

42 OKWUI ENWEZOR  
DIE BLACK BOX

## EINLEITUNG

Obwohl Vorbereitung und Recherche schon vor vier Jahren begonnen haben, lässt sich heute bereits sagen, dass die diskursive Dynamik der *Documenta11* nicht mit den spektakulären Räumen voller Kunstprojekte beendet sein wird, die die Ausstellung der Öffentlichkeit in Kassel bietet. Bei aller Ambition, Größe und Komplexität und ungeachtet der Vielfalt von Formen, Bildern und Positionen, die ihre weitreichende Vision umfasst, kann die Ausstellung doch keinen Endpunkt für das Verständnis der großen Bandbreite disziplinärer Modelle darstellen, die in den vier vorausgehenden Plattformen mit ihren Konferenzen, Debatten und Workshops in vier Kontinenten erläutert wurden – Europa (Berlin und Wien), Asien (Neu-Delhi), Amerika (Santa Lucia) und Afrika (Lagos). Die Parameter, die die Organisation dieses Projekts strukturieren – integrale Bestandteile von ineinander greifenden Konstellationen diskursiver Sphären, Netzwerken der Kunst- und Wissensproduktion und Forschungseinheiten –, finden sich in den komplexen Voraussetzungen zeitgenössischer Kunst in einer Epoche tiefgreifenden historischen Wandels und globaler Transformation.

Die eingehende analytische Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst, visueller Kultur und deren Art, sich in Szene zu setzen, sowie mit weiteren Repräsentationsordnungen sollte auch in Zusammenhang mit anderen Verschiebungen disziplinärer und kultureller Grenzen verstanden werden, die in die künstlerischen Verfahrensweisen von heute einfließen. Horizont und Umfang des Projekts *Documenta11*, das durch die fünf Plattformen abgesteckt wird, haben einen Doppelcharakter. Da ist zum einen die räumliche und zeitliche Dimension, zum anderen ist das Projekt seinem Wesen nach historisch und kulturell. Das heißt, der kritische Ansatz der *Documenta11* erschließt sich nicht nur innerhalb der Optik und visuellen Logik zeitgenössischer Kunst. Damit aber stellt das Projekt insgesamt jene Logik auf den Kopf, nach der die Zentralität der Ausstellung das ist, was die eigentliche Bedeutung der künstlerischen und intellektuellen Möglichkeiten seines Vorgehens definiert.

Ein Ausstellungsmacher ist stets sowohl mit einer zeitlichen als auch mit einer räumlichen Verschiebung konfrontiert. Wollte man die Funktion des Kunstwerkes und die Geschichte, die es in einer Ausstellung erzählt, in erster Linie durch die Art seiner Präsentation verstehen oder im Kontext des Ausstellungssystems, um die zeitliche Entwurzelung aufzuheben, die einem Werk durch die empirische Logik des Nebeneinander verschiedener Dinge häufig aufgezwungen wird, so hieße das auch, die Grenzen des Kunstwerkes als solches festzulegen. Eine Ausstellung lässt sich auch als eine Art Metasprache der Mediatisierung betrachten, die ein tautologisches System konstruiert, in dem das Kunstwerk durch die Beziehungen zwischen Medien, Objekten und Systemen gewissermaßen auf seine eigene Selbstreferenzialität verpflichtet wird. Dies trifft vor allem dann zu, wenn man vom Kunstwerk erwartet, dass es sämtliche ihm eigenen formalen, konzeptuellen und analytischen Beziehungen zur Sprache der Ausstellungsideologie dem prüfenden Blick aussetzt. Unter solchen Bedingungen aber kann das Kunstwerk nicht außerhalb des Kunstsystems existieren, kann es keine Autohómie außerhalb des Rahmens einer Kunstausstellung geben. Das Kunstwerk als solches, das a priori ja außerhalb der Logik einer Ausstellung angesiedelt ist, funktioniert zwar als verräumlichte Zeit, allerdings nur innerhalb des Raumes, in den es eingebunden ist und der nicht auf eine externe Welt verweist. Es gibt jedoch einen weiteren, dabei weniger formalen Weg, die Logik des Ausstellungsstandpunktes zu durchdringen, nämlich durch Methoden, wie sie sich in einer Reihe sozialer, politischer und kultureller Netzwerke manifestieren; diese Netzwerke bezeichnen stets die Grenze und den Horizont des heutigen globalen Diskurses, der auch einen anderen Kontext für die Arbeit an einem Projekt wie die *Documenta11* bietet. Diese Ausstellung ließe sich als eine Akkumulation von Passagen lesen, als eine Kollektion von Augenblicken, von verstrichener Zeit, die zu Räumen wird, welche die endlose Verknüpfung von Welten, Perspektiven, Modellen, Gegenmodellen und Denkweisen, die das künstlerische Subjekt konstituieren, für eine betrachtende Öffentlichkeit wiederbeleben. Eine solche Beschreibung erweist sich freilich als inadäquat, um die Fragen, die die *Documenta11* an aktuelle Kontexte der künstlerischen Produktion und Rezeption stellt, in ihrer Gänze zu erfassen. Als Ausstellungsprojekt beginnt die *Documenta11* unter dem reinen Aspekt der Exterritorialität: 1. durch die Verschiebung ihres historischen Kontexts in Kassel; 2. durch die Verlagerung der Sphäre des Galerieraumes in diejenige des Diskursiven; 3. durch die Ausweitung des Ortes der disziplinären Modelle, welche die intellektuelle und kulturelle Bedeutung des Projekts ausmachen und definieren.

Wenn der weitere intellektuelle und kuratorische Horizont der *Documenta11* in einer angemessenen Perspektive anzusiedeln wäre, dann in der Idee, dass keine umfassenden Folgerungen zu erzielen sind, keine Formen von Abschluss, und dass sich keine Prognose aus der kritischen Aufgabe ableiten lässt, die zu prüfen und zu hinterfragen sie sich vorgenommen hat, nämlich der Idee, dass die Mittel und der Ansatz einer Aus-

stellung notwendigerweise vollständig eingeschrieben sind im Resultat dessen, was sie zeigt, und in den Formen, die sie für die künstlerische Nachwelt birgt. Was also ist die Aufgabe dieses Ausstellungsprojekts, wenn nicht die stillschweigende Annahme, dass es die kritische Orientierung aller beteiligten zeitgenössischen Formen visueller Produktion (Bilder, Objekte, Architektur, Nicht-Bilder und so weiter) zeigen wird, so wie sie sich uns heute präsentieren? In der Vergangenheit bediente man sich institutioneller Formen von Ausstellungspraktiken à la Documenta, um einen erzählerischen Zusammenhang zu entwickeln und von dort aus zu einer einheitlichen Sicht von Kunst zu gelangen oder zu Schlussfolgerungen über ihre formale Besonderheit gegenüber allen anderen Arten von Praxis, und das war entscheidend für das Verständnis der institutionellen Parameter moderner zeitgenössischer Kunst. In anderen Fällen suchte man eine andere Schlussfolgerung, indem man sich kritisch von einer solch vereinheitlichenden Sicht abwendete: Diese Strategie, kritische Kunst von ihrem institutionellen Träger zu trennen, ist weitgehend inhärenter Bestandteil der Geschichte der Avantgarde.

Doch im gewissen Sinne gehen avantgardistische und formalistische Kunst von einer gemeinsamen Annahme aus, und zwar insofern, als es beiden auf die Totalität ihrer Sicht ankommt. Mit anderen Worten, es geht ihnen um Wahrung der Vergangenheit und Aufrechterhaltung der Tradition oder aber um radikale Abkehr von der Vergangenheit und Erneuerung der Tradition. Institutioneller Formalismus im Namen der Tradition und Avantgarde mit ihrem hochtrabenden Verweis auf Innovation sind, so Guy Debord, gefangen im »Kampf zwischen Tradition und Neuerung, der das innere Entwicklungsprinzip der Kultur der geschichtlichen Gesellschaften ist«, in einem Kampf, der »nur durch den ständigen Sieg der Neuerung fortgeführt werden [kann]. Die Neuerung in der Kultur wird indessen von nichts anderem getragen als von der totalen geschichtlichen Bewegung, die, indem sie sich ihrer Totalität bewußt wird, nach der Aufhebung ihrer eigenen kulturellen Voraussetzungen strebt und auf die Abschaffung jeder Trennung hingeht.«<sup>1</sup>

Die fünf Plattformen des Projekts *Documenta11* teilen dergleichen Voraussetzungen nicht. Waren die intellektuellen und künstlerischen Zielsetzungen, unter denen frühere Documentas antraten, ein Beweis dafür, dass solche Schlussfolgerungen möglich sind, so bewegt sich die Zielsetzung der *Documenta11* innerhalb der epistemologischen Schwierigkeit, wie sie typisch ist für alle Versuche, eine gemeinsame, universale Konzeption und Interpretation künstlerischer und kultureller Moderne zu schaffen. Zunächst einmal hinterfragen wir ganz unmittelbar die Gewissheit institutionalisierter Diskurse, die die Verbreitung und Rezeption so genannter radikaler Kunst von jeher begleiteten. Dies gilt vor allem für denjenigen Diskurs, der nachdrücklich die Auffassung vertritt, Kunst, zumal radikale Kunst, sei in ihrem konfliktuellen Verhältnis zur bürgerlichen Gesellschaft (trotz aller Versuche, sich ganz in den ethisch-politischen Raum der Kultur einzubringen) gegenüber allen politischen und sozialen Forderungen autonom. Dies jedoch ist heute kaum der Fall. Heute sind wir vielmehr mit einer einzigartigen Voraussetzung konfrontiert, in der wir uns zu fragen haben: Was könnte die »spektakuläre Andersartigkeit« der *Documenta11* sein, wenn sie von den unterschiedlichen Blickwinkeln der vielfältigen künstlerischen Räume und Wissenskreise aus betrachtet wird, die das kritische Kennzeichen der künstlerischen Subjektivität und des kulturellen Klimas von heute sind?

Am Beginn eines ohnehin nicht sonderlich verheißungsvollen Jahrhunderts steht die Documenta unter dem Druck, erklären zu müssen, was ihre spektakuläre Andersartigkeit ausmacht, ohne dass sie ihre früheren Triumphe und Erfolge von den transhistorischen Prozessen abkoppelt, die die Grundlage jeder ontologischen Erklärung über künstlerische Einmaligkeit erschüttern. Diese spektakuläre Andersartigkeit ergibt sich nicht einfach aus der nur schwer aufrechtzuerhaltenden Vorstellung von der ewigen Autonomie der Kunst gegenüber allen Bereichen des sozialen und politischen Lebens, sondern aus der Auffassung, dass die vielfältigen Formen und Methoden, Geschichten und Aufbrüche, Produktionsbedingungen und Institutionalisierungskanons der Kunst vehement nach einem Forum verlangen, um ihre kritische Unabhängigkeit vom konservativen akademischen Denken zu verkünden, das die Stellung der Kunst im Leben und im Denken bestimmt. Wenn sich über die spektakuläre Andersartigkeit der *Documenta11* also eines behaupten lässt, dann dies: Ihre kritischen Räume sind keine Orte der Normalisierung oder Uniformierung sämtlicher künstlerischen Visionen auf ihrem Weg zur institutionellen Beatifikation. Vielmehr sind die Räume der *Documenta11* durch die Kontinuität und das Kreisen der Verknüpfungen von Diskursivität, Debatte, Örtlichkeit und Übertragung, kulturellen Situationen und ihren Lokalitäten, wie sie durch die fünf Plattformen vermittelt und wahrgenommen werden, als Foren engagierter ethischer und intellektueller Reflexion über die Möglichkeit des Neudenkens historischer Verfahren zu sehen, die in der Tat Teil eines widersprüchlichen Erbes großer Schlussfolgerungen sind.

<sup>1</sup> Guy Debord, *La Société du spectacle*, Édition Buchet-Castel, Paris 1967, dt. Ausgabe: *Die Gesellschaft des Spektakels*, übers. von Jean-Jacques Raspaud, Edition Nautilus, Hamburg 1978, S. 102.

## WAS IST AVANTGARDE HEUTE? DIE POSTKOLONIALE NACHWIRKUNG DER GLOBALISIERUNG UND DIE ERSCHRECKENDE NÄHE DER FERNE

Die meisten Definitionen von Globalisierung zeichnen sich unter anderem dadurch aus, dass sie den Begriff permanent in den phänomenologischen Sphären von Räumlichkeit und Zeitlichkeit ansiedeln zum Zwecke seiner Disziplinierung innerhalb der kalten Logik mathematischer Analyse von Kapitalproduktion und -akkumulation und ökonomischer Rationalisierung (wie im Ausstellungsprojekt von Maria Eichhorn überzeugend demonstriert). Dass die kumulativen Effekte und Prozesse der Globalisierung als Mediatisierungen und Repräsentationen von Räumlichkeit und Zeitlichkeit zu verstehen seien, legt auch noch ein weiterer Aspekt nahe: Einerseits beseitige die Globalisierung große Distanzen, andererseits lasse sich Zeitlichkeit bestenfalls als uneben erfahren.

In seinem Essay »At the Edge of the World: Boundaries, Territoriality, and Sovereignty in Africa« bringt Achille Mbembe die Dinge auf den Punkt, indem er auf Fernand Braudels monumentale Studie über den Kapitalismus und das Weltsystem verweist. Mbembe schreibt: »Wenn wir die drei Probleme von Räumlichkeit, Kalkulierbarkeit und Zeitlichkeit in ihrer Beziehung zur Repräsentation in den Mittelpunkt der Globalisierungsdebatte stellen, führt uns das zu zwei Aspekten zurück, die im gegenwärtigen Diskurs meist vernachlässigt werden, obwohl Fernand Braudel auf sie hingewiesen hat. Der erste hat mit zeitlichen Pluralitäten zu tun und, so könnte man hinzufügen, mit der Subjektivität, die diese Zeitlichkeiten erst möglich macht und ihnen Bedeutung verleiht.«<sup>II</sup> Laut Mbembe wäre eine solche zeitliche Pluralität zu verstehen im Sinne der Braudelschen Unterscheidung zwischen »Abschnitte[n] von langer bzw. sehr langer Dauer, Verhältnisse[n], die sich mehr oder minder langsam entwickeln, aber auch plötzliche[n] Abweichungen und Momentumschwüngen[n], die oft um so mehr ins Auge springen, je rascher sie sich vollziehen.«<sup>III</sup>

Wie immer wir sie definieren oder charakterisieren mögen, den kritischsten, radikalsten Ausdruck von Räumlichkeit und Zeitlichkeit finden wir in der postkolonialen Ordnung. Im selben Augenblick, wo das Postkoloniale in Raum und Zeit globaler Kalkulationen und deren Auswirkungen auf die moderne Subjektivität eintritt, sind wir nicht nur mit der Asymmetrie und den Grenzen materialistischer Voraussetzungen der Globalisierung konfrontiert, sondern auch mit der erschreckenden Nähe der Ferne, die die globale Logik zu beseitigen und in eine einzige Sphäre deterritorialisierter Herrschaft einzubringen suchte. Postkolonialität, das bedeutet nicht so sehr unendliche Entfernungen und Exotik, fremde Menschen und Kulturen als vielmehr spektakuläre Mediatisierung und Repräsentation von Nähe als vorherrschender Modus, den gegenwärtigen Globalisierungsstand zu begreifen. Mit ihrer Forderung nach voller Integration in das globale System und dem radikalen Infragestellen bestehender epistemologischer Strukturen sprengt die Postkolonialität den engen Fokus westlicher globaler Sicht und fixiert ihren Blick auf die größere Sphäre der neuen politischen, sozialen und kulturellen Verhältnisse, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg in Erscheinung getreten sind. Die postkoloniale Gegenwart ist eine Welt der Nähe, nicht eine Welt des Anderswo. Genauso wenig ist sie ein vulgärer Zustand endloser Dispute und Auseinandersetzungen, von Gesetzlosigkeit, Chaos und Zukunftsunfähigkeit, sondern eben jener Raum, in dem die Spannungen zusammenlaufen, die alle ethischen Beziehungen zwischen Bürger und Subjekt bestimmen. Der postkoloniale Raum ist jener Ort, wo experimentelle Kulturen Modalitäten artikulieren, die die neuen sinn- und erinnerungsstiftenden Systeme der Spätmoderne definieren.

Bei der Analyse von Postkolonialität begegnen wir einer zweifachen Tendenz: erstens die Befreiungsstrategie der Dekolonisation, will heißen, die Befreiung von innen heraus, da die politische Ordnung des Postkolonialen nicht nur antinormativ und antihegemonial ist, sondern auch zur Reproduktion des Universalen tendiert, als Zeichen des Bruchs mit imperialer Herrschaft. Unter Dekolonisation verstehen wir hier auch das, was Mbembe und Janet Roitman als »Regime der Subjektivität« bezeichnen, ein in ihren Worten »gemeinsames Ensemble imaginärer Konfigurationen des »Alltagslebens«, imaginäre Vorstellungen mit einer materiellen Basis und intelligiblen Systemen, auf die die Menschen sich berufen, um eine mehr oder weniger klare Vorstellung von den Ursachen bestimmter Phänomene und ihrer Auswirkungen zu bekommen, um die Sphäre des Möglichen und Machbaren zu determinieren wie auch die Logik wirksamer Aktionen. Allgemeiner gesagt ist ein Regime der Subjektivität ein Ensemble verschiedener Möglichkeiten, Gleichzeitigkeit zu leben, zu repräsentieren und zu erfahren und diese Erfahrung zugleich in die Mentalität, das Verständnis und die Sprache historischer Zeit einzuordnen.«<sup>IV</sup>

Die zweite Lektion der Postkolonialität ist die, dass sie über die Grenzen der ehemals kolonisierten Welt hinausgeht und Anspruch auf die modernisierte, metropolitane Welt des Imperiums erhebt, indem sie das

II Achille Mbembe, »At the Edge of the World: Boundaries, Territoriality, and Sovereignty in Africa«, in: *Public Culture*, Bd. XII, Nr. 1, Durham 2000, S. 259 f.

III Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bd. III: *Le Temps du monde*, Librairie Armand Colin, Paris 1979, dt. Ausgabe: *Sozialgeschichte des 15.-18. Jahrhunderts. Aufbruch zur Weltwirtschaft*, übers. von Siglinde Sumner und Gerda Kurz, Kindler Verlag, München 1986, S. 12.

IV Achille Mbembe und Janet Roitman, »Figures of the Subject in Times of Crisis«, in: *Public Culture*, Bd. VII, Nr. 2, Durham 1995, S. 324.

frühere »Andere« des Imperiums zu allen Zeiten sichtbar und präsent macht, sei es durch die Medien oder durch mediale, theatralische, karnevaleske Beziehungen von Sprache, Kommunikation, Bildern, Kontakten und Widerständen innerhalb des Alltags. Vor zwanzig Jahren hätten manche Theoretiker diese Doppeltendenz als Ehrenrettung der Postmoderne bezeichnet. Doch Postkolonialität ist stets von Postmoderne zu unterscheiden. Während es der Postmoderne darum ging, historische Transformationen zu relativieren und die Irrtümer und Vorurteile großer epistemologischer Erzählungen zu hinterfragen, hebt die Postkolonialität im Gegenteil alle großen Erzählungen auf und sucht sie durch neue ethische Ansprüche an die verschiedenen Arten historischer Interpretation zu ersetzen.

So gesehen könnte man sagen, dass die Geschichte der Avantgarde ins epistemologische Schema großer Erzählungen fällt. Was ist dann in diesem Klima des permanenten Angriffs auf die jeweils früheren Schlussfolgerungen das Schicksal der Avantgarde? Hatten doch alle ökonomischen, sozialen, kulturellen und politischen Fragen, die im letzten halben Jahrhundert auftauchten, und die grundlegenden Machtverhältnisse, die bei ihrer Behandlung existierten, die bezeichnende historische Wirkung, alle Ansprüche früherer europäischer Avantgarden an sich selbst aufzuheben. Nirgends ist dieser historische Schluss sichtbar als im heutigen Trend des globalen Kapitalismus, eine neue Optik räumlicher und zeitlicher Totalität herzustellen, die das neoliberale Projekt nach dem Ende des schlecht verwalteten und regulierten kommunistischen Sowjetsystems gestaltet. Um zu begreifen, was die Avantgarde von heute ausmacht, darf man nicht auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst ansetzen, sondern muss bei Kultur und Politik beginnen, ebenso wie im ökonomischen Bereich, der alle Beziehungen bestimmt, die unter die überwältigende Hegemonie des Kapitals geraten sind. Antizipierten die Avantgarden der Vergangenheit (etwa Futurismus, Dada oder Surrealismus) eine sich ändernde Ordnung, so geht es der gegenwärtigen darum, Unbeständigkeit und »Aterritorialität« (Giorgio Agamben) zur Hauptordnung heutiger Ungewissheit, Instabilität und Unsicherheit zu erheben. Mit der Etablierung dieser Ordnung sind alle Ansätze von Autonomie, die die radikale Kunst früher für sich beansprucht hatte, aufgehoben.

Michael Hardt und Antonio Negri, die die Auswirkungen dieser Ungewissheiten innerhalb der neuen Weltordnung des »Empire« bilanzieren, sprechen über die Charakteristiken eines neuen Typs globaler Souveränität, die in ihrer deterritorialiserten Form nicht mehr durch die herkömmlichen Grenzen des alten Nationalstaates definiert wird. Wenn dieses Empire sämtliche Formen sozialer Beziehungen und kulturellen Austauschs materialisiert, hegemonisiert und zu regulieren sucht, dann hat die zeitgenössische Kunst dem nicht viel entgegenzusetzen, so vehement und kritisch ihre Reaktionen auf diese Materialisierung auch ausfallen mögen. Das Empire ist, so die These von Hardt und Negri, jene Sphäre von Aktionen und Aktivitäten, die den Imperialismus abgelöst hat; sein Herrschaftsanspruch erstreckt sich nicht nur auf Territorien, Märkte und Bevölkerungen, sondern zielt fundamental auf das soziale Leben in seiner Gesamtheit.<sup>vi</sup> Die heutige Avantgarde ist so sehr innerhalb der Weltordnung des Empire diszipliniert und domestiziert, dass ganz andere Regulations- und Widerstandsmodelle gefunden werden müssen, um dem Totalisierungsanspruch des Empire entgegenzuwirken. Diesen Widerstand gegen die Macht des Empire bezeichnen Hardt und Negri als »Multitude«, als Menge, deren drängende, anarchische Forderungen einem Gegenmodell zum Empire Gestalt geben.<sup>vii</sup> Um aber zu begreifen, was dieser Opposition historische Kontinuität verleiht, muss man einmal mehr zur Tendenz der Postkolonialität zurückkehren, neue Modelle von Subjektivität zu definieren. In der Postkolonialität sind wir ständig mit Gegenmodellen konfrontiert, durch die die Marginalisierten – also jene, die von der umfassenden globalen Partizipation praktisch ausgeschlossen sind – neue Welten gestalten, indem sie experimentelle Kulturen hervorbringen. Darunter verstehe ich bestimmte Praktiken, die sich aus Imperialismus und Kolonialismus, Sklaverei und Dienstverpflichtung entstandene Kulturen aneignen, um aus den Fragmenten des kollabierenden Raumes eine Collage von Realität zu schaffen.

## GROUND ZERO ODER TABULA RASA VON DER PERIPHERIE ZUM ZENTRUM

Wir haben uns jedoch entschlossen, gerade von jener *tabula rasa* zu reden, die zu Beginn jede Dekolonisation bezeichnet. Sie stellt vom ersten Tage an die Minimalforderung des Kolonisierten dar. In der Tat ist der Beweis für ihren Erfolg ein von Grund auf verändertes soziales Panorama. Die außerordentliche Bedeutung dieser Veränderung besteht darin, daß sie – gewollt, verlangt, gefordert wird. Die Notwendigkeit dieser Veränderung existiert im Rohzustand, übermächtig und zwingend, im Bewußtsein und im Leben der kolonisierten Männer und Frauen. Aber die Eventualität dieser Veränderung wird zugleich als schreckenerregende Zukunft im Bewußtsein einer anderen »Art« von Männern und Frauen erlebt: der Kolonialherren.  
Frantz Fanon, *Die Verdammten dieser Erde*<sup>viii</sup>

### V

Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri editore, Turin 1996, dt. Ausgabe: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, übers. von Sabine Schulz, diaphanes, Freiburg und Berlin 2001, S. 31.

### VI

Michael Hardt und Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., und London 2000, dt. Ausgabe: *Empire. Die neue Weltordnung*, übers. von Thomas Atzerdt und Andreas Wirthensohn, Campus Verlag, Frankfurt am Main und New York 2002, S. 13.

### VII

Ebd.

### VIII

Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, François Maspero Éditeur, Paris 1961, dt. Ausgabe: *Die Verdammten dieser Erde*, übers. von Traugott König, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966, verwendete Ausgabe: Rowohlt Verlag, Reinbek 1969, S. 27.

So wie in den frühen Jahren der Dekolonisation und der Befreiungskämpfe des 20. Jahrhunderts, definiert heute der radikale Islam (bislang) die Kategorien radikaler Politik des 21. Jahrhunderts. Außerdem basiert das gegenwärtige Programm des politischen Islam, in Anlehnung an die Strategien der Befreiungskämpfe des letzten Jahrhunderts, auf einem antagonistischen Kampf mit der westlichen Welt, das heißt mit jener Sphäre globaler Totalität, die sich in einer politischen, sozialen, ökonomischen, kulturellen, rechtlichen und geistigen Integration offenbart. Erreicht wird diese durch Institutionen, deren einziger Zweck darin besteht, den Einfluss europäischer und nordamerikanischer Lebensweisen zu perpetuieren. Zwei Hauptattribute dieser Integration lassen sich in der Herausbildung einer ersten und zweiten Phase der Moderne erkennen: 1. in den weitreichenden Auswirkungen des kapitalistischen Weltsystems und einer entsprechenden Staatsform; 2. in der ständigen Interpretation dessen, wie eine gerechte Gesellschaft beschaffen sein solle, und zwar anhand einer säkularen Vision von Demokratie als vorherrschendem Prinzip politischer Partizipation. Der entscheidende politische Bruch von heute zeigt sich in den Widerstandskämpfen, die von unterschiedlichsten Kräften (islamischer oder säkularer Spielart) initiiert werden, um ihre Gesellschaften vor der totalen Integration in diese beiden Phasen des westlichen Systems zu bewahren.

Um zu einer korrekten Analyse zu gelangen, anhand derer sich das Grundprinzip dieses Widerstandes interpretieren ließe, müssen wir zu verstehen suchen, dass Integrationsprozesse, wie sie der Idee der westlichen Kultur eigen sind, partiell auf »grenzerhaltenden Systemen« (Jürgen Habermas<sup>IX</sup>) beruhen, die zugleich auch Systeme der begrifflichen Aneignung soziokultureller Prozesse sind, schematisch dargestellt in der Habermasschen Unterscheidung zwischen Gesellschaft und Lebenswelt. Dies betrifft auch eine Auffassung, die westliche Gesellschaften in evolutionären Bewegungsphasen in Richtung Integration sieht: von der tribalen zur modernen Gesellschaft, von der feudalen zur technologischen Ökonomie, von der Unterentwicklung zur Entwicklung, vom theokratisch-autoritären zum säkular-demokratischen Herrschaftssystem. In seiner klassischen Studie über den kolonialen Afrika-Diskurs beschreibt V. Y. Mudimbe das Kolonialsystem »als ein dichotomisches System, mit dem sich eine Vielzahl gegenwärtiger paradigmatischer Oppositionen herausgebildet hat: traditionell versus modern, oral versus geschrieben und gedruckt, agrarisch-traditionelle versus urban-industrialisierte Gemeinschaften, Subsistenzwirtschaft versus leistungsstarke Ökonomie«. <sup>X</sup> Dieses evolutionäre Integrationsprinzip bringt uns noch einmal zurück zum Braudelschen Konzept der »Abschnitte von langer bzw. sehr langer Dauer, Verhältnisse, die sich mehr oder minder langsam entwickeln«. In jedem Stadium dieses Evolutionsschemas stellt die Beharrlichkeit, mit der die westliche Welt auf der totalen Übernahme und Befolgung ihrer Normen und Kategorien besteht, das einzig praktikable Prinzip sozialer, politischer und kultureller Legitimität dar, aus der sämtliche modernen Subjektivitäten hervorgehen haben. Wie noch zu zeigen sein wird, gehen die sozialen und politischen Kämpfe von heute auf die Schwächen zurück, die den beiden Grundkonzepten westlicher Kultur anhaften.

Im Bereich der Kunst beruht das Konzept des Museums und der Kunstgeschichte auf einer ähnlich starren Ideologie, die die Legitimität künstlerischer Autonomie, Kanons und Kennerschaft mit demselben interpretativen Anspruch der Moderne begründet, welcher auch das historische und formale Verständnis jeglichen Kunstschaffens ein für allemal formulieren wollte. Im spezifischen Kontext großer internationaler Ausstellungen hat Gerardo Mosquera die Auffassung vertreten, dass die Wertedoktrin des westlichen Modernismus zu einem Moment wird, von dem aus sich die Asymmetrie im Verhältnis zwischen »kuratierenden« und »kuratierten« Kulturen bemessen lässt.<sup>XI</sup> Im Rückblick funktioniert die hierarchische Auffassung über das Kuratieren zeitgenössischer Kunst innerhalb eines ähnlichen Rahmens künstlerischer und kanonischer Integration und Totalisierung, wie er auch zur Begründung des Prinzips der westlichen Welt als solcher dient. Der Horizont künstlerischer Diskurse des letzten Jahrhunderts – unabhängig von angeblichen oder tatsächlichen Affinitäten zwischen dem Tribalen und dem Modernen – lässt sich durch die Kluft beschreiben, welche die Trennung definiert zwischen westlichem Kunstuniversalismus und tribalen Objekteigenheiten und -eigentümlichkeiten, deren Marginalität damit zugleich auch festgeschrieben wird. Während die Avantgarde innerhalb der westlichen Kultur mit starken revolutionären Ansprüchen auftritt, bleibt ihre Vision der Moderne überraschend konservativ und formal. Andererseits ist die politische und historische Vision der westlichen Avantgarde nach wie vor beschränkt. Die Verfechter der Avantgarde haben wenig getan, um einen Raum der Selbstreflexivität zu konstituieren, die neue, nicht auf den Werten der westlichen Welt beruhende Zusammenhänge künstlerischer Modernität zu verstehen in der Lage wäre. Dadurch erhalten die Ansprüche auf Radikalität, die einer Ausstellung wie der Documenta und ähnlichen Veranstaltungen innerhalb des Ausstellungskomplexes heutiger künstlerischer Praxis oft zugeschrieben werden, eine tendenziöse Note. Das historische Bündnis der Docu-

IX

Jürgen Habermas, »System und Lebenswelt«, in: ders., *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. II: *Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981, durchges. Auflage 1987, S. 227.

X

V. Y. Mudimbe, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Indiana University Press, Bloomington und Indianapolis 1988, S. 4.

XI

Gerardo Mosquera, »Some Problems in Transcultural Curating«, in: Jean Fisher (Hrsg.), *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Kala Press, London 1994, S. 133–139.

menta mit Institutionen der Moderne macht deutlich, dass sie sich bei ihrem Versuch, sowohl ihre Radikalität als auch ihre Normativität auszuspielen, sofort in einem Double Bind verfängt.

Die Ereignisse des 11. September 2001 in den Vereinigten Staaten haben uns eine Metapher geliefert, anhand derer wir benennen können, worum es in der radikalen Politik und in den experimentellen Kulturen von heute geht, und gleichzeitig einen Raum eröffnet, von dem aus die Kultur – qua zeitgenössischer Kunst – eine Epistemologie des nichtintegrativen Diskurses entfalten könnte. Die Metapher des 11. September findet sich in dem nüchternen Begriff Ground Zero. Was aber bedeutet Ground Zero in dem Augenblick, in dem das Wort ausgesprochen wird? Wo verorten wir jetzt den Raum von Ground Zero? Was ist seine Wirkung auf die Verfassung heutiger radikaler Politik und kultureller Artikulationen? Ist Ground Zero jener Raum antagonistischer Politik, in der der Feind immer undifferenziert als derselbe erscheint, so dass seine Vernichtung um so mehr gerechtfertigt ist? Oder findet er sich in dem schrecklichen Trümmerhaufen aus geschmolzenem Stahl, Ruß, zerstörtem Leben und vernarbtem, aschgrauen Grund des ehemaligen World Trade Center in Downtown Manhattan? In Gaza, Ramallah oder Jerusalem? In den Ruinen afghanischer Städte? Oder ist Ground Zero vielleicht derjenige Ort, an dem, nach dem Kolonialismus, die Abrechnung mit den Werten des Westens beginnt?

Fangen wir noch einmal von vorne an. Angesichts der Unsicherheit, Instabilität und Ungewissheit, die sie hervorruft, könnte die Art politischer Gewalt, wie wir sie heute erleben, später durchaus definieren, was wir meinen, wenn wir von dem Konzept Ground Zero sprechen. Am nächsten kommt es – sieht man einmal von der Dimension seiner Grabessymbolik ab – dem von Fanon so eindrucksvoll beschworenen Bild des reinigenden Gestus der Tabula rasa als Beginn der ethisch-politischen Konstituierung einer neuen Ordnung globaler Gesellschaft, die hinausgeht über den Kolonialismus mit seinen dichotomischen Gegensätzen und über die westliche Welt als Motor moderner Integration. Kein zeitgenössischer Denker artikuliert das Chaos, das jetzt in den ehemals absoluten Gewissheiten des imperialen Projekts von Kolonialismus und westlicher Kultur massiv um sich greift, mit derart radikaler Präzision und Dichte wie Fanon. Diese absoluten Gewissheiten finden sich noch immer in den ebenfalls um sich greifenden Diskursen, mit denen versucht wird, die radikale räumliche und zeitliche Gewalt der Ereignisse vom 11. September zu beschreiben. Manche nennen es Krieg der Kulturen, andere bemühen die Achse des Bösen oder sprechen vom Kampf zwischen Gut und Böse, zwischen der zivilisierten und der unzivilisierten Welt; wieder andere nennen es Dschihad, Intifada, Befreiung und so weiter. Angesichts des chauvinistischen Vokabulars, das diesen Status quo beschreibt, könnten die Antworten von Kultur und Kunst allerdings eine radikale Abkehr von jenem Hegemonialsystem postulieren, das den gegenwärtigen Kampf schürt. In der Tat war es der iranische Präsident Mohammed Chatami, der zum Dialog zwischen den Kulturen aufrief. Selbst wenn die klaffende Leere in Downtown Manhattan eine Art apokalyptischer Vision der Zerstörung darstellt, sollten wir uns davor hüten, diese Destruktion als Apotheose und als Schlusskapitel in der Konfrontation zwischen dem Westen und dem Islam zu sehen – oder genauer gesagt, zwischen dem Westen und dem Rest der Welt, der nicht bereit ist, sich am Antiterrorkrieg von George Bush junior zu beteiligen. Deshalb sollte man den 11. September – der mitnichten das logische Ende des langen, vielfach betriebenen Widerstandes gegen die westliche Welt bedeutet – vielleicht eher als den Fall begreifen, mit dem die Peripherie ins Zentrum gerückt ist.

Zu dem Zeitpunkt, als Fanon seine Texte schrieb – in den fünfziger und frühen sechziger Jahren –, hatte sich die islamische und arabische Welt in blutiger Revolte gegen die brutale Gewalt und den Terror des französischen Kolonialismus erhoben. Der algerische Befreiungskrieg wie auch andere Dekolonisationsprozesse, die ab den vierziger Jahren auf der gesamten südlichen Hemisphäre stattfanden, sollten uns gelehrt haben, wie die Geschichte aller zukünftigen politischen Kämpfe sich entwickelt. Ground Zero, das ist nicht die Wunde in Downtown Manhattan, die mit Hilfe einer symbolischen Nadel – dem blauen Lichtkegel, der ihr leeres Zentrum erleuchtet – vernäht werden könnte, um die Vergangenheit wiederherzustellen. Ground Zero als Tabula rasa, die globale Politik und kulturelle Differenzierung definiert, weist eine Richtung zu jenem Raum, wo die absoluten Gewissheiten der dichotomischen Gegensätze des Kolonialismus und die epistemologischen Konzepte der westlichen Welt zum Management und zur Bewahrung von Modernität in die Krise geraten sind. Die Leere im Zentrum von Ground Zero ist nicht wirklich ein Grund, es sei denn in dem Sinne einer Grundlage für die Artikulation von Forderungen der Multitude, die im Gefolge des Empire entstanden sind.<sup>xii</sup> In der Spätphase des algerischen Befreiungskrieges formulierte Fanon diese Spannung zwischen Multitude und Empire mit einer Deutlichkeit, die das radikale transnationale Projekt des fundamentalistischen Islam vorwegnahm. In ihrer Strategie, Programmatik und Stoßrichtung gegen den Westen hat die fundamentalislamische Kampfansage an die Weltordnung eindeutig fanonschen Charakter. Wie schrieb Fanon doch gegen Ende des französisch-algerischen Krieges:

xii  
Siehe hierzu Hardt/Negri (Anm. VI).

»Die nackte Dekolonisation läßt durch alle Poren glühende Kugeln und blutige Messer ahnen. Denn *wenn die letzten die ersten sein sollen* [Hervorhebung O. E.], so kann das nur als Folge eines entscheidenden und tödlichen Zusammenstoßes der beiden Protagonisten geschehen. Dieser ausdrückliche Wille, die letzten an die Spitze rücken zu lassen, sie in einem (wie gewisse Leute meinen: allzu schnellen) Tempo die berühmten Sprossen, die eine organisierte Gesellschaft kennzeichnen, hinaufklettern zu lassen, kann nur siegen, wenn man alle Mittel, die Gewalt natürlich eingeschlossen, in die Waagschale wirft.

Man desorganisiert keine, wenn auch noch so primitive Gesellschaft mit einem solchen Programm, wenn man nicht von Anfang an, das heißt schon von der Formulierung dieses Programms an, entschlossen ist, alle Hindernisse zu durchbrechen, die man auf dem Weg antreffen wird. Der Kolonisierte, der beschließt, dieses Programm zu realisieren, sich zu seinem Motor zu machen, ist von jeher auf die Gewalt vorbereitet. Seit seiner Geburt ist es für ihn klar, daß diese sperrige, mit Verboten gespickte Welt nur durch die absolute Gewalt in Frage gestellt werden kann.«<sup>xiii</sup>

Absolute Gewalt aus der Sicht Fanons ist kein Selbstzweck, sondern ein Mittel für die zukünftige Konfrontation mit den Kräften der westlichen Welt, die sich heute durch die Hegemonie des industriellen Kapitalismus definieren. In der islamischen Welt wurde diese Konfrontation mit der iranischen Revolution unter Führung von Ayatollah Khomeini eingeleitet. Die Niederlage, die eine breite Koalition islamischer Mudschaheddin den sowjetischen Besatzungstruppen 1989 in Afghanistan zufügte, war eine weitere Etappe in der langjährigen Auseinandersetzung des Islam mit dem Westen. Auch die Sanktionen, die gegen Salman Rushdies Roman *The Satanic Verses* verhängt wurde, waren eindeutig ein Angriff auf den epistemologischen Avantgardismus des Westens, aus dem heraus der Roman entstanden war. Aus all dem geht hervor, dass der Westen die Heftigkeit der fundamentalislamischen Feindschaft gegenüber der westlichen Hegemonie stark unterschätzt hatte. Andererseits ist innerhalb des Islam (bei seinen aufgeklärten wie fundamentalistischen Vertretern) auch die klare Erkenntnis vorhanden, dass der Islam als lebensfähige Weltkultur die einzige Kraft darstellt, die in der Lage wäre, die globale politische und kulturelle Vormacht des Westens in Frage zu stellen.<sup>xiv</sup> Deshalb ist der radikale Islam in dieser Hinsicht als ernst zu nehmende antihegemonistische Opposition zu begreifen, zumindest auf der politischen Weltbühne. Da der radikale Islam vielfach aus den Theorien des Dschihad schöpft, die ganz engstirnig von einem Standpunkt binärer Oppositionen aus interpretiert werden – Gläubige und Ungläubige, gute und schlechte Muslime –, fördert er jedoch durch die Entfaltung exzessiver Gewalt eine Sicht des Islam, die diesen ausschließlich als aggressiv, kriegstreiberisch und gewalttätig wahrnimmt. Durch die Objektivierung von Gewalt als Mittel, mit dem sich soziale und kulturelle Transformationen in mehrheitlich islamischen Regionen durchsetzen lassen, und da er nur wenige innovative politische Modelle für die Interaktion mit dem Rest der globalen Gesellschaft zu bieten hat, läuft der radikale Islam Gefahr, andere Blöcke abzuschrecken, die Unzufriedenheit mit der globalen Politik äußern. Um dies zu verhindern, bedürfte es der kritischen Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung, die er seit langem hervorruft – als intolerant gegenüber Unterschieden und als repressiv und ungerecht in seiner Rechtsprechung. Die Stellung der Frauen und religiöser Minderheiten, der Mangel an Transparenz und die Korruption der Eliten, das Fehlen politischer Rechte und der Ausschluss eines großen Segments der Gesellschaft aus dem politischen Leben sind weitere Faktoren, die den universalistischen Anspruch des Islam unterminieren.

Der fortdauernde Krieg mit den Streitkräften »terroristischer« Elemente in Afghanistan und anderswo, der Kampf der Palästinenser gegen die Hegemonie Israels in den besetzten Gebieten, die Straßenschlachten, die sich Antiglobalisierungsgruppen in Genua, Seattle, Montreal und anderen europäischen und nordamerikanischen Großstädten mit der Polizei liefern, das Aufbegehren von Demonstranten in Argentinien, der Türkei, in Nigeria und überall sonst in der Dritten Welt gegen die unheilvolle Politik der Weltbank und des Internationalen Währungsfonds: angesichts all dieser Phänomene lässt sich heute die Auffassung vertreten, dass Ground Zero die Leere repräsentiert, von der aus die Peripherie ins Zentrum vorgedrungen ist, um die wesentlichen ideologischen Differenzen des globalen Wandels zu rekonzeptualisieren.

## DIE PLATTFORMEN: FÜNF KONSTELLATIONEN, SPHÄREN DER WISSENS- UND KUNSTPRODUKTION UND NETZWERKE DER FORSCHUNG

*PLATTFORM* – eine offene Enzyklopädie für die Analyse der Spätmoderne; ein Netzwerk an Beziehungen; eine offene Form für die Organisation von Wissen; ein nichthierarchisches Modell der Repräsentation; ein Kompendium von Stimmen, kulturellen, künstlerischen und Wissensnetzwerken

### XIV

Siehe Akbar S. Ahmed, *Postmodernism and Islam: Predicament and Promise*, Routledge, London und New York 1992. Innerhalb der »neuen Weltordnung«, so Ahmeds Argument, existieren nur zwei Kategorien von Gesellschaften: implodierende und explodierende. Die Merkmale implodierender Gesellschaften sind Unterentwicklung, ökonomische Unterdrückung, kulturelle Unsicherheit, politische Zersplitterung und Auflösung der Staatsform, soziales Elend und starke Krisenanfälligkeit; explodierende Kulturen bezeichnet Ahmed dagegen als jene Teile der industrialisierten Welt, die voller Optimismus sind und aufgrund ihrer technischen Errungenschaften ökonomisch, kulturell und politisch ständig expandieren. Angesichts dieser Asymmetrie haben die implodierenden Gesellschaften keine Alternative zur globalen Hegemonie des Westens zu bieten, sondern sind vielmehr dazu verurteilt, vom Westen beherrscht zu werden. Im Falle des Islam stellt Ahmed fest, dass die islamische Moderne sich in einem Spannungsfeld bewegt, in dem die Idee der Implosion wie die der Explosion die Grundlage dessen definiert, was ihre Gesellschaften erdulden, während sich daraus zugleich auch die Instrumente für eine adäquate Antwort auf die Hegemonie des Westens ergeben.

Ich habe kurz die soziokulturelle und politisch-historische Dimension skizziert, in der sich die *Documenta11* konstituiert hat. *Demokratie als unvollendeter Prozess*, das erste ihrer insgesamt fünf Plattform-Projekte, startete am 15. März 2001 in Wien, genau sechs Monate vor den Ereignissen des 11. September. Zwei Monate später, am 7. Mai, begann die *Plattform2* in Neu-Delhi: *Experimente mit der Wahrheit. Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung*. Der zweite und abschließende Teil von *Demokratie als unvollendeter Prozess* wurde am 9. Oktober 2001 in Berlin eröffnet. Durch diese Themenschwerpunkte nahmen die beiden Plattformen im Rahmen ernsthafter Auseinandersetzungen die Diskussionen vorweg, die die weltweite Debatte im Zuge der Zerstörung des World Trade Center beherrschen sollten. *Plattform3. Créolité und Kreolisierung* fand im Januar 2002 auf der Karibikinsel Santa Lucia statt, und *Plattform4. Unter Belagerung: Vier afrikanische Städte – Freetown, Johannesburg, Lagos, Kinshasa* wurde im März 2002 im nigerianischen Lagos abgehalten. Die fünfte Plattform, die Ausstellung selbst, versetzt den historischen Documenta-Raum von Kassel in entfernte Sphären. Die fünf Plattformen bilden eine Konstellation disziplinärer Modelle, die fortlaufende historische Prozesse und radikale Veränderungen, räumliche und zeitliche Dynamiken, Aktionsfelder und Denkbereiche sowie Interpretations- und Produktionssysteme zu erklären und zu hinterfragen versuchen und das Ausstellungsformat der *Documenta11* erheblich erweitern.

## PLATTFORM1 DEMOKRATIE ALS UNVOLLENDETER PROZESS

Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber, daß der ›Ausnahmestand‹, in dem wir leben, die Regel ist. Wir müssen zu einem Begriff der Geschichte kommen, der dem entspricht. Dann wird uns als unsere Aufgabe die Herbeiführung des wirklichen Ausnahmestands vor Augen stehen; und dadurch wird unsere Position im Kampf gegen den Faschismus sich verbessern.

Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«<sup>XV</sup>

Auf politischem Gebiet ist heute ein aufschlussreiches Paradox zu bemerken: Das Ende des kommunistischen Universalismus hat sich keineswegs zugunsten der Demokratie ausgewirkt. Verschiedene Faktoren haben dazu beigetragen, dass die Hegemonie der liberalen Demokratie derzeit einer ständigen kritischen Überprüfung unterzogen ist. Nach den Thesen von Francis Fukuyama, die er in seinem Buch *The End of History and the Last Man* formuliert,<sup>XVI</sup> stellen einerseits das Ende des Kommunismus und der Triumph der liberalen Demokratie einen logischen Schluss in der politischen Form des Verfassungsstaates dar, zu dessen Vervollkommnung es keiner Innovation oder Veränderung mehr bedarf; andererseits ist die liberale Demokratie logischerweise mit dem Kapitalismus verknüpft, was ersichtlich wird am Umfang und der Intensität, mit denen der globale Kapitalismus jede Facette des kulturellen und politischen Lebens auf der ganzen Welt durchdringt. Damit aber wird die Demokratie gewissermaßen exportfähig und anwendbar auf jeden beliebigen Kontext, der an der globalen »neuen Weltordnung« partizipieren will. Trotz solcher Erklärungen und Formulierungen von Demokratie seitens einer Reihe westlicher Akademiker und Politiker haben verschiedene Faktoren zu einer strukturellen und epistemologischen Neubewertung der liberalen Demokratie als beste aller denkbaren Formen politischer Volksvertretung und Partizipation geführt: das Entstehen unterschiedlichster Arten von Nationalismen und Fundamentalismen als Antwort auf den globalistischen Vormarsch des Neoliberalismus, die erweiterte Begrifflichkeit von Staatsbürgerschaft als Ergebnis groß angelegter Vertreibungen und Immigrationsbewegungen, die heute ehemals stabile Gesellschaften von Grund auf neu gestalten und schließlich die Herausbildung des postkolonialen Staates, der sich mit dem fragwürdigen Vermächtnis von Imperialismus und Kolonialismus herumzuschlagen hat.

Das Projekt *Demokratie als unvollendeter Prozess* stellt eine hinterfragende Umkehrung der Theorien und institutionellen Politik dar, die das Feld der Demokratie als im Wesentlichen vollendet definiert haben. In den Debatten, Präsentationen und Workshops, die im Umfeld des Projekts stattfanden, lieferten Philosophen, Politikwissenschaftler, Historiker, politische Aktive und Studenten unorthodoxe, weitreichende Interpretationen und Argumente, welche besagen, dass die Demokratie, auch wenn sie das Schlagwort für verschiedene Arten partizipatorischer Herrschaft und politischer Systeme des letzten halben Jahrhunderts war, doch weitgehend noch immer ein sich ständig neu erfindendes Projekt geblieben ist. Der Begriff »unvollendet«, der im Titel des Projekts auftaucht, spielt auf die vielfältigen Modifikationen an, denen die Ethik der Demokratie und ihre institutionellen Formen unterzogen worden sind – und noch immer unterzogen werden –, und die Demokratie zu einem eigentlich unrealisierbaren Projekt machen oder, anders ausgedrückt, zu einem Work in Progress.

### XV

Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, Sonderband: *Walter Benjamin zum Gedächtnis*, Los Angeles 1942, wieder abgedruckt in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I,2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, S. 697, These VIII.

### XVI

Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York 1992, dt. Ausgabe: *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?*, übers. von Helmut Dierlamm, Kindler Verlag, München 1992.

## PLATTFORM2 EXPERIMENTE MIT DER WAHRHEIT: RECHTSSYSTEME IM WANDEL UND DIE PROZESSE DER WAHRHEITSFINDUNG UND VERSÖHNUNG

In den vergangenen zwei Jahrzehnten wurden weltweit eine Reihe juristischer Ermittlungen angestellt und politische und soziale Untersuchungen initiiert, die sich dem Problem der willkürlichen Staatsgewalt gegen das eigene Volk oder andere Völker, schwerwiegenden Menschenrechtsverletzungen sowie gravierenden Fällen von Völkermord und den zugrunde liegenden Konflikten widmeten. Während sich die Anwendung von Recht zumeist mit der Legalität des Staates, seinen Handlungen und den an ihnen beteiligten Individuen befasst (eine zentrale These der Nürnberger Prozesse und des Verfahrens gegen Adolf Eichmann in Jerusalem), versuchen »Wahrheitskommissionen«, wie sie neuerdings im Katalog der Antworten auf die Frage des Umgangs mit Völkermord und staatlicher Repression auftauchen, die soziale und politische Dimension als einen Raum kollektiven Verhandelns innerhalb einer Zivilgesellschaft mit einzubeziehen.

Was kommt nach der Gewalt und nach dem Zusammenbruch des Staates? Wo liegt der Horizont von Kultur und Zivilität nach der Beseitigung staatlicher Willkür und dem Ende von autoritärer Herrschaft und Faschismus? Wie lassen sich Menschenrechte durchsetzen nach dem Ende einer verantwortungslosen radikalen Macht, die vertreibt, hinrichtet, entmenschlicht und zerstört? Was garantiert diese Rechte? Diese sowie viele andere Fragen strukturieren die zentrale Problematik von *Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung*. Das Projekt beschäftigt sich mit zwei normativen Interpretationen von Gerechtigkeit und ihren politischen, kulturellen und sozialen Konsequenzen für die Mechanismen von Verfolgung, Zeugnis, Beweisführung, politischer Liberalisierung und sozialer Transformation im letzten halben Jahrhundert. Der zweite Teil des Projekts untersucht die historische Arbeit, die sich aus den Studien dieser Kommissionen ergeben hat, sowie die philosophisch-politischen Theorien und die künstlerischen und kulturellen Antworten, die ihre Herausbildung begleiten.

Wahrheitskommissionen sind – allein aufgrund ihres Auftretens über die Grenzen von Regionen, Kontinenten, nationalen oder quasinationalen Entitäten hinweg – zu einem der bedeutendsten Erscheinungsbilder unserer Zeit geworden. Einerseits hat das Konzept einer »universalen Gerichtsbarkeit«, die Anklage gegen Akteure von Gewalttaten und Kriegsverbrechen erheben kann, zur Etablierung eines internationalen Rechtsprozesses grenzübergreifender Justiz geführt, die es ermöglicht, Straftäter unabhängig von ihrem Status und ihrer Staatsbürgerschaft zu verfolgen, wie die Fälle Augusto Pinochet (Chile) und Slobodan Milošević (Jugoslawien, Serbien) deutlich gezeigt haben. Doch die Art von Justiz, die sich auf diese Weise herausgebildet hat, ist alles andere als vollkommen. Oft ist ihre Anwendung recht willkürlich, da Anklage und Strafverfolgung von politischer Opportunität und Zweckmäßigkeit diktiert werden. »Das Paradigma einer provisorischen, überpolitisierten Rechtsprechung im Wandel«, so Ruti G. Teitel, »hängt mit einer Konzeption nichtidealer Gerechtigkeit zusammen, die unvollkommen und parteiisch ist. Was unter außergewöhnlichen politischen Umständen gerecht ist, wird nicht von einem idealisierten archimedischen Punkt aus determiniert, sondern aus der Position des Wandels selbst heraus.«<sup>xvii</sup> Genau diese Entwicklung folgte dem politischen Überdenken von Justiz und determinierte diejenigen Fälle, welche die konzeptuellen und juristischen Modalitäten einer im Wandel befindlichen Rechtsprechung bestimmten.

Andererseits verbietet es das Trauma der Überlebenden und Opfer zu schweigen. Die potenziell destabilisierenden Auswirkungen auf Gesellschaften, die im Wandel begriffen sind und nur minimale staatliche Sicherheit kennen, haben dazu geführt, Wahrheitskommissionen als alternative Räume zu sehen, in denen die entkräftende Struktur von Trauma und Verlust vermittelt werden kann. Inzwischen haben diese beiden Elemente – Wahrheitskommissionen und Rechtsprechung im Wandel – eine juristische Legitimität erreicht, die zum Teil unseres zeitgenössischen Verständnisses von einem auf den Menschenrechten gegründeten Recht geworden ist. Zudem haben sie die Unterscheidung beeinflusst, die wir heute machen zwischen denen, die als Täter, und denen, die als Opfer zu sehen sind. Während sich Rechtsprechung und Wissenschaft mit den Aporien von Trauma und Zeugenaussage befassen, sind künstlerische und literarische Arbeiten in Erscheinung getreten, die den Überresten dieser Geschichten Form verleihen. Jeder dieser kulturellen Bereiche liefert einen anderen, ihm eigenen Blickwinkel auf die Grenzen der Repräsentation und der Zeugenschaft, wobei die Flut von Mahnmalen und öffentlichen Gedenkveranstaltungen nach wie vor die Fantasie dort verfolgt, wo Künstler, Architekten, Schriftsteller, Filmemacher, Museen und Archive aufgerufen sind, in Räumen der Repräsentation zu intervenieren.

xvii  
Ruti G. Teitel, *Transitional Justice*, Oxford University Press, New York und Oxford 2000, S. 234.

### PLATTFORM3 CRÉOLITÉ UND KREOLISIERUNG

Das Thema dieser Plattform wird von zwei Aspekten definiert. Auf ihrer poetischen Ebene ist Créolité erstens als kritische Theorie des Kreolischen in seiner Eigenschaft als Sprache, literarische Form und Modus der Produktion von Lokalität zu verstehen. Die Lokalität, die diese Sprache umgibt, ist natürlich die Karibik. Damit ist aber noch nicht die gesamte Komplexität erfasst, in der sich das Kreolische situiert, will heißen, wenn wir seinen geografischen Charakter über die Grenzen der Karibik hinaus erweitern. Doch für den Augenblick wollen wir uns lediglich auf die Karibik als Vorbild verlegen für eine internationale Projektion auf weitere Zweige kreolischer Linguistik – in Afrika, auf den Inseln des Indischen Ozeans, in Südamerika und sogar in den Vereinigten Staaten. Der literarische Basistext dieser kritischen Theorie findet sich in dem Manifest *Éloge de la Créolité* (Lob der Kreolität), das Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant, drei Intellektuelle aus Martinique, 1989 veröffentlicht haben. In ihrem polemischen Text heben die drei Autoren ihre Demarche hervor, indem sie ihr erstens einen Namen geben und zweitens ihre intertextuelle Dimension »als eine Art geistige Hülle [bezeichnen], in deren Mitte unsere Welt in vollem Bewusstsein der äußeren Welt errichtet werden wird«. <sup>xviii</sup> In dieser »geistigen Hülle« taucht nach Vorstellung der Autoren ihre kulturelle Welt aus der Welt kolonialer Herrschaft auf und geht in ein »nichttotalitäres Bewusstsein einer noch bestehenden Diversität« ein. <sup>xix</sup> Der kritische Gestus und Ausdruck dieser Diversität bilden den Kern des radikalen Diskurses der Créolité, vor allem im Hinblick auf die Frage, was es bedeutet, aus dem Polyzentrismus der Karibik heraus zu leben und zu arbeiten. In diesem Kontext taucht Kreolität in den Rissen und Verwerfungen auf, die sich in der Kontaktzone einer historischen Transmission herausbilden, das heißt »Kreolität [als] interaktionales oder transaktionales Beziehungsgeflecht karibischer, europäischer, afrikanischer, asiatischer und levantinischer Kulturelemente, die durch das Joch der Geschichte auf demselben Boden vereint sind«. <sup>xx</sup>

Im zweiten Teil der Thematik geht es um die Definition von Kreolisierung als Prozess der Herausbildung einer Weltkultur, gesehen aus der Perspektive einer permanenten Bewegung und radikalen Veränderung der kulturellen Gesamtsituation. Seit Ankunft der ersten Sklaven in der Neuen Welt sind über 500 Jahre vergangen. Sklaverei und Kolonialismus als janusköpfige Projekte des europäischen Imperialismus und der globalen Institutionalisierung des Kapitalismus definieren heute eine ganze Reihe von Konfigurationen, durch die die Paradigmen der Durchmischung und Hybridisierung zu verstehen sind, die Konzepte wie moderne Kultur, Identitätsstiftung, Sprache, Ethnizität und Rasse untermauern. Kreolische Gesellschaften gehen auf die Institutionen von Sklaverei und Kolonialismus zurück und sind die Schnittstellen, an denen moderne Subjektivität und historische Prozesse aufeinander treffen. Migrationswellen und Vertreibung haben in den letzten Jahren dazu geführt, dass Kreolisierung zu einer vorherrschenden Modalität zeitgenössischer Lebenspraxis geworden ist und Muster von Lebensräumen gestaltet, die von massenhaften Strömen kultureller Bilder und Symbole durchkreuzt und differenziert werden.

Auch die Schnittstellen zwischen moderner Subjektivität und dem historischen Bewusstsein, durch das sie sich definiert, sind nie glatt. Sie entstehen aus ungleichgewichtigen, häufig gewalttätigen Konfrontationen und bilden Muster aussagekräftiger Normen des kulturellen Erbes und Austauschs, der Differenz und oppositioneller Strategien, die die Integrität nichtdominanter Kulturen zu erhalten suchen. Wenn die Globalisierung alte Kreisläufe des Kapitals definiert und umgestaltet hat, dann bildet die Kreolisierung ihren stärksten kulturellen Kontrapunkt. Während die Globalisierung zu Konsolidierung und Homogenisierung tendiert, zielt die Kreolisierung auf Differenzierung und Fragmentierung ab. Der Modus der Kreolisierung ist ein »System von Bezeichnungen, wodurch [...] eine Gesellschaftsordnung kommuniziert, reproduziert, erfahren und erforscht wird«. <sup>xxi</sup> In Entfaltung ihres Diskurses geht die Kreolisierung als Prozess der Transformation kultureller Gegebenheiten über ihre kritische Ausformung in der Karibik hinaus und greift auch auf andere Regionen ihres historischen Auftretens über: die afrikanischen Inseln des Indischen Ozeans, Südamerika, die Vereinigten Staaten, Asien und Europa und die globale Welt insgesamt.

### PLATTFORM4 UNTER BELAGERUNG: VIER AFRIKANISCHE STÄDTE – FREETOWN, JOHANNESBURG, LAGOS, KINSHASA

Diese Plattform war der Versuch, diejenige Dimension globaler Formationen herauszuarbeiten, bei der es um urbane Systeme als eine Kategorie räumlicher Beziehungen und Ökologien der Nachhaltigkeit geht, mit allen Konsequenzen in Bezug auf eine daraus abzuleitende Entwicklung und Modernisierung. Die Orte dieser Studie

#### XVIII

Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité/In Praise of Creoleness*, zweispr. Ausgabe, engl. Übersetzung von Mohamed B. Thaleb Kyar, Éditions Gallimard, Paris 1993, S. 75.

#### XIX

Ebd., S. 89.

#### XX

Ebd., S. 87.

#### XXI

Raymond Williams, zit. nach Terry Eagleton, *The Idea of Culture*, Blackwell Publishers, Oxford 2000, dt. Ausgabe: *Was ist Kultur?*, übers. von Holger Fliessbach, Verlag C. H. Beck, München 2001, S. 50.

sind die urbanen Systeme vier afrikanischer Städte, die in den letzten zwanzig Jahren ein erhöhtes Bevölkerungswachstum und Migration erlebt haben und dazu noch dem Druck eines fragilen Stadtmanagements sowie dem Zusammenbruch von Staat und Wirtschaft ausgesetzt waren. Dass afrikanische Großstädte fragile urbane Systeme sind, steht außer Frage, dennoch greift es zu kurz, sie lediglich als zukunftsunfähig, chaotisch und unkontrollierbar zu beschreiben, denn damit verkennt man die kreative Dynamik, aus der heraus ihre Bewohner neue Texte der Spannkraft, des Überlebens und des Wachstums geschrieben haben.

Im Laufe der Untersuchung dieser vier Städte ergab sich eine Reihe von Themen: Das erste ist der hochgradig informelle Charakter, wie er in den Aktivitäten vieler Sektoren vorherrscht – in manchen Fällen betrifft dies bis zu siebenzig Prozent aller funktionierenden Institutionen – und der auch alle Beziehungen (in Ökonomie, Kultur, Gesellschaft, Politik und Bürgerschaft) bestimmt, in denen der Staat keine dominierende Rolle mehr spielt. Das zweite Thema geht von einem Widerspruch aus, der darin besteht, dass diese urbanen Systeme einerseits als krisengeschüttelte, unter Überalterung leidende Ballungsräume gelten, gleichzeitig aber auch als kreative, vitale und dynamische Systeme. Der dritte Aspekt – er betrifft die Überlebensstrategien von Großstadtbewohnern ebenso in extensiven wie auch in ländlichen, traditionellen, einheimischen und familiären Bereichen – ist die erweiterte Rolle der Frauen bei der Schaffung neuer Formen subjektiver Praktiken, die ihre Rolle als wichtige Akteurinnen bei der Gestaltung urbaner Fantasien gefestigt haben. Ein vierter Punkt bezieht sich auf die desaströsen Auswirkungen der vom Internationalen Währungsfonds und der Weltbank in den achtziger Jahren in ganz Afrika durchgesetzten Strukturanpassungsprogramme. Die SAP (wie sie allgemein genannt und von Afrikanern in Zusammenhang mit den Auswirkungen auf ihr Leben auch gesehen werden)

igten über Nacht den Mittelstand, ließen die Armut dramatisch anwachsen, zerstörten Werte und reduzierten die Produktivität. Das fünfte Thema behandelt die Folgen, die der Staatskollaps (Johannesburg mit seinem Apartheid-Erbe, Freetown und Kinshasa im Bürgerkrieg und Lagos mit einer unheilvollen Diktatur) für die Stabilität der kommunalen Ökonomien dieser Städte mit sich bringt.

Offensichtlich stellen diese vier afrikanischen Städte paradigmatische Kontexte einer intensiven Schaffung von Lokalität<sup>xxii</sup> dar (Nachbarschaften, Verbände, religiöse Bildwelten und Netzwerke medialer Repräsentation). Wie jeder andere urbane Raum weltweit bilden auch afrikanische Großstädte Zentren der Migration – Zufluchtsorte für eine ständig wachsende Zahl von Menschen. Als solche sind sie zudem Treffpunkt und Schlachtfeld zweier gegensätzlicher Welten von Macht und Ohnmacht, Reichtum und Armut, Korruption und Hoffnung, Zentrum und Peripherie. Doch vorrangig geht es uns hier um den Punkt, dass afrikanische Großstädte nicht nur durch diese irritierende Zweiteilung definiert sind. Auch wollen wir nicht das gängige Bild sattem bekannter Großstadtprobleme reproduzieren: Kriminalität, abgrundtiefe Armut, überbevölkerte Vorstädte und Wellblechsiedlungen, beengte Wohnflächen ohne jede Wasser- und Stromversorgung – Nährboden für Krankheiten, ethnische Gewalt und hohe Sterblichkeitsraten – oder ständig zunehmende Umweltverschmutzung. Zweifellos sind dies wichtige Fragen, denen man sich zu stellen hat. Doch wir müssen unsere Aufmerksamkeit auch immer wieder auf die ethische Bilanz der Dynamik dieser Städte richten, denn sie enthalten ein großes Potenzial, das den oft düsteren Medienbildern widerspricht. Zur Komplexität der Gegebenheiten, die innerhalb dieser urbanen Verhältnisse zusammenwirken, gehört es möglicherweise auch, die Realität dieser Städte als vibrierende Räume hervorzuheben, die die Aussichten für eine Selbst-Konstituierung und Selbst-Rekonstituierung begünstigen.

Diesigen Ausführungen definieren ein Feld von Praxis und Intention. Sie bilden den kritischen Rahmen, in den wir das gesamte paradigmatische Unternehmen *Documenta11* einbetten wollen. Es ist vor allem ein Versuch, die gemeinsamen Punkte eines fruchtbaren Austauschs zu finden und herauszuarbeiten und gleichzeitig eine kritische Fragestellung zu formulieren, ohne die ein Ausstellungsprojekt, das ein komplexeres Bild zeitgenössischen Lebens und Denkens entwirft, nicht möglich ist. Mit ihrer Durchquerung von Kontinenten und Städten, Standorten und Disziplinen, Praktiken und Institutionen, Formaten und Öffentlichkeiten will die *Documenta11* neue Räume für die kritische Reflexion über die zeitgenössische Situation von Kunst und Kultur eröffnen. Durch die dialektische Interaktion mit heterogenen, transnationalen Publikumskreisen schafft sie eine öffentliche Sphäre zur gedanklichen Erfassung und Analyse des komplexen Netzwerkes globaler Wissenskreise, auf die die Interpretation aller kulturellen Prozesse und die Forschung heute angewiesen sind. Die Schaffung einer öffentlichen Sphäre multipler Beziehungen und Schnittstellen entstand zum Teil auch aus der Erkenntnis der Grenzen aller Modelle großer internationaler Ausstellungen, die sich einerseits als global und umfassend verstehen, andererseits aber die Trennung zwischen disziplinären Modellen und Öffentlichkeiten

#### XXII

Eine differenzierte Diskussion über die Entstehung von Lokalität als Ethnos und gleichzeitig als imaginäre Verkapselung delokalisierte Formationen findet sich bei Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minnesota University Press, Minneapolis 1996, dort vor allem im Kapitel »The Production of Locality«.

wissenschaftlich aufrechterhalten. Ebenso ging es darum, die Differenzierungs- und Homogenisierungsstrategien des Modernismus zu deterritorialisieren ebenso wie dessen Verdinglichung reiner Kunstobjekte innerhalb eines hierarchisch wertenden Kanons. Doch in einem weiteren Sinn kommen hier die Grenzen der Documenta selbst als bedeutende globale Institution zum Ausdruck.

— Wenn wir begreifen wollen, welchen Beitrag zeitgenössische Kunst und Künstler zur Gestaltung der Zukunft leisten können, dann versteht es sich von selbst – angesichts des unkontrollierbaren Zustandes der Spätmoderne und der Unzulänglichkeit von Handlungsräumen, die die ungleichen Bedingungen globaler Entwicklung und Herrschaft von heute hinterfragen –, dass der Horizont der *Documenta11* als intellektuelles Forum und als Ausstellungsprojekt neu definiert und erweitert werden musste. Manche vertreten die Auffassung, die Kunst hätte über der Politik zu stehen, doch eine solche Forderung ist nicht nur auf verquere Weise konservativ, sondern verkennt vor allem auch das Wesen der kritischen Energie, die die Bedingungen künstlerischer Produktion, Verbreitung und Rezeption mittels einer Vielfalt institutioneller und nichtinstitutioneller Systeme determiniert.

## PLATTFORM5

### PASSAGEN DURCH DIE KONSTRUKTION EINER AUSSTELLUNG

*ENZYKLOPÄDIE/KONSTRUKTION – Entstehen des Sozialen und Politischen; die Stadt als moderne Manifestation von Transnationalität, Sozialität und Transindividualität; die Stadt als Inkarnation eines postnationalen, identitätsstiftenden Modells von Staatsbürgerschaft; SPIEGEL/REFLEX – die Sphäre der Zuschauerschaft und das Karnevaleske; Ebene des Individuums und der Gesellschaft; die Konstituierung des Individuums als Subjekt, Volkssouveränität, Differenz*

Nahezu fünfzehn Jahre unverminderter neokonservativer Attacken haben die politische und kulturelle Basis geschwächt, von der aus Künstler durch Modi der Volkssouveränität und Differenz, mit engagierter Kritik und Selbstreflexivität und durch Einbringen vielfältigster künstlerischer Positionen das multikulturelle, postkoloniale Wesen moderner und zeitgenössischer Kultur zum Ausdruck gebracht haben. Hier ist kein Platz, über Vorzüge und Misserfolge von Multikulturalismus, Feminismus und Minderheitenrechten zu debattieren oder auf das verächtliche Abtun der Postkolonialität einzugehen, das sich in akademischen Foren, in den Medien und der Politik so großer Beliebtheit erfreut. Ich möchte nur anmerken, dass die Institutionen zeitgenössischer Kunst oft als aufgeklärteste und liberalste aller Kulturinstitutionen gelten, die auf der Weltbühne tätig sind. In den achtziger Jahren erzwangen Multikulturalismus, Feminismus und Schwulenbewegung neue Diskussionen, deren Ziel es war, die langjährige Reformverweigerung großer Institutionen zu brechen. In der Sphäre zeitgenössischer Kunst ließen die erweiterten Möglichkeiten, die mit den Diskursen des Multikulturalismus und der Differenz aufkamen, neue Partizipationsformen von Minderheiten und Frauen sichtbar werden, was konsequenterweise dazu führte, dass die Grenzen der institutionellen und Galeriesysteme neu gesteckt wurden. In den neunziger Jahren kam es jedoch zu einem Kurswechsel, der das positive, vitale Diskussionsumfeld langsam und systematisch erodierte. Dazu Habermas: *auswaschen*

»Auf den ersten Blick verhält es sich jedoch anders mit Ansprüchen auf die Anerkennung kollektiver Identitäten und auf die *Gleichberechtigung kultureller Lebensformen*. Um solche Ansprüche ringen heute Feministinnen, Minderheiten in multikulturellen Gesellschaften, Völker, die nach nationaler Unabhängigkeit streben, oder jene ehemals kolonialisierten Regionen, die auf der internationalen Bühne die Ebenbürtigkeit ihrer Kulturen einklagen. Verlangt nicht die Anerkennung kultureller Lebensformen und Traditionen, die, sei es im Kontext einer Mehrheitskultur, sei es in der nordatlantisch bzw. eurozentrisch beherrschten Weltgesellschaft, marginalisiert werden, Status- und Überlebensgarantien, jedenfalls eine Art von *kollektiven Rechten*, die unser überkommenes, auf subjektive Rechte zugeschnittenes und in diesem Sinne »liberales« Selbstverständnis des demokratischen Rechtsstaates sprengen?«<sup>xxiii</sup>

\* Aber auch darauf möchte ich insistieren, dass Zuschauerschaft für alle Formen der Würdigung der visuellen Substanz einer Kunstaussstellung entscheidend und grundlegend ist. Zuschauerschaft ist jene Dimension von Subjektivität und Bewusstsein, die das Verhältnis von Macht zum Akt der Wahrnehmung und Bewertung definiert. Zuschauerschaft kann nur in einem demokratischen, offenen System produktiv funktionieren, vergleichbar einem karnevalesken Geschehen. Hierbei interessiert mich unter anderem die Art demokratischer Geist, dessen Bezugspunkt sich durch das Maß konstituiert, in dem die zahllosen formalen und informellen,

xxiii

Jürgen Habermas, »Kampf um Anerkennung im demokratischen Rechtsstaat«, in: ders., *Die Einbeziehung des Anderen. Studien zur politischen Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996, S. 238 f.

öffentlichen und privaten Institutionen innerhalb ihrer Systeme Raum schaffen für das Experimentelle, das Unvollkommene und Unvollendete. Diese Erkenntnis verbindet künstlerische Praxis mit Begriffen wie Kommunität und Staatsbürgerschaft. Im demokratischen System (das nicht mit populärer Politik gleichzusetzen ist) – einem System, das Mitwirkung über reinen Glauben stellt – üben die Ansprüche der Staatsbürgerschaft auf den allen »Lebens-Formen« verpflichteten Künstler einen starken ethischen Zwang aus. Die Praxis der Kunst stellt den Künstler vor die Aufgabe, solche Verpflichtungen einzugehen.

Deshalb spielt es auch keine Rolle, ob der Künstler ein abstrakter Maler, avantgardistischer Filmemacher oder politischer Provokateur ist, denn der Zwang ist derselbe. Giorgio Agamben, von dem ich den Begriff Lebens-Formen übernommen habe, beschreibt diesen folgendermaßen: »Unter dem Begriff *Lebens-Form* verstehen wir dagegen ein Leben, das niemals von seiner Form geschieden werden kann, ein Leben, in dem es niemals möglich ist, etwas wie ein bloßes Leben zu isolieren. [...] Ein Leben, das nicht von seiner Form geschieden werden kann, ist ein Leben [*vita*], dem es in seiner Lebensweise [*modo di vivere*] um das Leben [*vivere*] selbst geht, und dem es in seinem Leben [*nel suo vivere*] vor allem um seine Lebensweise geht. Was bedeutet diese Aussage? Sie definiert ein Leben [*vita*] – das menschliche Leben –, in dem die einzelnen Weisen, Akte und Verläufe des Lebens niemals einfach *Tatsachen* sind, sondern immer und vor allem Lebensmöglichkeiten [*possibilità di vita*], immer und vor allem Potenz [*potenza*].«<sup>XXIV</sup>

In ihrer radikalsten Deutung scheint Agambens philosophische Beweisführung den eigentlichen Akt der künstlerischen Praxis, der sich als autonom von allen politischen und sozialen Regulierungsprozessen zu verstehen sucht, in eine Zwangsjacke zu stecken. Jede künstlerische Praxis, die sich als autonom von jeder sozialen Partizipation bezeichnet, innerhalb derer sich die Begriffe Kommunität und Staatsbürgerschaft konstituieren, und die sich ebenfalls weigert, die Konflikte anzuerkennen, die in den der subjektiven Dimension von Zuschauerschaft zugrunde liegenden Machtverhältnissen entstehen, muss sich fragen lassen: Künstlerische Autonomie wovon? Das soll natürlich nicht heißen, dass Kunst durch ihre einzigartigen Institutionen und Verfahrensweisen nicht in der Lage wäre, für sich selbst einen Raum zu schaffen, von dem aus sie sich auf alle Sphären des sozialen und politischen Lebens kritisch einlassen kann, ohne in deren Mechanismen aufzugehen.

## NACHWORT

Trotz ihrer Vielzahl können Institutionen wie Museen und große internationale Ausstellungen die Legitimität zeitgenössischer Kunst heute nicht aus sich selbst heraus definieren, eher sehen sie sich vor die Aufgabe gestellt, ihre eigene Legitimität neu zu begründen – eine Folge dessen, dass sie die komplexe Topologie der neuen Weltgemeinschaft zu spät erkannt haben. Deshalb war das Projekt *Documenta11* von Anfang an auch nicht als Ausstellung konzipiert, sondern als Konstellation öffentlicher Sphären. Die öffentliche Sphäre des Ausstellungsgestus, der in der historischen Genese der Documenta angelegt ist, in der die Kunst für Modelle der Repräsentation und Erzählungen von autonomer Subjektivität steht, artikuliert sich hier in einem neuen Verständnis als Bereich des Diskursiven und nicht des Museologischen. Das Paradigma der *Documenta11* ist von Kräften gestaltet, die eine multidisziplinäre Richtung darstellen wollen, durch die künstlerische Praktiken und Prozesse am lebendigsten werden, aber in jenen Wissenskreisen, die außerhalb der vorbestimmten institutionellen Sphäre der westlichen Kultur oder künstlerischer Kanons produziert werden.

Wenn die Plattformen ein Kompodium sind, eine Landkarte zeitgenössischer Wissenskreise über Kunst, Theorie, Wissenschaft, Kultur und Ökologie, über Räumlichkeit und Zeitlichkeit, urbane Systeme, Lokalität und Globalität, über institutionelle Formationen (formale wie informelle), Metaterritorien und Erfahrungen – auch wenn diese immer unvollständig und fragmentarisch sind und unaufhörlich nach Qualifikation, Ausarbeitung und zusätzlicher Artikulation verlangen –, dann konfrontiert uns jede Phase der Entwicklung der diskursiven Möglichkeiten des Zusammenwirkens von künstlerischer Praxis und gesellschaftlicher Realität, theoretischer Reflexion und politischem System, Lebens-Formen und Bildökonomien, fortschrittlicher Technik und einheimischen Industrien mit einer Welt weitläufiger Verschiebungen und deterritorialiserten Kulturverständnisses. In ihrer Komplexität steht die Ausstellung für Schärfe, Präzision, Mut, Vision, Kraft, Freiheit, Mitwirkung, Offenheit und Fantasie der individuellen Statements, indem sie sich Veränderungen öffnet, die durch globale Transformationen herbeigeführt werden. Diese individuellen Statements und bisweilen individuierten Einheiten sind miteinander verbunden und überschneiden sich. Die Ansprüche, die an jede Komponente und an jede Zusammenführung dieser Komponenten gestellt werden, erfordern, dass sie komplettieren, komplizieren und offenbaren, was anderswo bewusst kaschiert, distanziert und ausgelöscht wird. Die Plattformen sind

Erfahrungsreisen und Methoden, das Globale auf dem Höhepunkt seiner eigenen Rekonstituierung zu denken. Innerhalb ihrer individuellen Formate erübrigt sich jede Polemik des Globalismus, des Multikulturalismus und der Differenz, denn vor einem weiteren Horizont bilden sie bereits integrale Bestandteile des komplexen Gewebes von Sprachen, der Flut von Stimmen, die das Projekt in der Tat als eine Art Dramatisierung erscheinen lassen.

Das Ergebnis in Form der Ausstellung selbst sowie einer Reihe von Publikationen ist an der dialektischen Schnittstelle von zeitgenössischer Kunst und Kultur angesiedelt. Eine solche Schnittstelle bezeichnet auch die Schwelle, von der aus die Geschichte der postkolonialen, postideologischen, transnationalen, deterritorialiserten, diasporischen, globalen Welt nach dem Ende des Kalten Krieges geschrieben wurde. Dieses dialektische Unternehmen versucht, konkrete, imaginativ Zusammenhänge innerhalb der verschiedenen Projekte der Moderne herzustellen. Deren Wirkung ebenso wie ihre materielle und symbolische Anordnung sind durch Prozesse der Übertragung, Interpretation, Subversion, Hybridisierung, Kreolisierung, Verschiebung und Neuzusammensetzung miteinander verwoben. Was im Laufe dieser Transformation in verschiedenen Teilen der Welt entsteht, schafft eine kritische Ordnung intellektueller und künstlerischer Netzwerke der sich globalisierenden Welt. Als diagnostisches Instrumentarium bemüht sich die Ausstellung aktiv, die Beziehungen, Verbindungen und Trennungen zwischen unterschiedlichen Realitäten in Szene zu setzen, zwischen Künstlern, Institutionen, Disziplinen, Genres, Generationen, Prozessen, Formen, Medien und Aktivitäten sowie zwischen Identität und Subjektivierung. Gegen die vermeintliche Reinheit und Autonomie des Kunstobjekts setzt die vielfach vernetzte Ausstellung einen neuen Begriff von Moderne, der auf den Ideen von Transkulturalität und Exterritorialität basiert. Damit ist das Ausstellungsprojekt der fünften Plattform weniger ein Gefäß für Gebrauchsobjekte als vielmehr die Zusammenfassung einer Pluralität von Stimmen, die materielle Reflexion über eine Reihe disparater und doch miteinander verknüpfter Aktionen und Prozesse.

Aus dem Englischen von Matthias Wolf