

UTE META BAUER

DER RAUM DER DOCUMENTA11

DIE DOCUMENTA11 ALS HANDLUNGSZONE

ZUR AKTUALITÄT VON GEGENWART

Galt die Documenta lange neben den nach Nationen gegliederten Biennalen in Venedig und São Paulo als weltweit umfangreichste internationale Übersichtsausstellung von Gegenwartskunst, so befindet sie sich mittlerweile in einem Umfeld von etwa fünfzig Bi- und Triennalen, die sich in allen Kontinenten der Präsentation von Gegenwartskunst widmen. Dennoch unterscheidet sich die Documenta von diesen Veranstaltungen nicht nur durch ihren Fünfjahresrhythmus, sondern auch dadurch, dass bei der Auswahl der künstlerischen Beiträge weder thematische Vorgaben noch geografische Einschränkungen gelten. Obschon auch die äußeren Parameter wie der Standort Kassel oder die hunderttägige Dauer der Ausstellung festgelegt sind, gilt es doch jedes Mal die Documenta neu zu denken und zu formulieren. Dadurch hat sie sich zu einer Indikatorin relevanter Äußerungen und Positionen der Gegenwartskunst gemacht, an der sich nicht nur andere Kunstinstitutionen und der Kunstbetrieb weltweit orientieren, sondern auch eine breite Öffentlichkeit, zieht die Documenta mittlerweile doch über 600000 BesucherInnen an.^{II}

Die erste Documenta, die 1955 anlässlich der in diesem Jahr in Kassel stattfindenden Bundesgartenschau von Arnold Bode initiiert und von ihm gemeinsam mit Werner Haftmann ausgerichtet wurde, war noch als einmaliges Ausstellungsunternehmen gedacht. Als groß angelegte internationale Ausstellung aktueller künstlerischer Positionen stand sie zum einen in der Tradition der »Klassiker« dieses Ausstellungstyps wie der Pariser *Salon d'automne* von 1903^{III}, die Sonderbund-Ausstellung, die 1912 in Köln stattgefunden hatte,^{IV} der ein Jahr darauf veranstaltete *Erste Deutsche Herbstsalon* in Berlin und die *Armory Show* im Jahre 1913 in New York^{VI}. Die *documenta. kunst des XX. jahrhunderts* betitelte Ausstellung noch in den Ruinen des vom Zweiten Weltkrieg zerstörten Kassel knüpfte jedoch auch an die Tradition der deutschen Avantgardeausstellungen an, die mit der von den Nationalsozialisten 1937 in München organisierten Hetzausstellung *Entartete Kunst* abgebrochen war. Sie suchte mit der Vorstellung internationaler moderner Kunst aus den zwanziger und dreißiger Jahren bis hin zu damals aktuellen Positionen den Anschluss an das internationale Kunstgeschehen und verstand sich auch als eine Art Wiedergutmachung an der durch die Nationalsozialisten verfeimten Kunst.^{VII}

Dass sich die Documenta inzwischen nicht nur zu einem wirtschaftlichen Faktor für die Stadt Kassel, sondern darüber hinaus zu einer Projektionsfläche für die unterschiedlichsten Erwartungen entwickelt hat, ist mithin auch zu einer Bürde für dieses Ausstellungsunternehmen und ihre jeweiligen KuratorInnen geworden. Wissen diese doch nur zu gut, dass die von ihnen getroffene Auswahl künstlerischer Positionen soviel mehr an Gewichtung erhält, so viel weitreichendere Folgen hat als bei anderen Ausstellungen.^{VIII} Das Label Documenta nimmt Bewertungen vor, und durch die Entscheidung für bestimmte KünstlerInnen, deren Namen während der nächsten Jahre unter diesem Label im Kunstbetrieb zirkulieren, markiert sie mehr als andere Ausstellungen neue Ein- und Ausschlüsse. Zugleich aber birgt der Einfluss, den die Documenta durch diesen Bekanntheitsgrad erhalten hat, auch ein enormes Potenzial: Sie verfügt über ein vielschichtiges Kapital symbolischer wie finanzieller Art, welches, entsprechend eingesetzt, sonst geschlossene Türen öffnen und infolgedessen manches bewegen kann. So hat sie dadurch auch die Chance, ein Korrektiv zu sein. Speziell für die *Documenta11* kann dies die Herausforderung zur längst fälligen Umformulierung einer einseitig westlichen, linear geschriebenen Kunstgeschichte bedeuten, was in Zukunft eine Auseinandersetzung mit künstlerischen Positionen tatsächlich aus allen Teilen der Welt und deren spezifischen Produktionszusammenhängen unumgänglich machen würde.

Zugleich ist die Kunst ein Feld der Begehrlichkeiten, in welchem nicht nur symbolisches und reales Kapital akkumuliert wird, sondern auch symbolische und reale Schlachten ausgetragen werden. Dies beginnt bei der Documenta bereits und vor allem mit der Wahl der künstlerischen Leitung. Wurde diese Position mit Catherine David zum ersten Mal mit einer Frau besetzt, so ist Okwui Enwezor der erste nichteuropäische Kurator dieser Megashow. Daraus sind jeweils spezifische Anforderungen an die Documenta erwachsen, und sich dabei in der Position der künstlerischen Leitung einer entsprechenden Vereinnahmung und Instrumentalisierung durch den Kunstbetrieb zu widersetzen ist zu einer diffizilen Angelegenheit geworden.

Als nicht nur künstlerisches, sondern auch politisches Statement gegründet, kann sich die Documenta nicht aufs künstlerische Feld zurückziehen und ausblenden, was um sie herum in der Welt geschieht. Seit der Wahl von Okwui Enwezor zum Leiter der *Documenta11* im Jahre 1998 und während wir als KokuratorInnen gemeinsam mit ihm an diesem Projekt gearbeitet haben, hat sich weltweit vieles ereignet. Die Konflikte im ehemaligen Jugoslawien sind weitergegangen, auch zu Beginn dieses neuen Jahrtausends toben nach wie vor Bürgerkriege in allen Teilen der Welt, Afrika hat die höchste Aidsrate der Welt, aber nicht den Zugang zu den notwendigen Medikamenten, in zahlreichen europäischen Staaten sind mittlerweile rechte und nationalistische Parteien an der Regierung beteiligt, die Festung Europa wird ausgebaut, erkämpfte Rechte von Frauen und

I
Bis 1972 fand die Documenta bis auf eine Ausnahme alle vier Jahre statt, seitdem alle fünf Jahre.

II
Die Zahl der erfassten BesucherInnen der *documenta X* beziffert sich laut Geschäftsbericht der *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltungsgesellschaft für das Geschäftsjahr 1997 auf 633276.

III
Siehe hierzu Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition*, Harry N. Abrams Publishers, New York 1994, S. 10.

IV
Siehe hierzu Wulf Herzogenrath, »Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln 1912«, in: Bernd Klüser und Katharina Hegewisch (Hrsg.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1991, S. 40–47.

V
Siehe hierzu Peter Selz, »Der »Erste Deutsche Herbstsalon«, Berlin 1913«, in: ebd., S. 56–63.

VI
Siehe hierzu Altshuler (Anm. I), S. 60–77, sowie Milton Brown, »Die Armory Show. Ein Medienereignis, New York/Chicago 1913«, Erstveröffentlichung, aus dem Englischen übers. von Max Looser, in: Klüser/Hegewisch (Anm. IV), S. 48–55.

VII
Siehe hierzu Walter Grasskamp, »documenta. kunst des XX. jahrhunderts. internationale ausstellung im museum fridericianum in kassel, 15. juli bis 18. september 1955«, in: ebd., S. 116–125.

VIII
Siehe hierzu Walter Grasskamp, »Modell documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht?«, in: *Kunstforum international*, Bd. XLIX: *Mythos documenta. Ein Bilderbuch zur Kunstgeschichte*, Köln 1982, S. 15–22.

Minoritäten hingegen abgebaut, die Vereinigten Staaten und die Nato intervenieren militärisch in vielen Teilen der Welt und schnüren Antiterrorpakete, im Nahen Osten ist der Friedensprozess bei einem Endpunkt angelangt, in Argentinien brechen die Wirtschaft und die öffentliche Versorgung zusammen. Doch erst seit dem 11. September 2001 werden wir regelmäßig gefragt, ob und wie wir mit der *Documenta11* auf ein Ereignis von dieser Dimension reagieren wollen.

Aber auch in unserem direkten und persönlichen Umfeld hat sich Tragisches ereignet. Der spanische Künstler Juan Muñoz, mit dem wir noch im Juni 2001 seinen Documenta-Beitrag, das Hörspiel *A Registered Patent*, in Paris besprochen haben, ist überraschend Ende August verstorben, im Februar starb der argentinische Künstler Victor Grippo kurz vor Fertigstellung seiner Arbeit für die *Documenta11*. Und im Januar 2002 traf uns die Nachricht vom Tod des französischen Soziologen Pierre Bourdieu, der mit seinen »feinen Unterschieden«^{IX} das westliche kulturelle Feld geradezu seziiert hatte.

AGENCEMENT UND DISPOSITIV

All diese Ereignisse sind um die *Documenta11* angeordnet und bilden gemeinsam mit deren Äußerungen ein Gefüge von Wechselbeziehungen – im Sinne von Gilles Deleuze und Félix Guattari ein Agencement^X der künstlerisch-politisch-sozial-diskursiven Berührungen, Divergenzen, Anknüpfungen und Übergänge. Innerhalb dieser Zirkulationen und Konstellationen und angesichts der Frage, wie sich die *Documenta11* in sie einschalten könnte, führt uns der Blick auf deren Dispositiv – nach Michel Foucault die »Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt werden«^{XI} – zugleich auf eine Ebene, wo die Exklusivität und die Verteilung und der Fluss von Wissen ein Beziehungsgeflecht der Macht beschreibt, in dem aber zugleich auch Einbrüche und Öffnungen möglich sind. Okwui Enwezors Entscheidung, frühzeitig mit sechs KuratorInnen aus unterschiedlichen Arbeitszusammenhängen einen Prozess des »thinking and doing Documenta«, wie Sarat Maharaj es bezeichnet, zu beginnen und diesen Prozess der Wissensproduktion und der transparenten Recherche in fünf themenbezogenen Plattformen in unterschiedlicher Form und an verschiedenen Orten, zu konzentrieren und zu verdichten signalisierte von Beginn an einen gegen die sonst üblichen Ausschlüsse gerichteten methodischen Ansatz der *Documenta11*. Eine Verlagerung der Documenta hinsichtlich Raum und Zeit durch ihre Eröffnung am 15. März 2001 mit der *Plattform1* in Wien um mehr als ein Jahr vor ihrem geplanten Beginn am 8. Juni 2002 und durch die Zugänglichkeit ihres »Wissenskapitals« an vielen verschiedenen Orten für unterschiedliche Öffentlichkeiten bricht die ihr zugeschriebene Autorität zumindest partiell auf. Mit der Lokalisierung der Plattformen in vier Kontinenten, ihren zahlreichen Partnerschaften, Kooperationen und Koproduktionen sowie der gezielten Ausweitung der Themen ins Gesellschaftspolitische vergrößert die Documenta jedoch nicht nur ihr Territorium, sie verlässt es auch. Die punktuelle temporäre Deterritorialisierung^{XII} nach Wien und Berlin, Neu-Delhi, Santa Lucia und Lagos sowie in andere Themenfelder hinein ist nicht zuletzt auch als Reaktion auf den nicht mehr haltbaren Anspruch zu werten, die Documenta habe zu einer bestimmten Zeit in einem vorbestimmten Format für ein festes Publikum – sprich den westlichen Kunstbetrieb – so wie schon seit fünfzig Jahren stattzufinden.

DETTERRITORIALISIERUNG UND DISLOKATION

Die Situierung der Plattformen weit vor dem ursprünglich durch die Veranstalter festgelegten Eröffnungstermin der elften Documenta an Orten, die inhaltlich in Beziehung zu den verhandelten Themen stehen, wurde insbesondere von Feuilletons in Deutschland als Terrainverlust beklagt. Dieser Anspruch, dass sämtliche Diskurse vor der eigenen Haustür stattzufinden haben, erstaunt nicht wenig, gibt man sich doch gerade im Kunstbetrieb eher weltoffen. So sehr die Documenta als Ausstellung und Ort der *Plattform5* in Kassel verortet ist, gilt es gleichzeitig zu akzeptieren, dass die Themen der vier vorangehenden Plattformen sowohl in der Sache als auch im Bewusstseinsgrad andernorts eingebettet sind und nicht kurzerhand nach Kassel verschoben werden können. Da muss sich die Documenta schon hinbewegen.

Die jeweiligen Fragestellungen der fünf Plattformen zunächst an Orten zu verhandeln, an denen diese auch verortet sind, signalisiert, an einem Dialog, an einem Austausch, an einem Diskurs tatsächlich interessiert zu sein, und ist weitaus mehr als ein symbolischer Akt. Es bedeutet, die Spezifik einer Lokalität und die Konditionen des jeweils gelebten sozialen Raumes wahrzunehmen, es bedeutet vor allem aber auch Respekt denjenigen gegenüber, die diese Diskurse in Gang gebracht haben, bedingt durch ihre eigene Wahrnehmung, Erfahrungen und Lebensumstände. Doch wäre es unsinnig, deshalb anzunehmen, die *Documenta11* sei einfach nur politically correct oder handle wie ein Wohltätigkeitsverein. Ganz im Gegenteil, durch das Engagement

IX

Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique social du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979, dt. Ausgabe: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982, durchgesehen. Auflage 1984.

X

Zum Begriff des Gefüges und des Agencement siehe Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, dt. Ausgabe: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Merve Verlag, Berlin 1992, S. 12 f.

XI

Michel Foucault in: »Le Jeu de Michel Foucault«, in: *Ornicar?*, Nr. 10, Paris, Juli 1977, dt. Ausgabe: »Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes«, übers. von Monika Metzger, in: *Dispositive der Macht. Michel Foucault. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Merve Verlag, Berlin 1978, S. 123.

XII

Zum Begriff der Deterritorialisierung siehe Deleuze/Guattari (Anm. X), S. 703–706.

und die Großzügigkeit aller an diesen Plattformen Beteiligten, diese über viele Jahre entwickelten Diskursfelder für das Publikum der Documenta zu öffnen und zugänglich zu machen, inklusive der unterschiedlichen dadurch generierten Öffentlichkeiten, profitieren letztendlich alle Beteiligten. Ein fairer Deal.

Aber auch die Ausstellung in Kassel selbst unterliegt einer Reihe von Ortsverschiebungen durch die Einbeziehung unterschiedlicher Austragungsorte wie Kunsthochschule, Seminarraum, Museum, Mehrzweckhalle, Bahnhof, industrielles Gebäude, Printmedium, Radio, Club und Internet. Die *Documenta11* ist insofern durchweg ein Raum der Dislokation, des Displacement und gerade dadurch wird sie zu einer Art temporären »Wahlheimat« für eine intellektuelle Diaspora unterschiedlichster Disziplinen und Herkunft. Postkoloniale Konditionen, Hegemonien, Migration, Demokratie, kulturelle Differenz, Rassismen, Geschlechter- und Klassenverhältnisse, Kinderarbeit, Sexarbeit, Privatisierung von Bildungs- und anderen öffentlichen Versorgungsstrukturen, urbane Bedingungen und so weiter sind nun einmal Themen, die zwar mit der Globalisierung einhergehen oder durch sie als Problem eine Verschärfung erfahren haben, die jedoch seitens der Wirtschaft und der Politik meist als lästiger Nebeneffekt abgehandelt werden. In dem durch die *Documenta11* hergestellten Raum begegnen sich nun unterschiedliche postkoloniale Topografien, heterogene politische und religiöse Wurzeln, vielfältige geografische Zusammenhänge, die verschiedensten Situationen und Nachbarschaften. Gerade dann stellt sich aber die Frage, wie man in dem europäischen Milieu der Kasseler Ausstellung internationale Kunst aus der ganzen Welt zeigen kann, ohne deren lokale Identität und die spezifischen geografischen und politischen Zusammenhänge, aus denen diese Äußerungen hervorgehen, wieder zu nivellieren.

DIASPORA UND FLUCHTRAUM

Diese Eindringlinge, diese MigrantInnen im künstlerischen Feld werden nicht nur wohlwollend zur Kenntnis genommen, auch hier gibt es strenge Regeln des Ein- und Ausschlusses. Verdrängen einen diese betriebsfremden GastarbeiterInnen von den eh knappen Plätzen an den Futtertrögen des westlichen Kunstbetriebs? Das »Fremde« lieben wir, solange es weit weg ist und nicht bei uns eine Existenzberechtigung reklamiert, solange es draußen – draußen auch im Sinne der Ausnahmeerscheinung – oder unter seinesgleichen bleibt. Zwischen der Verbannung des »Fremden« an seinen Ort und seiner Assimilierung im eigenen Umfeld jedoch versucht die *Documenta11* einen dritten Raum^{xiii} zu eröffnen, einen Raum der Diaspora, in dem die unumgänglichen Diskrepanzen und Irritationen nicht nur als Struktur erhalten bleiben sollen, sondern vor allem auch als Katalysatoren neu zu entwickelnder Formen der Verständigung eingesetzt werden können – sei es im Sinne des produktiven Missverständnisses,^{xiv} sei es als Stachel der intensiveren Auseinandersetzung, sei es in der fruchtbaren Konfrontation verschiedener Methoden, Denkweisen und Sprachen. Diese strategische Affirmation der Diskrepanz betrifft gerade auch den Transfer marginalisierter Positionen in den Mainstream oder aber die Aufnahme ephemerer, performativer Praktiken und des Prozesshaften in einen Ausstellungszusammenhang.

Zugleich bestätigt dies die Kunst in ihrer Funktion als ein Zufluchtsort für experimentelle, kritische, nicht nur auf kommerziellen Erfolg orientierte Ansätze und Vorgehensweisen aus den verschiedensten Disziplinen. Nichtakademische urbane Forschungspraktiken finden ebenso wie widerständische und aktivistische Praktiken im Fluchtraum Kunst diejenigen Bedingungen vor, die ein freies experimentelles Denken, Untersuchen, Recherchieren, Sichartikulieren und Erarbeiten von Zusammenhängen jenseits institutioneller Codes und Methoden oft erst ermöglichen. Aus der trans- und antidisziplinären Verschränkung der Gebiete erwachsen veränderte Formen der Recherche, der Präsentation von Recherchen, der Dokumentation oder der Archivierung, und umgekehrt erwachsen daraus auch veränderte künstlerische Verfahrensweisen.

FRAGMENT UND MULTITUDE

Dennoch bleibt ein solch temporäres Ereignis wie die Documenta ein »Raum der Verknappung, der diese Bewegungen [...] erlaubt, diese »lückenhafte und zerstückelte Form«, die einen mit Erstaunen feststellen läßt, nicht nur, daß wenige Dinge gesagt worden sind, sondern daß immer nur »wenige Dinge gesagt werden können«.^{xv} Die *Documenta11* hat viele Mittelpunkte und viele Ränder. Die verschiedenen Realisierungsweisen der fünf Plattformen, seien es offene Tagungen, geschlossene Workshops, Vorträge, Seminare, die Ausstellung in Kassel, das *Educational Project* für junge KuratorInnen und KulturproduzentInnen aus allen Teilen der Welt oder Präsentationen von Filmen, Konzerten und Videos, sowie deren Kommunikation durch Printmedien, Kino, Radio und Internet machen die Documenta in vielen anderen als ihren angestammten Formaten zugänglich bis hin zu einer von ihr initiierten, aber zugleich von ihr losgelösten Produktivität sich selbstständig fortspinnender Rezeptionsformen und Einsätze. Zugleich verbinden sich diese Fragmente, die einzelnen vor-

XIII

Vgl. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London und New York 1994, dt. Ausgabe: *Die Verortung der Kultur*, übers. von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2000, S. 55–58; ferner Bhabhas Beitrag in: Okwui Enwezor mit Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash und Octavio Zaya (Hrsg.), *Documenta11_Plattform1. Demokratie als unvollendeter Prozess*, Veröffentlichung im Rahmen der *Documenta11*, angekündigt Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2002.

XIV

Siehe hierzu Sarat Maharaj über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Cultural Translation, »Sounding Difference«. Ein Gespräch zwischen Sarat Maharaj und Anni Flechter über den Umgang mit kultureller Differenz«, in: *Springerin*, Bd. VI, Nr. 1, Wien und Bozen 2000, S. 18–21.

XV

Gilles Deleuze, *Foucault*, Les Éditions de Minuit, Paris 1986, dt. Ausgabe: *Foucault*, übers. von Hermann Kocyba, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987, S. 12, mit Zitaten aus: Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, Paris 1969, dt. Ausgabe: *Archéologie des Wissens*, übers. von Ulrich Köppen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973, S. 174.

gestellten Positionen und verschiedenen Beiträge – sei es nun mittels Installation, Film, Video, Sound, Text, Vortrag, Diskussion und so weiter – ähnlich den Verästelungen eines Rhizoms^{xvi} zu einem zunächst nicht wahrnehmbaren Ganzen. Obschon man gewiss nicht mehr von der Meta-Narration sprechen kann, ist es ebenso evident, dass es zwischen all diesen Formaten Verbindungen gibt, durch die sie ineinander transformiert werden und miteinander verflochten sind, ein Gefüge von Austauschformaten, womit besonders das Prinzip der mannigfaltigen Konnexionen im Rhizom, der Vielheit, der Multiplicité betont ist. In Fortschreibung dieses Aspekts spricht deshalb Antonio Negri auch von »Multitude«^{xvii}

DIAGONALE UND HANDLUNGSZONE

Gilles Deleuze weist darauf hin, dass Michel Foucault in seiner *Archäologie des Wissens* drei Raumabschnitte unterscheidet, den kollateralen, den korrelativen und den komplementären Raum, die sich wie drei Kreise um eine Aussage formieren.^{xviii} Mit Hilfe dieser Raumbegriffe lässt sich die *Documenta11* als kommunikativer Raum, als Handlungszone definieren, in der sich kuratorische wie künstlerische, gesellschaftliche wie politische Theorien und Praktiken verschränken. Der kollaterale Raum wird »von anderen Aussagen gebildet [...] jede Aussage ist untrennbar verbunden mit heterogenen Aussagen, mit denen sie durch Übergangsregeln (Vektoren) verknüpft ist«^{xix}. Die *Documenta11* verstehe ich in diesem Sinne nicht als eine Institution, was sie als eine von elf Documentas natürlich auch ist, sondern als Aussage in einem Umgebungsfeld.

Im korrelativen Raum tritt die *Documenta11* in »Beziehung [...] zu ihren Subjekten, ihren Objekten und ihren Begriffen«^{xx}. Wer sind die AutorInnen der *Documenta11*, wer spricht von welcher Position, welche Sprache wird benutzt/eingesetzt, welches Medium und welches Material wird gewählt? Die in den fünf Plattformen verhandelten Begriffe, wie Demokratie als unvollendeter Prozess, Zivilgesellschaft, Nationalstaat, Rechtssysteme im Wandel, Wahrheitsfindung und Versöhnung, Créolité, Kreolisierung, Belagerungszustände in afrikanischen Metropolen, Kolonialisierung und Postkolonialismus, Diaspora und Migration, Lebensbedingungen in Osteuropa und in den Metropolen Lateinamerikas, Rassismus, Xenophobie, Assimilierung, Euro- und Androzentrismus und so weiter treten hier zur *Documenta11* als Kernaussage in Beziehung.

Bleibt noch neben diesen beiden Räumen diskursiver Formationen von Aussagen »der komplementäre Raum der nicht-diskursiven Formationen«, zu dem bei Foucault, so Deleuze, »Institutionen, politische Ereignisse, ökonomische Praktiken und Prozesse« gehören.^{xxi} Da wäre zunächst einmal das Museum Fridericianum, eines der ersten öffentlich geführten Museen Europas, dann die von Arnold Bode nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges gegründete Documenta, die mittlerweile selbst zur Institution geworden ist, politische Geschehnisse und Entwicklungen wie die zahlreichen Kriege, die nach wie vor in allen Teilen der Welt stattfinden, westlicher Kapitalismus, Nationalismen und Fundamentalismen, Globalisierungs- und Antiglobalisierungsprozesse, aber auch so dezidierte Ereignisse wie der Genozid in Ruanda, die Öffnung der Grenze zwischen Nord- und Südkorea, die Anerkennung von Vergewaltigung als Kriegsverbrechen durch das Internationale Kriegsverbrechertribunal in Den Haag, die Auslieferung Slobodan Milošević an dieses Tribunal, der Machtmissbrauch und die Gewalt des italienischen Staatsapparates gegen GlobalisierungsgegnerInnen beim G8-Gipfel in Genua, der 11. September, die Verurteilung einer Hebamme zu achteinhalb Jahren Gefängnis wegen illegaler Abtreibungen in Portugal.

Doch erst die Diagonale der »diskursive[n] Beziehungen mit nicht-diskursiven Milieus«^{xxii} die den kollateralen und den korrelativen Raum mit dem komplementären Raum nichtdiskursiver Formationen in Beziehung bringt, lässt die *Documenta11* als diskursives Feld, als Handlungszone sichtbar werden. Die *Documenta11* wird nach diesem Verständnis zu einem offenen, nicht begrenzten, nicht endenden Prozess,^{xxiii} und sie hält sich durch die Vielheit der dadurch eröffneten Beziehungsmöglichkeiten selbst produktiv. Sie ist nicht ein in sich abgeschlossenes Ereignis, sondern gleicht mehr einem sich ständig ändernden, fluiden Organismus, der auch mit dem Tag der Ausstellungseröffnung in Kassel nicht in Starre verfällt. Die Formulierungsprozesse sind nicht abgekoppelt, sondern integraler Bestandteil, die sich mit den Rahmenbedingungen und funktionellen Gegebenheiten einer solchen Großveranstaltung – Leihschein, Versicherungswerte, Vermittlungsprogramme, Katalogproduktion, Öffnungszeiten, Eintrittsgelder – nicht unbedingt vertragen. Die *Documenta11* dient als Versuchsordnung, die Raum für Experimente liefert, Experimente im Denken, in methodischen Ansätzen, in Form von Übersetzungsarbeiten unterschiedlichster Art und einer anderen Form der Wissensproduktion. Und erst durch diese Verbindung der Aussagen der *Documenta11* mit den nichtdiskursiven Formationen der Institution Documenta entsteht ein diskursives Feld und zugleich eine produktive Diskontinuität der *Documenta11* über das Ende der *Plattform5* im September 2002 hinaus.

XVI

Zum Begriff des Rhizoms siehe Deleuze/Guattari (Anm. X), S. 16 ff.

XVII

Antonio Negri, *Exil*, Éditions Mille et une nuits, Paris 1998, dt. Ausgabe: *Ready-Mix. Vom richtigen Gebrauch der Erinnerung und des Vergessens*, übers. von Henning Teschke, b_books, Berlin 1998, S. 28–30; ders. und Michael Hardt, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., und London 2000, S. 393–413 (vgl. auch die nicht unproblematische Übersetzung des operativen Begriffs »multitude« zur Beschreibung einer Option der Mannigfaltigkeit mit »Menge« in der dt. Ausgabe: *Empire. Die neue Weltordnung*, übers. von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn, Campus Verlag, Frankfurt am Main und New York 2002, S. 400–420).

XVIII

Deleuze (Anm. XV), S. 14–21.

XIX

Ebd., S. 14 f.

XX

Ebd., S. 16.

XXI

Ebd., S. 20, mit einem Zitat aus Foucault (Anm. XV), S. 231.

XXII

Deleuze (Anm. XV), S. 20.

XXIII

Neben Okwui Enwezor und dem KuratorInnenteam betonte und unterstützte insbesondere Stuart Hall diesen Ansatz, die *Documenta11* als offenen, nicht endenden Prozess zu verstehen (siehe seine Beiträge in: Enwezor u. a. [Anm. XIII], sowie in: dies. [Hrsg.], *Documenta11_Plattform3. Créolité und Kreolisierung*, Veröffentlichung im Rahmen der *Documenta11*, angekündigt Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2002).