Kunst, Architektur und Urbanismus in Gang gesetzt.

Stationen der Ausstellung

Zwischen 1997 und 1999 wanderte die Ausstellung *Cities on the Move* durch insgesamt sieben Städte und Ausstellungsorte:

1. Wien, Österreich, November 1997 bis Januar 1998: Sezession
2. Bordeaux, Frankreich, Juni bis August 1998: Musée d'art contemporaine (CAPC), Centre d'architecture arc-en-rêve
3. New York, USA, November 1998 bis Januar 1999: PSI
4. Humlebaek, Dänemark, Januar bis April 1999: Louisiana Museum für Moderne Kunst
5. London, UK, Mai bis Juni 1999: Hayward Gallery
6. Bangkok, Thailand, 9. bis 30. Oktober 1999: Virtuelles Rama IX Art Museum und andere Ausstellungsorte
7. Helsinki, Finnland, November 1999 bis Januar 2000: Kiasma Museum für zeitgenössische Kunst

Nach dem großen Asienerfolg von *Cities on the Move* in Bangkok wurde als weiterer Ausstellungsort Seoul in Südkorea in Erwägung gezogen. Es kam jedoch nicht zu einer dortigen Ausstellungsrealisierung, womit Helsinki zur Endstation und zum Dead End der migrierenden Ausstellung wurde. Gleich einem lebenden Organismus schien die Ausstellung nach zwei Jahren des Wanderns erschöpft zu sein und sich selbst überlebt zu haben: ihr Potenzial für Erneuerung und Reimagination erwies sich als verbraucht und damit als nicht weiter übertragbar.

Während der Ortsmigration von *Cities on the Move* wurde das kuratorische Konzept von Hou und Obrist als eine Art Metatext zur Ausstellung weiter übermittelt; darauf aufbauend entwickelte jedes Museum aber ein eigenes Ausstellungskonzept, das meist in Zusammenarbeit mit einem Architekten vor Ort entstand und in vielen Fällen auch mit einer neuen Idee für die Ausstellungsdokumentation kombiniert wurde. Die multilokale Konzeption der Ausstellung äußert sich darin, dass sie für jeden neuen Ort, präziser, jede neue Stadtausstellung originär anders entworfen wurde. Die Betonung lag damit deutlich auf der lokalen Bezugnahme und Einbettung des Ausstellungskonzeptes in den städtischen Raum und die gelebte Stadtkultur der ausstellenden Metropole. Um die räumlichen Verschiebungen als konzeptuelle Übersetzungsleistungen sichtbar zu machen, sollen im Folgenden die wichtigsten Aspekte der Relokalisierung anhand der sieben Ausstellungsstationen kurz skizziert werden.

1. Station: Die Stadt der verschärften Differenz. «Cities on the Move» in der Wiener Sezession
Die Wahl der Wiener Sezession als Ort für die Ausstellungseröffnung von *Cities of the Move* war eine strategische Entscheidung. Aus Sicht der Kuratoren ist die Wiener Sezession einer der historisch bedeutsamsten Orte für die Entstehung der westlichen modernen Kunst und Architektur. Die Sezessionsbewegung im späten 19. Jahrhundert habe gezeigt, dass die Entwicklung moderner Kunstformen ohne die Inspiration durch asiatische Kunst und Kultur nicht denkbar gewesen wäre. Gerade vor dem Hintergrund dieser historischen Austauschperspektive sei die Wiener Sezession «an interesting space to present the story of Asian modernisation and urban development [...]».¹⁷ Da das kuratorische Konzept von Hou und Obrist wesentlich auf Rem Koolhaas' Untersuchungen zu asiatischen Städten basierte,¹⁸ wurde der holländische Stararchitekt und Stadtplaner eingeladen, das Ausstellungsdesign für *Cities on the Move* in der Wiener Sezession zu entwerfen. Die von Koolhaas vertretene COED-Theorie (*City Of Exacerbated Difference*), mit der er die rasante, hybride¹⁹ Stadtentwicklung in asiatischen Städten zu definieren sucht, wurde auf den Ausstellungskontext sowie das Display übertragen. Während die traditionelle Stadt, so Koolhaas, «nach Gleichgewicht, Harmonie und auch einem gewissen Grad an Homogenität strebt», gründet sich dagegen die *City Of Exacerbated Difference* «auf die größtmögliche Differenz der Teile – komplementär oder konkurrierend.»²⁰ In den Ausstellungsräumen von *Cities on the Move* in der Wiener Sezession findet sich das asiatische Modernisierungsparadigma des «Mehr ist mehr» in einer Agglomerations-Ästhetik gespiegelt. Extrem unterschiedliche bildkünstlerische und architektonische Werkformen, von der ephemeren Projektskizze bis zu konkreten gebauten Modellen und Umgebungen, sind in einer schier grenzenlosen, überbordenden Fülle in den Ausstellungsräumen angehäuft. Das ästhetische Erleben in der Ausstellung ist mit exzessiver Diversität und Heterogenität konfrontiert, einer Vervielfältigung und Beschleunigung sinnlicher Reize.

1 Ausstellungsansicht *Cities on the Move* in der Sezession in Wien.
© Margherita Spiluttini



Als architektonische Intervention in den Kunst(ausstellungs)raum fungierte eine zweigeschossige Gerüststruktur. (Abb. 1) Unter dem Titel *Asia Town* von dem chinesisch-amerikanischen Architekten Yung Ho Chang für die Haupthalle der Wiener Sezession entworfen, diente sie dazu, den «westlichen» musealen Ausstellungsraum in einen asiatischen Stadtraum umzugestalten. Dabei referierte sie sowohl auf die traditionelle Skelettbauweise als auch die modulare Hofanlage in der traditionellen chinesischen Architektur. Zudem sollte das Baugerüst die Bedeutung der architektonisch konzipierten Kunstausstellung als Konstruktionsort des Neuen, Zukunftsweisenden untermauern.

2. Station: Die Vorstadt. «Cities on the Move» in Bordeaux im Musée d'art contemporaine (CAPC)

Die erste Neuauflage von *Cities on the Move* wurde in Zusammenarbeit mit dem Centre d'architecture arc en rêve produziert. Als Ausstellungsort wurde ein geschichtsträchtiger Ort gewählt: das Museum für zeitgenössische Kunst, das in einem historischen Gebäude – einem ehemaligen Warenhaus für exotische Produkte – untergebracht ist. Durch die Platzierung der Ausstellung in kolonial konnotierten, historischen Räumlichkeiten wurde der Ausblick auf die globale Zukunft asiatischer Städte in die kosmopolitische Geschichte von Bordeaux eingeschrieben, die bis zu den Tagen zurückreicht, «when vessels of Bordelais merchants sailed the Oriental seas from India to Japan.»²¹ Die Szenografie der Ausstellung sah den Aufbau einer Modellstadt vor, welche die chaotischen und komplexen Wachstumsstrukturen asiatischer Megastädte nachbilden sollte. Durch diesen Minimundus-Ansatz wurde Bordeaux als Vorstadt Asiens (*fauxbourg d'Asie*) reinterpretiert. Das Ausstellungsinterieur absorbierte die äußere historische Bauhülle und Funktion des ursprünglich kommerziellen Zwecken dienenden Gebäudes: Es war wie ein Warenhaus gestaltet und erinnerte an einen orientalischer Bazar, auf dem ein Sammelsurium der unterschiedlichsten Produkte zum Verkauf feilgeboten wird.

3. Station: Die imaginäre Stadt. «Cities on the Move» in New York im MoMA PS1

Die New Yorker Version, die für das MoMA PS1 kreiert wurde, rückte den Aspekt unrealisierter oder nur teilrealisierter städtischer Planungsprojekte und Utopien in den Mittelpunkt der Ausstellung. In sich überlagernden medialen Projektionen, virtuellen Medienwelten, Architekturmodellen, Fotografien, Bildern und Installationen wurden imaginäre Städte neben real existierenden Städten zur Schau gestellt. Die vollständige Dokumentation der Ausstellung im Online-Archiv des Museums

spiegelt das inhaltliche Interesse der Ausstellung an virtuellen Orten und Topografien des Stadtraums wider.²²

4. Station: *Stadttypologien*. «Cities on the Move» im Louisiana Museum of Modern Art in Humlebaeck, Dänemark

Die Louisiana-Fassung der Ausstellung präsentierte sich mit einem leicht variierten Titel, in dem die Ausgabennummer erschien und auch die Zeitepoche klar markiert war: *Cities on the Move 4: The Asian City of the 90s*. Die architektonische Struktur der vielzählig miteinander verbundenen Räume im Museum nutzend und reflektierend, verfolgte sie den Plan, unterschiedliche Stadttypologien vorzustellen. Für die Reinszenierung von *Cities on the Move* als stadttypologische Ausstellung wurden sogar neue Installationen geschaffen. Zudem wurde ein eigener Ausstellungskatalog in Form einer Kartonbox mit Postkarten kreiert. Im Gegensatz zum klassisch gebundenen Ausstellungskatalog in Buchform reflektierte das flüchtige Take-Away-Prinzip der Postkartenbox die Mobilität von Kunst und Architektur in der Stadt aus medienkommunikativer Perspektive.

5. Station: *Die Ausstellung als Stadt*. «Cities on the Move» in der Hayward Gallery in London

Die fünfte Ausgabe der Ausstellung wählte ein neues Ausstellungsdesign und nahm mit dem zusätzlich entwickelten Ausstellungsbereich «London on the move» eine inhaltliche Ergänzung zum Zwecke der Mit(re)präsentation der ausstellenden Stadt vor. Dieses Redesign der ursprünglichen Ausstellungsinszenierung wird nach der Vorstellung der einzelnen Stationen näher diskutiert.

6. Station: *Die Stadt als Ausstellung*. «Cities on the Move» in Bangkok, Thailand

Die erste und einzige asiatische Schau von *Cities on the Move* konfrontierte den Ausstellungsbesucher mit der mangelnden Infrastruktur und fehlenden institutionellen Unterstützung für zeitgenössische Kunst in der asiatischen Stadt. Da es in Bangkok kein Museum für zeitgenössische Kunst gibt, in dem die Ausstellung hätte gezeigt werden können, wurde sie einerseits im virtuellen, nur im Netz befindlichen Rama IX Art Museum präsentiert, andererseits über den Stadtraum von ganz Bangkok verteilt. Virtuelle und reale Multilokalität wurden somit zu prägenden Faktoren der Ausstellungsimplementierung.

7. Station: *Die selbstreflexive Ausstellung*. «Cities on the Move» im KIASMA Museum of Contemporary Art in Helsinki, Finnland

Die Helsinki-Version – letzte Station der Wanderausstellung – inszenierte sich selbst als retrospektive, selbst-reflexive Metaausstellung. Als von einem Symposium begleitete Ausstellung über die vorangegangenen Ausstellungen betonte sie die Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit der kuratorischen Übersetzung der Ausstellung unter den Bedingungen der Ortsmigration.

Modalitäten und Strategien der Relokalisierung

Da eine Analyse aller Neuauflagen der Ausstellungsserie im Hinblick auf Modalitäten und Strategien der Relokalisierung den Rahmen dieses Beitrages sprengen würde, möchte ich im Folgenden drei Übersetzungsaspekte von *Cities on the Move* herausgreifen, die unterschiedliche mediale Ebenen (Ausstellungskatalog, Ausstellungsdesign, Ausstellungstopografie) der Transferleistung näher in den Blick rücken:

1. Das urbane und architektonische Design des Hauptausstellungskataloges, einer Gemeinschaftspublikation der Wiener Sezession und des Musée d'art contemporaine (CAPC) in Zusammenarbeit mit dem Centre d'architecture arc en rève in Bordeaux: Wie können Werke, die sich mit den dynamischen Veränderungen im urbanen Raum auseinandersetzen, in einem zweidimensionalen Printkatalog repräsentiert werden?
2. Die mentale Architektur des Ausstellungsdesigns von *Cities on the Move* in London: Wie lassen sich Ideen zu asiatischen Städten in gebaute Ausstellungsräume übersetzen?
3. Die multilokale Stadterfahrung von *Cities on the Move* in Bangkok: Wie werden urbane Räume in Ausstellungsräume transformiert? Wie wird die Stadt als Ausstellung inszeniert?

Der Katalog als Ausstellungsort

Im Konzepttext zur Ausstellung erklären die beiden Hauptkuratoren, dass der Katalog eine räumliche Erweiterung der on-site-Präsentationen von Projekten und Reflexionen zu asiatischen Städten darstelle:

It is more than a catalogue accompanying the show *Cities on the Move*, it is rather an extension of the exhibition in bookform. The diversity of the layouts submitted by the artists and architects has been fully respected which make the whole volume into a heterogeneous reader of different city concepts, ideas and practices.²³

Die gedruckte Form der Ausstellung wird zu einem Stadt-Reader sowohl im wörtlichen Sinne als auch im dekonstruktivistischen Sinn Roland Barthes', der vom Lesen der Stadt als Text/ur spricht.²⁴ Die einzelnen künstlerischen, urbanistischen und architektonischen Projekte, Ideen, und Arbeiten werden «in Bewegung» präsentiert, als mobile, zwischen Städten, Menschen und Medien hin- und her verschickte und verschobene Objekte und Projekte. Die Sende- und Übermittlungsästhetik der während der Phase der Ausstellungsvorbereitung hin und her wandernden Ideen und Materialien, Texte und Bilder ist unverändert in den Katalog übernommen. Die Übertragungsform und auch das Format der eingesandten Projekte und Arbeiten werden sichtbar gemacht: Emails, Faxe, oder handgeschriebene Briefkorrespondenzen, die zwischen den Ausstellenden und den Ausstellungsmachern hin- und hergeschickt wurden, werden direkt abgedruckt. Die ursprüngliche Typografie des Übertragenen sowie die notizhafte, oft handschriftliche Entwurfsästhetik von «Ideen in Bearbeitung» werden mitausgestellt.

Das Layout des Ausstellungsbuches hat das Prinzip von «*Cities Of Exacerbated Difference*» völlig absorbiert. Das präsentierte Material ist extrem heterogen; es stellt die Simultaneität seiner widersprüchlichen Teile zur Schau. Diverse Arbeitspraktiken und Displaystrategien überlappen sich: Text und Zeichnung überschreiben Stadtfotografien; Text und Buchstaben sind in Architektur eingebaut; Bilder werden als Hyperbauten konstruiert; der Betrachtende/Lesende taucht vollständig in den urbanen (Kon-)Text der Stadt ein. (Abb. 2) Die Überlagerung heterogener Räume in asiatischen Städten spiegelt sich so in der ästhetischen Schichtung des Bild- und Textmaterials wider. Der einzige gemeinsame Rahmen, der dem unbändigen Materialfluss und hochmobilen Ideenverkehr eine gewisse Orientierung verleiht, ist die alphabetische Ordnung, in der die Ideen und Werke der Künstler und Architekten präsentiert werden, sowie das schwarz-weiße, historisierende Layout.



2 Michael Chan & Gary Chang, *Sand Pile City – Hong Kong. Edge for Architecture and Interior*; dopelseitige Präsentation im Ausstellungskatalog *Cities on the Move*.

Das Ausstellungsdesign als architektonischer Geschichtsort

Für das Ausstellungsdesign der *Cities on the Move*-Schau in der Hayward Gallery in London recycelten die Ausstellungsarchitekten Rem Koolhaas und Ole Scheeren das von Architektenhand entworfene Ausstellungsdesign früherer Ausstellungen in derselben Galerie, und zwar dasjenige der vorangegangenen *Patrick Caulfield*-Ausstellung (1999) sowie der Ausstellung *Addressing the Century: 100 Years of Art & Fashion* (1999), entworfen von der Architektin und Designerin Zaha Hadid. Diese Wiederverwertung kann einerseits als kritischer Kommentar zur Turbomodernisierung in asiatischen Städten, ihrem neo-modernen Drang nach radikaler Neuheit und üppiger Verschwendungssucht gelesen werden. Andererseits kann sie auch als eine Wiederbelebung der gebauten Ortsgeschichte des Ausstellungsraumes interpretiert werden. Die Vergangenheit wird in den Zukunftsentwurf Asiens eingebaut. Ausstellungen erweisen sich damit als auf der historischen Zeitachse verschiebbar. In einer, so Koolhaas, «Ökonomie der Imagination» kann das bestehende Ausstellungsrepertoire stets neu arrangiert und wiederbelebt werden, ohne an Innovationskraft einzubüßen.

Vom *Patrick Caulfield*-Ausstellungsdesign wurden der allgemeine Grundriss des Ausstellungsrundgangs sowie die Zwischenwände und Bänke übernommen, die den Raum unmittelbar vor dem Einzug der Ausstellung *Cities on the Move* strukturierten. Von Zaha Hadids Ausstellungsdesign für die *Art & Fashion*-Schau wurden die Vitrinen und Sockel wiederverwendet. Der Hauptzweck der Wiederverwendung bestehender Ausstellungs Möbel bestand im Weiterbewegen von angehäuften Dingen. Auf dem Trümmerhaufen unbenutzter oder verfallener Ausstellungsarchitekturen sollte Neues entstehen: «Walls and pieces were kept, but transformed, moved or turned upside-down, used to contain monitors and projections, reconfigured as a



3 Ausstellungsansicht *Cities on the Move* in der Hayward Gallery, Southbank Centre, London 1999.
© Marcus Leith.

skyline of buildings, a maze of density and decay and construction: urban reality.»²⁵ Rem Koolhaas und Ole Scheeren schufen eine Ausstellungsumgebung, die sich «so heterogen und vielseitig wie die Stadt selbst»²⁶ präsentiert.

Das vollständige virtuelle Eintauchen in den realen urbanen Raum wurde durch die sogenannte «Urban Paper»-Strategie erzielt, die von den Ausstellungsarchitekten eigens für die *Cities on the Move*-Ausstellung in der Hayward Gallery entwickelt wurde. (Abb. 3) Die Ausstellungswände des gesamten Erdgeschosses waren mit einer Tapete überzogen, die reale Stadtbilder zeigte. Das Innere des Galerieraums wurde dadurch gleichsam nach außen zur Stadt hin geöffnet. Als sichtbar gesetzte Grundbauelemente der Ausstellungsarchitektur unterstützten die Stellwände den Eindruck einer Stadtumgebung, die sich im (Auf-)Bau befindet. Auf ihnen war keinerlei erklärende Textinformation angebracht, sondern nur gelegentlich in avantgardistischer Manier die Titelseite einer Zeitung abgebildet. Die in Grau gehaltene Ausstellungsarchitektur sollte die urbane Dichte und Komplexität asiatischer Städte in die Hayward Gallery hineinholen und dort als sichtbare Realität spürbar werden lassen. Zugleich sollte die Stadttapete auf den Ausstellungswänden die «Dünnheit der Ausstellungsarchitektur»²⁷ zum Vorschein bringen und darauf aufmerksam machen, wie ein physischer Ausstellungsraum allein durch die Flachheit von Papier in einen imaginären Ausstellungsraum verwandelt werden kann, der die Weiße-Wand-Ästhetik des Kunst(galerie)raums durchbricht.

Zusätzlich zur panoramahaften Stadtkulisse wurde das Ausstellungsthema der asiatischen Städte im Aufbruch als ein Passieren (und Flanieren) des Besuchers durch die einzelnen Ausstellungsräume als Stadträume inszeniert. Durch die Umgestaltung der Sockel in Videoaufbauten und Bildvitruinen wurden die Ausstellungsräume in Straßenzüge verwandelt, die eine Art monumentale Allee bildeten. Andere Räume, einschließlich deren Raumecken und -nischen, wurden als Orte des Kommer-

zes, der Architektur, des Verfalls, der Politik, der Esskultur, der Freizeit (Golfplatz) und Überwachung (Beobachtungsturm) inszeniert. Im Geschäftsdistrikt wurde ein Kino neben einer Verkaufszone errichtet, wiederum unter Wiederverwendung von Zaha Hadids großen Vitrinen. Die urbane Ausstellungsstrategie adaptierte eine *Reuse-* und *Remake-*Strategie: Verschiedene Bereiche, Institutionen und Orte, an denen sich das politische, soziale, kulturelle und alltägliche Leben in Großstädten abspielt, wurden mithilfe wiederverwendeter Ausstellungsarchitektur aufgebaut. Im Grundrissplan der Ausstellung sind die urbanen Lebensbedingungen und -zyklen vermerkt. Pfeile indizieren die Bewegungen, Verbindungen und Vernetzungen zwischen verschiedenen urbanen Räumen und Zonen. Die Hauptstraße öffnet sich zum Geschäftsbereich hin, dieser wiederum führt in das Restaurantviertel, das in die Touristenzone übergeht. Die lebendige Stadtkultur wird aber zugleich auch mit ihren Bedrohungen konfrontiert. Vom Überwachungsturm aus werden die Entwicklungen mit zunehmender Sorge beobachtet. Denn der politische Raum wandelt sich während des Durchgangs in einen öffentlichen Raum des politischen Aktivismus, in dem, als finale Geste des Protestes, Eier geworfen werden. Die Stadt ist ein Spannungsgeladener, umkämpfter Raum – dies spiegelt sich in der Ausstellungsstadt als mentaler Karte der Stadtarchitektur wider.

Die Stadt als Ausstellung

Aufgrund des Zurückwanderns der Themenausstellung in die Ursprungsregion des Stadt-Ausstellungsprojektes zu asiatischen Städten wurde eine von den bisherigen europäischen Versionen abweichende, klar ortsbezogene Reinszenierungsstrategie für die Neuausrichtung der Ausstellung in Bangkok gewählt. Auf aktuelle Architektur- und Stadtplanungsprojekte in der Stadt Bezug nehmend, präsentierte die Ausstellung soziale, politische, wirtschaftliche und kulturelle Thematiken und Probleme der Stadtplanung in Form künstlerischer Interventionen im Stadtraum sowie Dialogforen zwischen lokalen Künstlern, Architekten und Kulturschaffenden. Das Bangkokere KuratorInnenteam²⁸ entschied sich, die Kunst- und Architekturschau aus den (gesellschaftlich) geschlossenen Räumen des Museums und der Galerie hinaus in den öffentlichen Stadtraum zu transferieren. Nach Ansicht der Kuratoren konnte die Ausstellung nur in der Stadt selbst, ihrem offenen und öffentlichen, nach Außen gewandten Raum verortet und «aufgeführt» werden, und nicht in einem einzigen Ausstellungs(innen)raum. Die Einheit und Zentralgewalt des *einen* Kunstausstellungsortes wurde durch den Transfer der Ausstellung in den gelebten und gebauten Stadtraum multilokal zersprengt. Als Konsequenz dieser strategischen Zerstreung und Ausdehnung der Ausstellung über das gesamte Stadtgebiet schlüpften die Ausstellungenkuratoren in eine neue öffentliche Mediatorenrolle. Ihre Hauptfunktion bestand maßgeblich darin, mit lokalen privaten und öffentlichen Institutionen zu verhandeln und zusammenzuarbeiten, um Orte des öffentlichen Lebens wie Straßen, Einkaufszentren, Flussuferbereiche, Universitäten, Galerien, Lofts, Kinos, Cafés, Geschäfts- und Wohnhäuser, Orte des öffentlichen Verkehrs sowie Baustellen, aber auch mediale Orte wie elektronische Werbetafeln, Plakatawände, Zeitungen und Zeitschriften, Fernseh- und Radiosender als Ausstellungsorte für *Cities on the Move* zu gewinnen und kreativ umzugestalten. Die dynamische, rauminterventionistische Auslagerung der zuvor für Museumsorte geplanten Kunst- und Architekturausstellung in den urbanen Raum der «Zukunftsstadt» Bangkok reflektierte eine neue Raumtypologie, die in Analogie zu ausgewählten realen

Orten der Stadt-Ausstellung stand. Der Typus des atmosphärischen Raums wurde in der Ausstellung *Commerce Climate* im Einkaufszentrum Central Rama 3 erlebbar, kurzfristig genutzter Raum in der Ausstellung *Motel Market* in der Kunstgalerie der Silpakorn University, dislokale, das heißt mobil verschobene Räume in der Ausstellung *Inner Cities* in der Architekturgalerie der Silpakorn University, prozessuale Räume als historisch aufgeschobene, sich überlagernde Räume in der gleichnamigen Ausstellung *Process Spaces* im Café und Studio «About»; kontinuierliche Räume als ultimative Ausdehnungsräume in Himmel und Erde in *Construction Continuum* in der Siam Society. Die Erweiterung einer Raumkonzepttypologie auf Grundlage der real existierenden, in Entwurfsplanung begriffenen Stadtstruktur macht deutlich, dass der (Kunst-)Ausstellungsraum mit dem realen wie imaginären Stadtraum verschmilzt. Die Ausstellung bewohnt die Stadt, sie hat sich in ihren Freiräumen und Nischen eingemischt. Umgekehrt ist auch die Stadt in die Ausstellung «eingezogen». Es ist dieser Prozess der Translokalisierung von Ausstellungsstandort und Stadtort, der eine neue Ära in der Geschichte der Entgrenzung der Künste am Übergang zwischen Kunst und urbanem Leben einleitet. Ob sie als neo-, post-, oder metamodern, als eine Epoche der asiatischen Moderne, globalen Moderne, oder des Globalen als Entgrenzungs- und Vernetzungsdynamik schlechthin zu definieren ist, sei hier offen gelassen, da die Frage zum jetzigen historischen Zeitpunkt (noch) nicht wirklich geklärt werden kann.

Ortsmigration und ausstellungskulturelle Übersetzung

Die migratorische Konzeption von *Cities on the Move* erschwert maßgeblich eine klare Verortung und Positionierung der Ausstellung. Welches ist die «eigentliche» Ausstellung? Ist es die chronologisch erste Ausstellung in der Wiener Sezession, die man als expositorische Urfassung der Ausstellung betrachten könnte? Ist es das Ensemble der wandernden Ausstellungsserie in der Gesamtheit seiner translokalen Remedialisierungen? Oder ist es das (virtuelle) Ausstellungskonzept, der kuratorische Denkraum, der sich an den insgesamt sieben Ausstellungsorten in je unterschiedlichen physischen Ausstellungen realisiert? Das zentrale Problem, mit dem uns die migratorische Ausstellung *Cities on the Move* konfrontiert, ist, dass der Ausstellungseindruck und die Ausstellungserfahrung in Relation zu einer feststehenden Ausstellung(srealisierung) nicht generalisierbar sind. Die Ausstellung entzieht sich einer einmaligen, einfachen, relationalen Übersetzbarkeit. Da sie ausschließlich in der migratorischen Form multipler Ausstellungsversionen existiert, ist der Rezipient gezwungen, sich mit den jeweils lokalen, urbanen Realisierungsformen der Ausstellung auseinanderzusetzen und daraus ein übergreifendes Bedeutungsgewebe zu spinnen, wodurch sich interpretatorische Zwischenräume sowohl als Hohl- wie Überbrückungsräume aufbauen. Aufgrund der multilokalen Identität der Ausstellung wird daher eine grenzüberschreitende Ortsverknüpfung zu einer Voraussetzung für die Ausstellungsrezeption, und zwar sowohl auf der primären Betrachtungsebene als auch der sekundären Deutungsebene.

Walter Benjamins kultureller Übersetzungsansatz, der eine systematische Dekonstruktion des Original(texte)s beinhaltet,²⁹ erweist seine Gültigkeit auch für die ausstellungskulturelle Übersetzung von *Cities on the Move*. Die Form der Ausstellungsübersetzung, das heißt der Mehrfachübertragung der Ausstellung in einen jeweils anderen städtischen und lokalen Kontext, ist keine nachträgliche, sie liegt bereits im ursprünglichen Ausstellungskonzept begründet. Durch translokale

Übersetzbarkeit als translationale Potentialität wird die klassische Einheit von Ort, Raum und Zeit einer (einmaligen) Ausstellung aufgebrochen und das hierarchisch festgesetzte Verhältnis zwischen Ausstellungsoriginal und Ausstellungsübersetzung in migratorische Bewegung versetzt. Deplatzierung als Agens der räumlichen und zeitlichen Verschiebung wird als dynamische Übersetzungskomponente in die Ausstellungskonzeption integriert. Das übersetzerische Umbilden der Ausstellung löst das identitätswahrende Nachbilden ab. *Remakeverfahren* der Ausstellungsübersetzung werden zu produktiven Primärpraktiken kuratorischer und gestalterischer Ausstellungsarbeit aufgewertet. Als relokalisierende Übermittlungsverfahren der Fort- und Umbildung haben sie originären Anteil an der Neuerfindung der Ausstellung. Da Ausstellungsorte im Flechtwerk des globalen Ausstellungsmarktes zunehmend als Transitorte kultureller Übersetzungs- und sozialer Aushandlungspraxis in Erscheinung treten, wird die Kategorie der ausstellungskulturellen Übersetzung für das multilokale Verständnis von Kunstaustellungstopografien in Zeiten globaler Migration eine zentrale Rolle spielen.

Anmerkungen

1 Als wandernde Konzepte werden hier, unter Berufung auf die «travelling concepts» von Mieke Bal, Ausstellungskonzepte verstanden, die aufgrund ihres mehrfachen Wanderns an andere Orte der Ausstellungsrealisierung starken Verschiebungen und dadurch ausstellungskulturellen Übersetzungen unterworfen sind. Während Mieke Bal das Wandern der Konzepte zwischen unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen theoretisiert (vgl. Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto 2002), soll hier das geo- und kulturräumliche Wandern von Ausstellungskonzepten zwischen unterschiedlichen Ausstellungsorten und -kulturen, wie etwa auch das bereichsübergreifende Wandern von Kunstausstellungen zwischen Kunst, Stadt und Architektur, im Mittelpunkt der Untersuchung stehen.

2 Die Ausstellung tourte seit 1993 durch vierzig Museen in Europa und den USA. Zur Ausstellungspublikation, in der die Do-it-yourself-Anleitungen abgedruckt sind, siehe Hans Ulrich Obrist (Hg.), *do it*, Berlin 2005.

3 Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1992.

4 Der Titel der Ausstellung verweist auf Alexander Dorners Forderung nach einem «museum on the move» (Alexander Dörner, *The Way Beyond Art. The Work of Herbert Bayer*, New York 1947), das als Institution dynamisch auf die gesellschaftlichen und medialen Veränderungen antwortet. Das «Museum in Bewegung» beinhaltet ein neues zukunftsweisendes Selbstverständnis des Museums, das nicht mehr kunstobjektzentriert geleitet ist, sondern prozessorientiert als experimentelles Laboratorium und «Kraftwerk» für Ideen agiert. Der Wiener Konzeptkünstler Josef Ortner hat diesen Gedanken mit seinem Projekt eines «museum in progress» (seit 1990) aufgegriffen. In dem Artikel «Museums on the Move» setzen sich Daniel Birnbaum und Hans Ulrich Obrist mit den Museumsreformideen von Dörner und Ortner auseinander (in: *Artforum*, Sommer 2010, S. 301–306). Zu Josef Ortners Projekt eines «Museum in progress» siehe <http://www.mip.at/>.

5 Vgl. vor allem die prominenten Besprechungen der Ausstellung *Cities on the Move* in: *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History. 1962–2000*, hg. v. Bruce Altshuler, London, New York 2013, S. 341–354.

6 Zum Modell der kulturellen Übersetzung siehe David Katan, *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Manchester 1999; Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (2nd ed.), London 2004; Susan Bassnett, *Translation studies*, London 2002; Doris Bachmann-Medick, «Translation – A Con-

cept and Model for the Study of Culture», in: *Travelling Concepts for the Study of Culture*, hg. v. Birgit Neumann u. Ansgar Nünning, Berlin, New York 2012, S. 23–43; *The Trans/National Study of Culture: A Translational Perspective*, hg. v. ders. (Concepts for the Study of Culture, 4), Berlin/Boston 2014.

7 Der Begriff der Ausstellungskultur findet in Diskursen sowie kuratorischen Studien zunehmend Verwendung. Bedeutung erlangte er erstmals mit Richard Alticks Überblicksstudie *The Shows of London. A panoramic history of exhibitions* von 1978. Seine Profilierung gewann er vor allem im Kontext von Forschungen zu visuellen Kulturen. Tony Bennetts These, dass die europäische Geschichte der Ausstellungen im 19. Jahrhundert zur Ausprägung eines eigenständigen «exhibitionary complex» führte, ist ein wesentlicher Beitrag zum Verständnis von Ausstellungen als visuellen (Re-)Präsentationsformen einer machtvoll organisierten «Spektakel»-Kultur. (Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, and Politics*, New York 1995, Part I, Chapter 2) Ausstellungskulturen, verstanden als visuelle Kulturen, reflektieren heute in besonders eindringlicher Weise die geopolitischen regionalen, nationalen und globalen Dimensionen der Kunst(markt)debatten. Sie zeichnen sich durch eine große historische und regionale Diversität aus: «[...] exhibition cultures are profoundly plural and contingent, embodying imperatives that change across time and from region to region: their meaning and agency therefore emerge from countless local contexts of action.» (Joe Kember et al., «What is an exhibition culture?», in: *Early Popular Visual Culture*, 8:4, 2010, S. 348).

8 Die Ausstellung wurde nur in einer einzigen asiatischen Stadt, nämlich Bangkok gezeigt. Diese Entscheidung war aber nicht Intention des ursprünglichen Ausstellungskonzeptes, die neue asiatische Kunst- und Architekturszene ausschließlich an europäischen Ausstellungsorten zu präsentieren. Obwohl im Untertitel des ausführlichen Ausstellungstitels noch der Gattung Film ein zentraler Stellenwert zukommt, verlor das filmische Element im Gesamtensemble der Ausstellungskonzeption zunehmend an Bedeutung. So wurde die Ausstellung aufgrund ihres thematischen Schwerpunktes auf Stadt und Urbanität in der Rezeption zumeist auf die Kombination von Kunst- und Architekturausstellung reduziert.

9 Douglas Fogle schreibt in seiner Ausstellungsrezension: «One of the questions that this exhibition perhaps inadvertently raised, is how architecture and art can coexist in a gallery setting.» Zitiert nach Altshuler 2013, S. 352 (wie Anm. 5).

10 Für einen Überblick über neue Stadttypologien in Asien siehe die Einführung zu *Cities on the Move* von Hou Hanru und Hans Ulrich Obrist, Abschnitt 11 (Einführung ohne Seitenzahlen). In: *Cities on the Move*, hg. v. Hou Hanru und Hans Ulrich Obrist, Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 1997.

11 Ebd.

12 Ebd., Abschnitt 8.

13 Patrick Flores, *Past Peripheral: Curation in Southeast Asia*, Singapore 2008, S. 150.

14 C. J. W.-L. Wee, «*Cities on the Move*, East Asian Cities and a Critical Neo-Modernity», S. 2, http://www.mmg.mpg.de/fileadmin/user_upload/pdf/gcc/Wee.pdf, Zugriff am 26. Januar 2014. Zum Konzept der asiatischen Hemisphäre, auf das sich Wee hier bezieht, siehe Kishore Mahbubani, *The New Asian Hemisphere: The Irresistable Shift of Global Power to the East*, New York 2008.

15 Ebd., S. 15.

16 Zur Definition vgl. Fußnote 7. In der hier referenzierten Bedeutung geht es um die unterschiedlichen visuellen Kulturen von Ausstellungen wie Kunstaussstellung, Architekturausstellung, Filmausstellung, Ausstellung im öffentlichen Stadtraum und deren neue Formen der Durchdringung und Hybridisierung.

17 Hou/Obrist 1997 (wie Anm. 10), Abschnitt 11.

18 Die Ergebnisse der Studien wurden in einem Ausstellungskontext erstmals auf der *documenta X* in Kassel vorgestellt.

19 Als hybrid fasst Koolhaas die enorme Komplexität, Verdichtung und Überlagerung sich widersprechender Elemente und Aktivitäten im Stadtraum.

20 Rem Koolhaas, «City of Exacerbated Difference[®] (COED[®])», in: *CENTRUM. Jahrbuch Architektur und Stadt*, Wiesbaden 1998, S. 156.

21 Gemeinsame Stellungnahme von Henry-Claude Cousseau, Direktor des capc Musée in Bordeaux, sowie Francine Fort, der Direktorin des Architekturzentrums «Arc en rêve» vor Ort, im Vorwort zum Ausstellungskatalog *Cities on the Move* (wie Anm. 10). Ohne Seitenangabe.

22 Dass die Leitkategorie für die Online-Dokumentation (wie schon für den gedruckten Katalog) immer noch der individuelle Künstler(name) ist, wirkt anachronistisch.

23 Hou/Obrist 1997 (wie Anm. 10), Abschnitt 12.

24 In Roland Barthes' Ausführungen zu «Semiotologie und Stadtplanung» heißt es: «Die Stadt ist eine Schrift; jemand, der sich in der Stadt bewegt, das heißt der Benutzer der Stadt (was wir alle sind) ist eine Art Leser, der je nach seinen Verpflichtungen und seinen Fortbewegungen Fragmente der Äußerung entnimmt und sie insgeheim aktualisiert. Wenn wir uns in einer Stadt fortbewegen, befinden

wir uns alle in der Situation des Lesers der 100.000 Millionen Gedichte von Queneau, in denen man durch die Änderung eines einzigen Verses ein anderes Gedicht finden kann». (Roland Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a. M. 1988, S. 206)

25 Ole Scheeren in seiner Beschreibung der Ausstellungsszenografie für die Londoner Version von *Cities on the Move*. Zitiert nach <http://www.buro-os.com/cities-on-the-move-london/>, Zugriff am 26. Januar 2015.

26 Ebd.

27 Siehe Erläuterung des Ausstellungskonzeptes unter <http://www.buro-os.com/cities-on-the-move-london/>. Keine Seitenangabe, Zugriff am 16. März 2015.

28 Geleitet von Ole Scheeren (Architektur und Szenografie) in Zusammenarbeit mit Thomas Nordandstad (bildende Künste) and Albert Paraviwongchirachai (Ausstellungsdirektor der Siam Society).

29 Walter Benjamin, «Die Aufgabe des Übersetzers», in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band IV/1, Frankfurt a. M. 1972, S. 9–21.