

VOM EXOTISMUS ZUR POSTKOLONIALEN KUNST

Theoretisierung und Politisierung der Kunst im Zeitalter der Globalisierung

Klaus von Beyme

In der ganzen Neuzeit hat es Theorien der Kunst gegeben, die politische Ansprüche stellten und auf die Veränderung der Gesellschaft ausgerichtet waren. Aber erst im Zeitalter des Postkolonialismus hat politische Philosophie in einem Prozess der Versprachlichung der bildenden Künste völlig beherrscht.

1) Phasen der Faszination des Exotismus in fremden Kulturen

Die Faszination des Exotischen hat eine lange Geschichte und entwickelte sich von einem extrem hierarchischen Verständnis gegenüber dem „Fremden“ anderer Kontinente zu einer Konzeption der Gleichberechtigung, die sogar „Hybridisierung“ und „Kreolisierung“ der Kulturen anvisierte. Der Begriff „Exotismus“ ist nach der Sprachregelung postkolonialer Studien zuerst 1599 gebraucht worden. Er wurde von den Betroffenen so stark internalisiert, dass selbst Schulkinder in der Karibik oder in Queensland nicht die europäische Eiche, sondern ihre Vegetation als „exotisch“ bezeichnen (Ashcroft u.a. 1998: 94f). Der Exotismus und der Orientalismus hatten immer zwei Seiten:

- die *positive Seite der Faszination durch das Fremde, die Verständnis und Sympathie weckte,*
- die *negative Seite der Vorurteile, des Eurozentrismus, des Imperialismus, des Rassismus und des Sexismus.* Auch ganz unpolitische Künstler unter den Orientalisten wurden in die Mitschuld am *Imperialismus* verstrickt, und sei es auch nur unbewusst aufgrund der Propagandawirkung ihres Werkes. Der Sexismus wurde vielfach zum Antrieb auch bei unpolitischen Künstlern, die *prima vista* weder imperialistisch noch rassistisch schienen und doch in ihren Bildern eine doppelte Machtphantasie auslebten: Macht über fremde Kulturen und über ihre Frauen.

Der Exotismus entwickelte sich in historischen Phasen, die vergrößert auf vier reduziert werden könnten:

- 1) In der *Prämoderne* herrschte – mit wenigen Ausnahmen wie Dürer, Velázquez oder Rembrandt - eine Ambivalenz zwischen Faszination des Exotischen und einer nicht „artgerechten“ Rezeption aufgrund europäischer Vorurteile.
- 2) Im *Zeitalter des Imperialismus* wurde die Faszination des Exotischen durch den machtorientierten Blick der an nationaler Imperiumsbildung interessierten Eliten auch bei Malern vielfach getrübt. Frankreichs Kolonialpolitik war auf „Assimilation“ der einheimischen Eliten geeicht. Das Land hat damit ein Paradoxon geschaffen: einerseits wurde der Exotismus zur imperialen Propaganda benutzt. Andererseits hat die Assimilationspolitik die Reste des Exotischen schneller als in anderen Teilen der Erde nivelliert.
- 3) In der *klassischen Moderne* der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war die Faszination des Exotischen von der kritischen Aneignung des Fremden gekennzeichnet. Es ging nur gelegentlich – wie bei Nolde oder Pechstein -um den Versuch, außereuropäische Kulturen zu verstehen. Man suchte in Verbindung mit einem europäischen Archaismus vor allem sich selbst und verarbeitete exotische Formen in eigenständiger Weise.
- 4) In der *Postmoderne* seit den 1960er Jahren wurde der *Postkolonialismus* zunehmend ernst genommen. Es kam zu einer hybridisierten Weltkultur, in der auch die nicht-nordatlantischen Länder zunehmend ihre Stimme erheben können. Das Ende des Exotismus war damit eingeläutet.

In allen Phasen des Exotismus ist die Ambivalenz im Bewusstsein der am Exotischen orientierten Künstler in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen anzutreffen. Der

Orientalismus in Kunst und Literatur unterlag selbst innerhalb dieser groben Epochen der vier Stadien einem starken historischen Wandel:

- In der Zeit des Rokoko wurde eine *höfische laszive Kontrastfolie* zu Europa entfaltet. Die Faszination des Exotischen blieb vielfach „Arabeske“. Die Chinoiserien verschwanden weitgehend, als der Klassizismus sich durchsetzte und Griechenland und Rom Modell der eigenen Traditionen wurden.
- Mit dem Feldzug Napoleons in Ägypten kam ein *wenig idyllisches ziemlich kriegerisches und aufmüpfiges Bild vom Orient* zum Vorschein, wie in den Bildern von Gros und Girodet.
- In der Romantik seit Delacroix schließlich wurde der *Orientalismus ästhetisch-literarisch verklärt* und einem dekadenten Europa normativ entgegengesetzt.

Die neuere Kunstgeschichte hat sich unter dem Einfluss von *Foucaults* Philosophie mit dem Gedanken vertraut gemacht, dass *Europa alles Fremde seinem eigenen Machtdiskurs unterwarf*. Dies geschah nicht immer vordergründig expansiv-imperialistisch. Ein Teil des Orientalismus in der Kunst hatte wenig mit politischen Herrschaftsinteressen im Orient zu tun, sondern war Ausdruck individueller erotischer – manchmal sogar sadistischer – Phantasien von europäischen Künstlern. Die totale Verfügbarkeit von weiblichen Körpern auf Leben und Tod wurde in *Gérômes* „Sklavenmarkt“ (frühe 1860er Jahre) noch deutlicher (Bild). Selbst *Manets* Bild „Maskenball in der Oper“ mit seinen „Gesten kaum verhehlter Gier der werbenden Männer, der abwehrend sich anbietenden Frauen, wägende Blicke, tastende Hände, brutale Winke, alles typische Gebärden dieses in jeder Nuance großstädtischen Treibens, werden zu dem Gekräusel eines Stils“, den Julius Meier-Gräfe (1912: 216f) als „Fleischbörse“ bezeichnete. Schlimmstenfalls ist der Orientalismus die Demonstration der *Macht von Männern über Frauen und der Macht von weißen Männern über angeblich inferiore dunkle Rassen*, günstigstenfalls erzeugt er einen „moralischen Voyeurismus“ (Nochlin 1994: 42, 44f). *Gérômes* Bild wurde für den Salon 1867 angenommen, *Manets* Bild wurde vom Salon 1867 abgelehnt. Linda Nochlin vermutete, dass die Nähe eines „Fleischmarktes“ zum Zentrum der eigenen Gesellschaft der Grund für diese Differenz gewesen ist. *Gérômes* Bild hingegen ließ sich moralisch einer ganz anderen Kultur zurechnen, die den Betrachter nur indirekt betraf.

In der Ikonologie wurde von Erwin Panofsky (1962: 11) der australische Buschmann hervorgehoben, der mangels Kenntnissen über den europäischen kulturellen Kontext in einer Abendmahlsszene nur eine „excited dinner party“ erkennen könne. Mit dem Exotismus müssen die Europäer sich sagen lassen, dass sie selbst zu jenen Buschmännern wurden, die Formen bestaunten und sich aneigneten, deren Kontext sie unzureichend verstanden.

2) Das Ende des Exotismus: Postkoloniale Kunst und die „Kreolisierung“ der Kulturen

Das postkoloniale Zeitalter bemühte sich um eine Synthese im Universalismus der Akzeptanz, der eigentlich keinen „Exotismus“ mehr kennt. Sie wendet sich einer „*political correctness*“ zu, die Verständnis für jede von der europäischen Norm abweichenden Kultur entwickelt. Das „*Ende der Kunstgeschichte*“ wurde ausgerufen, weil Künstler sich aus vergangener Kunst jede Form aneignen können von der Höhlenmalerei bis zur chinesischen Landschaft (Danto 2000: 253). „*Anything goes*“ wurde zum Slogan.

Das Ende des Exotismus im internationalen Ausstellungsbetrieb

Dem Ziel der Überwindung des Eurozentrismus haben sich seit Ende der 1990er Jahre zahlreiche Ausstellungen gewidmet: in Paris („*Magiciens*“ 1989), in Köln und Graz („*Inklusion*“, 1996), in Köln („*Kunstwelten*“, 2000) oder auf der *Biennale zeitgenössischer Kunst* in Lyon (2000).

(1) Eine erste Pioniertat im deutschen Sprachraum war die Ausstellung „*Weltkulturen und Moderne*“ Kunst anlässlich der olympischen Spiele in München, welche die Begegnungen der Moderne mit den orientalischen Kulturen dokumentierte (Wichmann 1972: 43). Es ging in allen diesen Ausstellungen nicht mehr nur darum Wissen und Verständnis für die Dritte Welt zu verbreiten, sondern die Künstler ferner Regionen gleichberechtigt zu vertreten.

(2) In der Ausstellung „*Magiciens de la terre*“ im Centre Pompidou (1989: 8) galten als das Auswahlkriterium noch Objekte mit einer „*Aura*“, obwohl das „*post-auratische Zeitalter*“ längst ausgerufen worden war. Jeder Künstler wurde in seinem Atelier besucht, um Scharlatane auszuschließen. Es ging auch nicht um bloße „*Fundobjekte*“, die einem praktischen Zweck dienten. Den Werken sollten Ideen und metaphysische Werte zugrunde liegen. Diese Ziele scheinen am ehesten erreichbar zu sein, wenn ein Künstler aus der afrikanischen Provinz, wie *Dossou Amidou* aus Coué, Bénin mit dem Werk „*Masque*“ ausgewählt wurde. Der Künstler stand in der traditionellen der Fabrikation von Masken und bekannte „*ich arbeite nur, ich kann nicht definieren, was ihr Kunst nennt*“ (Magiciens 1989: 81) (Bild). Bei der Kombination von traditionellem Ritualismus mit einer fast manieristischen Superstruktur ist die Frage erlaubt, ob es sich um echte oder gespielte Naivität des Künstlers handelte? Wenn die Naivität echt war, schließt sich die Frage an, ob das Kunstprodukt „*Masque*“ in diesem Fall nicht dem nahe kommt, was „*nordatlantische*“ Künstler um die Zeit mit der Übernahme einzelner exotischer Motive an *Pop Art* auch schon praktizierten. Ob schließlich die sehr heterogene Schau in Paris den aufgestellten strengen Kriterien genügte, ist weniger interessant als die Tatsache, dass spätere postkoloniale Ausstellungen gar nicht mehr so rigide Kriterien verlangten.

(3) Auf der „*Biennale der zeitgenössischen Kunst*“ in Lyon (2000) wurde die Gleichrangigkeit der Kulturen in den Slogan umgesetzt: „*Jeder der Exot des Anderen*“. „*Exotica*“ wurde eine Installation von *Anne und Patrick Poirier* betitelt: im Halbdunkel einer Koje wird ein herunter gekommenes Stadtpanorama gezeigt. Aus Industrieabfällen zusammengestoppelt werden zerfallene Häuser, stillgelegte Bahnhöfe oder ausrangierte Gaskessel gezeigt. Die Erde ist zum unbewohnbaren Abfallhaufen geworden (Schlocker 2000: 2). Die Distanz zu anderen Kulturen mutierte zur Radikalkritik der eigenen Zivilisation in einer Archäologie des Zerfalls.

(4) In der Ausstellung „*Blut. Kunst, Macht, Politik, Pathologie*“ (2002: 205) gingen Aktionisten und Performance-Künstler noch einen Schritt weiter, um die kathartische Funktion von Aktionen in die Kunst einzubringen, und den alten Slogan der Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Leben endlich in die Realität umzusetzen. Man berief sich auf *Duchamp, Yves Klein und Piero Manzoni*, ging aber in der Radikalität in der Überschreitung der Scham- und Ekelgrenze über alle Vorbilder hinaus. Die Fett-Teile in Beuys-Installationen waren verglichen mit diesen Werken geradezu appetitlich! Blut wurde in metaphorischen Handlungen zur Aufklärung gegen Unfreiheit und Gewalt eingesetzt. Feministische Künstlerinnen gingen bis zur *Selbstverletzung*, um die bloße Darstellung von Blutszenen zu überwinden, über die selbst *Francis Bacon* nicht hinaus gekommen sei. In einer Gesellschaft, in der Teile der Jugend sich mit Tattoos und Nasenringen selbst Wunden zufügen, ist größere Toleranz für diese Art der postmodernen Kunst zu erwarten. Eine aggressive Benetton-Werbung hat blutige Symbole ohne Kommentar eingesetzt, um die Bilder für sich selbst sprechen zu lassen. Die Kommerzialisierung hat inzwischen die Scham- und Ekelgrenze für viele postmoderne Menschen weiter gesenkt. Ob die massenhaften Blutszenen einen Aufklärungswert gegen Gewalt oder eher eine Abstumpfung des öffentlichen Bewusstseins entwickeln, ist umstritten. Die Versprachlichung der bildenden Kunst, die von der Romantik bis zur klassischen Moderne ständig zugenommen hatte, demonstrierte immer stärker ihre Schattenseiten: die Ausgefeiltheit der verbalen Kommentare in Katalogen und Feuilletons stand in wachsendem Kontrast zur oft schwachen handwerklichen Ausführung von Montagen und Installationen.

(5) Die Documenta 11 (2002), die erstmals einem Nichteuropäer das Amt des Kurators, übertrug, hat durch fünf Plattformen in verschiedenen Erdteilen, die eurozentrische Sicht und die Grenzen der Kunst zu überwinden versucht. Mit dem Pathos einer „spektakulären Andersartigkeit“ wurde die herkömmliche Ausstellungslogik auf den Kopf gestellt: die Ausstellung ist nicht mehr das zentrale Anliegen. Die Ausstellungskonzeption tauchte in postmodernen Systemtheoriejargon ein: „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 Selbstreferentialität verpflichtet wird“ (Enwezor, 2002: 42). Soziale, politische und kulturelle Netzwerke sollten den Horizont des globalen Diskurses abstecken. Der Vergangenheit sollten Versuche angehören, einen erzählerischen Zusammenhang zu entwickeln und damit zu einer einheitlichen Sicht zu gelangen. Die Globalisierung in ihren postkolonialen Nachwirkungen offenbart eine „erschreckende Nähe der Ferne“, welche die globale Logik zu beseitigen trachtet und in eine einzige Sphäre *deterritorialisierter Herrschaft* einzubringen versucht. Die klassischen Avantgarden antizipierten eine sich ändernde Ordnung. Die postkolonialen Postavantgarden hingegen streben nach Unbeständigkeit und Aterritorialität.

Enwezor (2002: 49) kam in seiner umfassenden Analyse zugute, dass er unter anderem auch Politikwissenschaft studiert hatte. Plattform 1 war daher der Demokratie als unvollendetem Prozess gewidmet. Das war nicht ganz neu. Der *Kontext* als Schlüsselbegriff hatte schon auf der 10. Documenta (Politics – Poetics 1997: 24f, 803) zu einer Wiederentdeckung des politischen Kontextes geführt, um die „postmoderne Bequemlichkeitsästhetik“ aufzubrechen. Schon 1997 geriet die „Postdemokratie“ ins Visier – eine Pseudodemokratie, die ohne Subjekt auszukommen glaubte und die Demokratie auf „Konsens“ reduzierte. *Antonio Gramsci* wurde beschworen, der angesichts der kulturellen Hegemonie im Konsens den Konflikt einschloss. Wiederum wurde das „Ich“ mit Foucault dekonstruiert. Aber immer wieder schlichen sich in die autopoetische Selbstreferentialität der Systeme aktionistische Vokabeln ein. Kunst sollt nicht nur Kritik am System üben. *Kontextkunst* wurde zur neuen Form, um die Kunst zur Teilhabe an der sozialen Konstruktion von Wirklichkeit werden zu lassen: „Die KünstlerInnen werden zu autonomen Agenten sozialer Prozesse, zu Partisanen des Realen“ (Weibel 1994: 57).

In der 11. Documenta wurde die Demokratiekritik handfester. Man beklagte, dass das Ende des Kalten Krieges und der Zerfall des Kommunismus die Demokratie zum Exportartikel transformierte, ohne dass überall volle Demokratie entstand. „Defekte Demokratie“ wurde in der „Transformationsforschung“ zu einem wichtigen Arbeitsbereich der Sozialwissenschaften. Der Terminus unterstellt nicht, dass es „perfekte Demokratien“ gebe. Jedenfalls zeigte sich, dass die Defekte nicht nur bei den neuen Demokratien auftreten, sondern auch bei den „konsolidierten Demokratien“ noch nicht ganz überwunden sind. Plattform 1 sollte nicht eine neue Demokratietheorie entwickeln, sondern die gängigen Konzepte der Demokratie im Hinblick auf die Bildung nationaler und kultureller Identität kritischer hinterfragen. Der sozialwissenschaftliche Ansatz bei Enwezor (2002: 50) war auf der Höhe des sozialwissenschaftlichen Forschungsstandes und verdienstvoll, da er sich nicht auf die Rituale der Demokratisierung durch Wahlen beschränkt. Es zeigte sich, dass zur Konsolidierung neben Demokratie auch der Rechtsstaat gehört. Die Rechtsstaatlichkeit ist in neuen Demokratien meist noch defekt und im internationalen Bereich unvollkommen, obwohl es mit den „Wahrheitskommissionen“ in postdiktatorischen Systemen und mit dem Beginn einer internationalen Gerichtsbarkeit hoffnungsvolle Ansätze gibt. Aber diese werden durch eine selektive und überpolitisierte Inszenierung noch immer stark in ihrem Wert gemindert.

In Plattform 3 kam es zu einer Befruchtung der neuesten Debatte um die Aneignung des Eigenen und des Fremden. „Das Lob der Kreolisierung“, das drei Theoretiker aus Martinique

gesungen hatten (Bernabé u.a. 1993: 75) wurde auf die Kunst angewandt. War *Kreolisierung* anfangs das Produkt des Imperialismus mit einer machtgenerierten Homogenisierung, so wurde sie zu seinem Gegenpol: Fragmentierung und Durchmischung wurden zur vorherrschenden Lebenspraxis – weit über die Ursprungsregion in der Karibik hinaus. Das Konzept der Kreolisierung wurde in der Publizistik viel diskutiert. Ganz neu war es – wie so viele Innovationen der Postmoderne – nicht. Auch wurde in diesem Diskurs verschwiegen, dass schon die Surrealisten *André Breton* und *André Masson* einen „*Kreolischen Dialog*“ geführt hatten, in dem sie sich gegen Vorwürfe des Exotismus wehrten und erklärten, dass die Welt ihnen ganz gehöre (Masson 1976: 228). Eine milde Form der Kritik an der Disparität ohne Konzept richtete sich mit sanftem Spott gegen Enwezors Anspruch, als eine Art „Generalsekretär globaler kritischer Netzwerke“ seine „kulturelle Weltzuständigkeit zu erklären (Gregor Wedekind, NZZ 31.8./1.9.2002). Da der Kurator die Rechtslage im UNO-System ebenso wie die verbleibenden Hoheitsrechte der Nationalstaaten – die gerade von den Ländern der Dritten Welt betont wurden – vernachlässigte, blieb seine Position seltsam unpolitisch.

Obwohl der karnevaleske Ansatz der publizistischen Begleitmusik im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts von einem mörderischen Terrorismus überlagert wurde, werden die Folgen der Globalisierung, die Müllberge und Ödland in der Welt produzieren, in einer „Metaphysik der Scheiße“ in zynischer Wahrheitssuche drastisch benannt. Dabei wurde versucht, die postmoderne Beliebigkeit zu überwinden. Die Erfahrungen einer oppositionellen Kunst des Dadaismus, und einiger Nachkriegsbewegungen der klassischen Avantgarde zeigten, dass das System die Kritik absorbieren kann, solange wichtige Begriffe nur umgedreht werden, der zentrale Code des Systems jedoch unangetastet bleibt. Eine hoffnungsvolle Figur wurde im „*Trickster*“ entdeckt, einer Figur mit einer Moral, die vom Codex der Gesellschaft abweicht. Der Trickster ist Lügner, Wahrsager, Erotomane, Humorist, Verwandlungskünstler, „bricoleur“ und „agent provocateur“, der die Sprache manipuliert und im „Zwischenraum der Andersheit“ operiert. Alle Kulturen haben große Vorbilder dafür wie Hermes im alten Griechenland, der Kojote in Nordamerika, der Affenkönig in China, Genesha in Indien, Loki in Skandinavien oder Pulcinella in Italien. Empfohlen wird ein befreiendes Lachen das „Hinübergleiten in den regenerativen Zeit-Raum des Anderswerden“ – im Gegensatz zum herkömmlich abgeschlossenen Kunstwerk oder einer propagandistischen Botschaft (Jean Fisher in: Documenta 11, 2002: 63, 67f).

Es wird zwar in der Literatur des Postkolonialismus gelegentlich bedauert, dass die großen mexikanischen Muralisten wie Orozco, Rivera und Siqueiros nicht mehr hinreichend gewürdigt werden. Hatte *Orozco* die hybride Synthese von dritter und erster Welt in dem Bild über „Cortés und Malinche“ (1922-26), die aztekische Geliebte des Conquistadors, nicht höchst konkret dargestellt (Bild), oder in dem Bild von 1932: „Nordamerika – Lateinamerika“ die Komplementarität der Welt gepriesen, obwohl er sich tief in die mexikanische Mythologie eingearbeitet hatte. Gleichwohl verabscheute Orozco (1981: 288f) – wie Siqueiros – den touristisch aufgeputzten Indigenismus: „Ich persönlich hasse es, in meinen Arbeiten den unerträglichen und degenerierten Typ aus dem Volk darzustellen, der im Allgemeinen für ‚pittoresk‘ gehalten wird, um damit Touristen zu umgarnen“. Nie hat er wie *Frida Kahlo* – eine Inkarnation des Hybriden mit einem deutschen Vater und einer mexikanischen Mutter – den Indio-Mythos höchst Ich-bezogen für sich vermarktet (Bild). In der sozialen Analyse war Orozco schon weiter als Enwezor, weil er skeptisch gegen die Phraseologie des „*Thirdworldism*“ blieb, und erkannte, das manches, was als „Volk“ oder „Proletariat“ von den Ideologen ausgegeben wurde, eigentlich eher „Lumpenproletariat“ darstellte und dass unkritischer Indigenismus und künstlich inszenierter Exotismus dem Fortschritt des Landes gerade nicht dienen.

Die Globalisierung sollte die Dichotomie Zentrum – Peripherie aufbrechen, hat aber die Zentren nur verlagert und selten hat die Peripherie davon profitiert. Dass die nordatlantische Presse über die Documenta-Plattformen in Indien und Nigeria 2002 so wenig berichtet hat, zeigte das Dilemma auch bei besten postkolonialen Intentionen von Ausstellungsmachern. Der große Entlarver des westlichen Orientalismus und Globalismus, *Edward Said* (1997: 44), hat eine neues Dilemma der Postmoderne angedeutet: da die euro-zentrische Kultur sich in der ganzen Welt „bedient hat“, ist sie für den Rest der Welt umso interessanter geworden. Said schien zahm geworden und den Postkolonialismus und das neue „Empire“ ohne Machtzentrum schon internalisiert zu haben. Die nordatlantische Kultur droht zunehmend die Standards zu setzen für die hybriden Formen der Kultur, welche „in“ sind.

Ein Erdteil- und Länderproporz wie viele Ausstellungen ihn anwenden, reicht nicht aus. Die Künstler der Dritten Welt verfügen nicht über die Medien, die Verlage, die Ausstellungszentren der Metropolen im Norden. Angesichts überhöhter Erwartungen, die im postkolonialen Diskurs geschürt werden, ist die Enttäuschung vorprogrammiert. Selbst das aufgeklärteste Konzept der multikulturellen Repräsentation von Künstlern kann den globalisierten Kunstmarkt nicht ändern. Aufklärer, die speziell afrikanische Kunst förderten, erlebten die Enttäuschung, dass die Kunden zweitrangige „Schildermaler“ bevorzugten (Olu Oguibe in: Weibel 1997: 96). Dieses Phänomen ist inzwischen als „*glomanticism*“ bezeichnet worden, eine verhängnisvolle Verbindung von Globalität und Romantik (Marchart 2004: 99). Denis Ekpo (Documenta Magazine 2007: 151, 132ff) hat als Afrikaner anlässlich der Documenta 12 aufgerufen, nicht immer auf dem Eurozentrismus und seinen Übeln „herumzukauen“, und mit Rasheed Araeen den „Würgegriff des Westens“ zu beklagen, sondern nach der Mitschuld der Afrikaner zu suchen.

Die einst linke Theorie des Westens, wie sie Hardt und Negri (2002: 48) vertraten, ist bei der Entwicklung eines künstlerischen Selbstbewusstseins der Dritten Welt wenig hilfreich. Sie ist inzwischen selbstreferentiell geworden. Die „imperiale Maschine“ lässt einen externen Standpunkt eigentlich nicht mehr zu. Kommunikative Produktion und imperative Legitimation können nicht mehr von einander getrennt werden. Trost gibt es nur in der Form der Thesen von *Foucault: Macht enthält immer schon Gegenmacht*. Für die Kunst besteht jedoch weiterhin die Gefahr, dass weder „Exotismus“ noch „Weltkunst“ sondern „exotische Parodien“ entstehen.

Für die westliche Kunst hingegen gilt, dass sie sich der Widersprüchlichkeit ihres zivilisatorischen Prozesses bewusst bleiben muss, um nach dem Prinzip der „*Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen*“ das Fortbestehen des Exotisch-Barbarischen in sich selbst zu erkennen (Ette 2006: 380). Neu ist das alles nicht. Die Künstler haben das seit Picasso und Kandinsky vertreten und die Kunstgeschichte von Worringer bis Gombrich hat erkannt, was die 12. Documenta als unerhörte Neuigkeit 2007 entdeckte: „nicht nur Menschen, sondern auch Formen...migrieren von einem Kulturbereich in den anderen“. Einziger Fortschritt: der angestrengte Exotismus der klassischen Moderne weicht „zufälligen Korrespondenzen“ (Knöfel 2007: 177) – das bleibt vage, aber unwiderlegbar.

Für die großen Ausstellungs-Events sollte daraus folgen, dass Kunst wieder Kunst sein dürfen sollte. Sie muss Distanz zum Marktrummel der Inszenatoren gewinnen. Das Dilemma bleibt, dass auch gutwillige Kuratoren auf diesen Medienrummel angewiesen bleiben, um ihre Ausstellungen zu finanzieren. Nachdem die Verknüpfungen von Kunst und Politik sich von Jahr zu Jahr in kühnere Theoreme flüchteten, wird es Zeit für eine Schau, die kein „Exerzierplatz“ der neuesten postkolonialen Theorien mehr sein will.

Diese Zukunft scheint mit der *Documenta 12* im Jahr 2007 begonnen zu haben, ohne dass der politisch-soziale Kontext der Werke verschleiert wird (vgl. Wagner 2007: 41). Der Kurator der 12. Documenta Bürgel hat versprochen, dass die Theorielast abgebaut wird, und die Besucher „nicht bereits ein Soziologiestudium absolviert haben“ müssten, „damit sie die Kunst auch verstünden“ (zit. Knöfel 2007: 166). Gleichwohl wurde einige theoretische

Begleitmusik aufgeboten. Wieder sorgte man sich um die Demokratie, diesmal aber auch kritisch gegenüber immer neuen Kritikern der Demokratie als „modellhafte Vorgabe“ des Westens von links, die nach dem Verlust revolutionärer Hoffnungen in eine Nostalgie versinken, welche die Demokratie ablehnt. Jacques Rancière durfte seine Thesen über den Hass auf die Demokratie (*La haine de la démocratie*. Paris 2005) in den theoretischen Begleittexten wiederholen, dass negative Koalitionen von moslemischen FanatikerInnen bis zur Finanzoligarchie und afrikanischen Diktatoren ihre Kräfte bündeln, um an einem gemeinsamen antidemokratischen Strang zu ziehen (*Documenta Magazine* 2007: 450f). Der Kurator wollte jenseits des Marktes wirken. Aber der Markt wurde selbst von der wachsenden Kritik an der zeitgenössischen Kunst nicht ruiniert. Im Gegenteil, man wunderte sich über die astronomischen Preise, die auf modernen Verkaufsausstellungen gezahlt werden.

Das *Presseecho* 2007 fiel sehr viel negativer aus als über die beiden vorangegangenen Kasseler Ausstellungen. Vergleichsweise zu Unrecht, aber den jeweils letzten beißen die Hunde. Der Drang zur postkolonialen Gleichberechtigung wurde nun als „Beliebigkeit“ empfunden. Der Kampf für eine globale Perspektive galt als längst gewonnen. Die „Migration der Formen“ durch die Epochen und Kontinente waren seit der klassischen Moderne immer wieder gewürdigt worden. Aber Originalität war in diesem Bereich wie so oft wieder einmal Mangel an Literaturkenntnis. Variationen eines postkolonialen Grundgedankens in dritter Auflage erzeugten Ermüdungserscheinungen. Häme breitete sich in Kommentaren aus. Das „globale Dorf“, das in der Kunst von den Kuratoren beschworen wurde, erschien nun als ein „einziger großer Waldorf-Kindergarten“ (Ackermann 2007: 82). Kunstwerke, die nur auf Betroffenheit zielten, auf Angst, Ekel und politische Belehrung endeten für einige Kritiker in einer „Art Negativkitsch“ (Rauterberg 2007: 49). Die Migrationsidee wurde zur Retro-Attitüde, zur Sehnsucht nach einer Kunst, die Zeiten und Grenzen überspringt und „persische Teppiche, Stoffhund und ausgestopfte Giraffen aus dem Gaza-Streifen zusammen bringen könne“ (Voss/Maak 2007: 25). „Produktives Scheitern“ schien vorprogrammiert und das Unwetter, das die „Bauschrottkathedrale“ von Ai Weiwei zum Einsturz brachte, wurde als „Geschenk der Wettergötter“ empfunden – nicht weniger als die Beseitigung eines Kunstwerks durch die Stadtreinigung, weil sie die „Deformation der befreiten Form“ akzentuierten (Maak 2007: 33). Der Kurator Buerger (2007: 182) musste sich mit widersprüchlichen Vorwürfen des „Lynchmobs“ auseinandersetzen. Einige Kritiker vermissten ein Konzept, andere fanden die Ausstellung „überkuratiert“. Buerger sah in der Kritik „Angst vor der Globalisierung“. „Seltsame Weltecken“ verunsichern den lieb gewordenen Kanon, den man erkämpft hat. Schließlich kam es in der Selbsttröstung des Kurators sogar zur verbalen Angstmache, weil die „seltsamen Weltecken“ (Lateinamerika, Ostasien, Südafrika) durch die Schubkraft der Globalisierung demnächst auch wirtschaftlich und technisch gleichziehen würden.

Der Schluss, der sich irritierten Betrachtern aufdrängt, zielt auf die Empfehlung an die Kuratoren von Ausstellungen über postkoloniale Weltkunst ihre geistigen Verbeugungen vor der autopoietischen Systemtheorie endlich ernst nehmen sollten. Sie dürfen die Subsysteme Politik, Gesellschaft und Kunst für nicht mehr für so vordergründig verknüpfbar halten, wie sie es bisher meist taten. Rancière hat dies in den Debatten um die *Documenta 12* klar artikuliert: „Das Paradoxe im ästhetischen Regime der Kunst liegt darin, dass die Kunst eine politische Wirkung genau aufgrund der Abgekoppeltheit der ästhetischen Sphäre entfaltet“ (*Documenta Magazine* 2007: 464). Eine Analyse von Kunst und Gesellschaft kann in der Postmoderne nicht mehr von simplen kausalen Verursachungsschemen ausgehen und die Entfremdung ihrer Urheber dadurch überwinden, dass sie die Macht verdinglicht, die sie aus den Bildern herauslesen. Die „Differenz“, die der postkoloniale Diskurs zum Grundkonzept erhob, sollte aber nicht so weit essentialisiert werden, dass eine vergleichende Kulturanalyse keinerlei „Ähnlichkeiten“ mehr feststellen darf. Seit *John Stuart Mills* Logik (1843, 1959: 253) galt die Spannung einer Methode, die Differenzen ermittelt und einer Methode, die

Übereinstimmung verglichener Phänomene feststellt. In der Zeit des Rationalismus der klassischen Moderne war es nötig, die Differenzmethode gegen die vorschnellen gedanklichen Vereinnahmungen herauszustellen. Heute muss man eher die Übereinstimmungsmethode hinsichtlich des Allgemein-Menschlichen und der Menschenrechte, die alle Differenzen transzendieren, wieder in ihre komplementären Rechte einsetzen.

Quellen und Literatur

- Ackermann, Tim: Die Documenta und ihre vergebliche Suche nach einer Haltung zur Kunst. *Die Welt am Sonntag*, 17. 6. 2007: 82-83.
- Ashcroft, Bill, u. a.: *Key Concepts of Post-Colonial Studies*. London, Routledge, 1998.
- Bernabé, Jean u.a.: *Éloge de la Créolité*. Paris, Gallimard, 1990, 1993.
- Buergel, Roger M.: Ängste im Machtfeld. Eine Kritik an der Kritik der Kasseler Documenta. *Der Spiegel*, 37, 2007: 182-184.
- Danto, Arthur C.: *Das Fortleben der Kunst*. München, Wilhelm Fink, 2000.
- Documenta 11 – Plattform 5: Ausstellung. Katalog. Ostfildern, Hatje Cantz, 2002.
- Documenta Magazine No 1-3, 2007, Reader (Hrsg. Documenta und Museum Fridericianum Kassel). Köln, Taschen, 2007.
- Enwezor: Die Blackbox. In: Documenta 11 – Plattform 5. Ostfildern, Hatje Cantz, 2002: 42-55.
- Ette, Ottmar: Die Ordnung der Weltkulturen. In: Bay, Hansjörg / Merten, Kai (Hrsg.): *Die Ordnung der Weltkulturen*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006: 357-380.
- Hardt, A. /Negri, Antonio: *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt, Campus, 2002.
- Knöfel, Ulrike: Die beschleunigte Boheme. *Der Spiegel*, 20, 2007: 164-166.
- Knöfel, Ulrike: Straße zum Weltwunder. *Der Spiegel*, 23, 2007: 176-178.
- Maak, Niklas: Das Geschenk der Wettergötter. Produktives Scheitern ist ein Grundmotiv dieser documnta: Bei Ai Weiweis Skulptur hat nun ein Unwetter nachgebessert. *FAZ.*, 22. 6. 2007: 33.
- Magiciens de la terre. Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.
- Marchart, Oliver : Die Politik, die Theorie und der Westen. Der Bruch der Documenta 11 im Biennalekontext und ihre Vermittlungsstrategie. In: Volkenandt, Claus (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst*. Berlin, Reimer, 2004: 95-119.
- Masson, André: *Le rebelle du surréalisme. Écrits*. Paris, Collection Savoir Hermann, 1976.
- Meier-Graefe, Julius: *Édouard Manet*. München, Piper, 1912.
- Mill, John Stuart: *A System of Logic*. (1843). London, Longmans, 1959.
- Nochlin, Linda : *The Imaginary Orient*. In: Diess. *The Politics of Vision* (1989). London, Thames & Hudson, 1991, 1994: 33-59.
- Orozco, José Clemente: *Schriften in: Baqué, E. /Spreitz, H. (Hrsg.): José Clemente Orozco 1883-1949*. Berlin, Leibniz Gesellschaft für kulturellen Austausch, 1981.
- Panofsky, Erwin : *Studies in Iconology*. New York, Harper & Row, 1962. Dt.: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. (1939). Köln, DuMont, 1980.
- Politics – Poetics das Buch zur Documenta X. Ostfildern, Cantz, 1997.
- Rauterberg, Hanno : Kunst kommt von Knallen. Duell der Großausstellungen: Wie die Biennale in Venedig die Kasseler Documenta übertrumpfen will. *Die Zeit*, Nr. 25, 14. 6. 2007: 49, 53.
- Said, Edward W.: *Kultur, Identität und Geschichte*. In: Peter Weibel (Hrsg.) *Inklusion : Exklusion*. Köln, DuMont, 1997: 37-46.

- Schlocker, Georges: Jeder der Exot des Anderen. Gleichrangigkeit der Kulturen. Die Biennale zeitgenössischer Kunst in Lyon demonstriert die Ausweitung schöpferischer Erfindung. <http://www.freitag.de/2000/35/00351501.htm>.
- Voss, Julia / Maak, Niklas: So geht das alles nicht weiter. Noch nie war das Interesse an der Gegenwartskunst so groß – und noch nie sah sie so schlecht aus. FAS, 4. 11. 2007: 25.
- Wagner, Thomas: Der Neuanfang. Die documenta 12 macht sich nichts aus großen Namen. FAZ. 9. Mai 2007: 41.
- Wedekind, Gregor: Credo des universalen Realismus. Die Documenta 11 im Fokus der Ausstellungsgeschichte. NZZ, 31.8./1.9.2002
- Weibel, Peter (Hrsg.): Kontext Kunst. Köln, DuMont, 1994.
- Weibel, Peter (Hrsg.): Inklusion : Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration. Ausstellung in Graz. 1996. Köln, DuMont, 1997.
- Wichmann, Siegfried (Hrsg.): Weltkulturen und moderne Kunst. München, Dokumentation, 1972.