

Birte Kleine-Benne

Künstlerische Poiesis ft. Menschenrechte ft. künstlerische Poiesis.

Poietisch Künstlerisches¹

An den geschichtlich ereignisreichen ersten Novembertagen, diesmal im Jahr 2017, tagte an der Berliner Schaubühne mit der *General Assembly* das selbstproklamierte „erste Weltparlament“: 70 Abgeordnete aus 20 Ländern, darunter Wissenschaftler*², Kriegsoffer, Anwälte*, Klimaaktivisten*, politische Kritiker* und ein ehemaliger Drohneningenieur, jetzt Whistleblower, trugen nach ihrer *Konstituierenden Sitzung* in fünf Plenarzusammenkünften zu Themen wie *Migration und Grenzregime*, Erinnerungspolitiken und *Regulierungen der globalen Wirtschaft* vor. Sieben politische Beobachter* (unter anderen die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe, der Bishop of Pretoria Jo Seoka und der Literaturwissenschaftler Armen Avanessian) begleiteten die Vorträge mit ihren Nachfragen und mehrere Hundert Zuschauer* beobachteten ihrerseits die diskursiven Geschehnisse, die in einer *Charta für das 21. Jahrhundert* mündeten.³ Finalisiert wurde die konstituierende Sitzung der *General Assembly* am 7. November mit einem Reenactment des von Nikolai Evreinov 1920 theatral inszenierten und fotografisch medialisierten, später dann durch verschiedene Publikations- und Wahrheitspolitiken zu einem historischen Dokument gewordenen *Sturm auf den Winterpalast* von 1917, 2017 – und damit einhundert Jahre später – nun als *Sturm auf den Reichstag* in Szene gesetzt, und zwar nun für die Forderung nach einem Globalparlament.⁴

Eine Auswahl weiterer künstlerischer Operationen sollen im Folgenden das Spektrum verdeutlichen, wie die Menschenrechte – und zwar poietisch künstlerisch – in- und performiert sowie iteriert werden. Mit poietisch meine ich (und hierzu führe ich später im Detail aus), dass etwas zuvor nicht Anwesendes, also Ungegenwärtiges, in eine Anwesenheit und Gegenwärtigkeit eintritt: „*poiein*, ‚to pro-duce‘ in the sense of bringing into being“⁵. Mit Aristoteles formuliert handelt es sich hier in aller Kürze um den Vorgang des Hervorbringens⁶, wobei es sich ihm zufolge im Übrigen neben der Praxis und der Theorie um ein „Denkverfah-

ren“⁷ handelt. Dass der Vorgang des Hervorbringens und des Anwesenheit-Verschaffens („something passed from nonbeing to being“⁸) sich bisher nicht mit dem erlaubten und kanonisierten Verständnis des „Kunstmachens“ trifft, hat mehrere Gründe. Einer ist, dass die dominierende Lesweise der Poiesis‘ und zwar als „eine Zweckgerichtetheit auf den *Gegenstand* im Hervorbringen“⁹ mit den normativen Bedingungen, Kategorien und Distinktionen der Ästhetik, insbesondere der von ihr proklamierten Zweckfreiheit, nicht überein zu bringen ist. Allerdings hat in den vergangenen Jahrhunderten ein Prozess der Umschreibung, Unterordnung und Unsichtbarmachung der Poiesis stattgefunden, die in genau dieser Lesweise ihren Ausdruck findet und zwar zugunsten der Praxis, einer „*selbstzweckhaften Tätigkeit im Handeln*“¹⁰. Diesen theorie-historischen Prozess, an dessen vorläufigen und vielleicht schon überwundenen Ende eine Poiesis-Vergessenheit, eine Poiesis-Simplifizierung und eine Poiesis-Abwertung und zwar zugunsten der Praxis und zwar im Lichte der Ästhetik steht, bereitet der Philosoph Giorgio Agamben in seiner diskursanalytisch und dekonstruktivistisch ausgerichteten Untersuchung auf: Die Gründungsprinzipien der Ästhetik seien statt mit dem Modus der Poiesis mit dem der Praxis durchdrungen, die ihrerseits den *Akt* einer Schöpfung fokussiere und in der Idee und dem Willen, dementsprechend im kreativen Genius und der künstlerischen Expression ihren Ausdruck fänden: „*prattein*, ‚to do‘ in the sense of acting“¹¹. Die Überführungsdimension „from nonbeing into being“¹², aufgehoben in dem Konzept der Poiesis, ist demnach mit der Fixierung auf die ästhetische Dimension von Kunst und Theorie und mit ihr in der Regie des Kapitalismus‘ vollständig verschlungen und die antike Differenz von Poiesis und Praxis (zu ergänzen wäre auch die Theorie) eingeebnet worden. „This metaphysics of the will has penetrated our conception of art to such an extent that even the most radical critiques of aesthetics have not questioned its founding principle, that is, the

idea that art is the expression of the artist's creative will.¹³ Meine Ausführungen sollen daher den Begriff der Poiesis für eine Beobachtbarkeit künstlerischer Operationen nutzbar machen und damit auch den Begriff selbst, seine Unterwerfung und Vergessenheit fortgesetzt in Bewegung versetzen. Hierzu später mehr, zunächst folgen weitere Beispiele künstlerischer Poiesis im thematischen Zusammenhang der Menschenrechte:

Am 11.9.2012 publizierte Alfredo Jaar in Kooperation mit dem *European Center for Constitutional and Human Rights* 13 Anzeigen in Berliner Tageszeitungen, die in sieben Sprachen (deutsch, englisch, spanisch, portugiesisch, tetum, laos und kmer) auf eine Inhaftierung des ehemaligen US-amerikanischen Außenministers Henry Kissinger aufgrund dessen Verstrickung in den Militärputsch 1973 in Chile drängten.¹⁴ *Park Fiction* realisierte zwischen 1994 und 2005 in einer Kooperation von Christoph Schäfer und Cathy Skene mit lokalen Vertretern vor Ort, eine „kollektive Wunschproduktion“, und zwar in Form eines öffentlichen Parks am Hamburger Elbufer, gegenüber von Dock 10.¹⁵ Das *Hotel Gelem* von Wachter/Jud, eine Zusammenarbeit mit Tomas Wald, Alex, Rada, Gjemi, Turkijan und ihren Familien, lädt seit 2010 nach Paris, Freiburg, Shutka, Mitrovica und Berlin ein, sich als Gast in Roma Dörfern zu sozialen Exklusionen, soziokulturellen Spaltungen und Vertreibungen ethnischer Minderheiten zu informieren.¹⁶ Mit *El Susurro de Tatlin #6* 2009 auf Havannas *Plaza de la Revolución* ermöglichte Tania Bruguera nicht nur den Biennale-Besuchern*, sich eine Minute an einem Rednerpult im öffentlichen Raum zu äußern¹⁷; mit *The Francis Effect* forderte sie 2014 Papst Franziskus auf, allen sogenannten illegalen Einwanderern („undocumented immigrants“¹⁸) die vatikanische Staatsbürgerschaft zu gewähren; mit ihren Gründungen von *Immigrant Movement International* (2006)¹⁹ und *Migrant People Party MPP* (2006)²⁰ stellt Bruguera Instrumente für zivilgesellschaftliches Engagement zur Verfügung, die wiederum mit dem von ihr 2015 gegründeten *Instituto de Artivismo Hannah Arendt* in Form eines Think Tanks, eines Do Tanks und eines Wish Tanks weiter erforscht werden²¹. Die *Silent University* mit dem Untertitel *Towards a Transversal Pedagogy* wurde 2012 von Ahmet Ögüt in Kooperation mit verschiedenen lokalen Kunst-

und/oder Bildungsinstitutionen (Tate Modern, Arbetas Bildningsförbund Schweden²², Stadtkuratorin Hamburg²³) gegründet und bietet geflüchteten Akademikern* an, selbstorganisiert ihr bürokratisch stillgelegtes Wissen einzubringen, Vorträge zu halten, Seminare und Workshops zu organisieren.²⁴ Die *Killlist* von UBERMORGEN, inspiriert von der sogenannten *Joint Prioritized Effects List*²⁵, verschaltet seit 2015 eine sogenannte Todesliste mit einem Netzwerkprotokoll und einer (aus vier Rechnern bestehenden) elektronischen Installation und lässt aktuell 362 Namen verschlüsselt und anonym im Netz zirkulieren, die, sobald die Zirkulation unterbrochen würde, verschwinden: „Bei Stillstand wird das verschlüsselte File gelöscht und das System kollabiert“²⁶ – gleichzeitig ein hochriskantes Datenpaket wie auch ein Versprechen, Netze neu zu verstehen²⁷. Milo Raus *International Institute of Political Murder*²⁸ nimmt seit 2007 performative Rekonstruktionen, Rückaneignungen, Relektüren und iterative Verschiebungen historischer und gesellschaftspolitischer Konflikte vor: Mit dem *Hate-Radio* (2011/14), den *Moskauer Prozessen* (2013), den *Zürcher Prozessen* (2013) und dem *Kongo-Tribunal* (2015) befindet sich Rau mit seinen Kollegen* aus Zivilbevölkerung, Politik, Theater, Film etc. inmitten multimedialer P-/Re-/Enactments, die im November 2017 in der *Charta für das 21. Jahrhundert* mündeten²⁹. Zur *documenta 14* (2017) weihte Maria Eichhorn das *Rose Valland Institute* ein, das fortan unrechtmäßige Besitzverhältnisse von Kunstwerken, Grundstücken, Immobilien, Unternehmen etc. in Deutschland recherchieren und dokumentieren soll.³⁰ *The List* von Banu Cennetoğlu, am 9.11.2017 im *Tagesspiegel* publiziert, führt 33.293 Asylsuchende, Geflüchtete und Migranten mit Herkunftsregion und Todesursache auf, die aufgrund der restriktiven EU-Politik im Mittelmeer, an den Grenzen Europas oder in Abschiebegefängnissen seit 1993 zu Tode kamen.³¹ *Forsensic Architecture* untersucht seit 2011 mittels dreidimensionaler Simulationen anzunehmende Menschenrechtsverletzungen, wie etwa den Einsatz von weißem Phosphor (Gaza 2008), Bootsunglücke (Tripolis 2011) und Bombardements von Zivilpersonen (Rafah 2014) und können nicht selten als Gegenbeweis zur staatlichen Informationspolitik und als Beweismittel in Klagen am *Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte* zum

Einsatz gebracht werden.³² Jonas Staal gründete 2012 mit *New World Summit* eine Inklusionsplattform für rechtswidrig gelistete und damit unbefugt von allen rechtlichen Bezügen (wie etwa den Rechten, die ein Gemeinwesen garantieren³³) entrechteten Organisationen, um sie in die Legalität wiedereintreten lassen zu können³⁴; mit der Gründung und der Zusammenkunft von *Artist Organisations International (AOI)* sollten 2015 Künstlerorganisationen ihre eigenen Arbeits- und Organisationsstrukturen selbstkritisch, so etwa auf Nachhaltigkeit und politisches Potential, prüfen können³⁵. Mit *Der Wert der Menschenrechte – digital_series#no.217241* kulminieren die bisherigen Umwandlungs- und Umcodierungsaktivitäten von Strukturen und Kulturen unter komplexen und digitalen Bedingungen durch *GeheimRat.com*³⁶ nun in einem Projekt/Instrument, das die Bevölkerung sich selbst souveränisierend als Menschenrechtssubjekte politisch subjektivieren und damit zu Urhebern* der Menschenrechte werden lässt. Mit und durch 217241 entsteht eine profunde Öffentlichkeit, die sich im Interesse ihrer selbst die Menschenrechte aneignet, sich damit der rechtlich zu gewährleistenden Befugnisse der Menschen ermächtigt – ein Vorgang, der eine Deklaration in eine Performierung, einen formaljuristischen Gesetzestext in einen Gemeinschaftsprozess umwandelt.³⁷

Diesen genannten Kunstoperationen³⁸ ist gemeinsam, dass sie erstens Kontingenzen herstellen, in bestehende Ordnungen Unruhe bringen, eingeschliffene, routinierte und bürokratische Abläufe unterbrechen, damit unkalkulierbar, dissent, turbulent und unvorhersagbar sind, dass sie Konstanten variabilisieren, dass sie testen und implementieren, entwerfen und ändern – und zwar, indem sie hic et nunc, instantan, all-over und in actu existieren. Ihnen ist zweitens gemeinsam, dass sie bei aller Bestimmtheit eine unbestimmte (Ergebnis-)Offenheit halten, weder aktiv noch passiv als Vergegenwärtigungen wirksam sind, weder Anfang noch Ende suggerieren, stattdessen mit Wiedereinführungen und Selbstreferenzen operieren und Netzwerkstrukturen erproben. Drittens stellen sie analog zum Konzept des Politischen die institutionalisierenden, (recht-)setzenden und (recht-)erhaltenden Strukturen, deren Spielregeln, Machtbedingungen und Arbeitsbeziehungen zur Disposition und wirken damit,

bevor sie auf die institutionelle Repräsentation zurückwirken, am Ort zivilgesellschaftlicher Diskursbildung und Konsensfindung entregelnd. Viertens weisen diese künstlerischen Formen, die in Analogie zur politikwissenschaftlichen Differenz von Politik und Politischem³⁹ auch als Künstlerisches bezeichnet werden können, eine ästhetische Autonomie, eine Konsequenz- und Funktionslosigkeit zurück und belegen, dass nicht nur die rigorose Unterscheidung und Gegenüberstellung, sondern der Topos ‚Kunst/Leben‘ selbst überflüssig wird. Ihnen ist fünftens gemeinsam, dass sie ihr Interesse auf die Arbeits- und Produktionsverhältnisse (und nicht auf das Werk als „dead end“) richten (und damit auch das Angebot kunsthistorischer Deutungsvarianten aushebeln), wie es 1934 Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Der Autor als Produzent* forderte, nämlich das Verhältnis des künstlerischen Werks nicht zu, sondern in seinen Produktionsverhältnissen zu bestimmen und direkt in den Produktionsapparat und damit institutions- und strukturkritisch in die bestehenden Funktionszusammenhänge einzugreifen. Statt den bestehenden Produktionsapparat zu beliefern, so Benjamin, müsse er verändert werden, statt die Arbeit nur auf die Arbeit an den Produkten zu beschränken, muss es ihr stets zugleich um die Mittel der Produktion gehen.⁴⁰ Und sie sind damit sechstens, mit dem Kunsthistoriker Tom Holert argumentiert, auch Beispiele einer „meta-ethischen Wende“, die Verantwortung „im Sinne einer Befähigung zu einem aktiv antwortenden (nicht bloß reaktiven) Handeln“ konzipiert⁴¹ und dabei die Opposition von Verantwortung und Unverantwortlichkeit meta-ästhetisch bzw. meta-ethisch suspendiert. Diese Suspendierung, und mit ihr die Wende, ist möglich, indem die hier vorgestellten Beispiele sich nicht wie manche „responsibilistischen Projekte und Initiativen“⁴² „eine widerspruchsfreie Folie“ erschaffen, die ihrerseits widerspruchsfrei und zwar als ein „eindeutig Schlechtes und ein eindeutig Gutes abprofilieren“⁴³ lässt. Obgleich Holert diese Wende im und am Ästhetischen verortet, möchte ich sie auch für die hier vorgestellten künstlerisch poetischen Arbeiten in Anspruch nehmen.

Als Folgekonsequenz ist zu beobachten, dass das herrschende Regime der Kunst, wie es mit Wahrnehmungen, Werten, Kunstbegriffen, Symbolpolitiken,

diskursiven Regeln und praktischen Imperativen hergestellt wird, nicht mehr funktioniert und damit auch die Disziplinartechniken des Fachs und ihrer machtausübenden Institutionen, Medien und Methoden nicht (mehr) greifen. Grund für die disziplinären Verunsicherungen ist auch, dass eine Kunstgeschichte derjenigen künstlerischen Praktiken, die ganz offenkundig eine poetische Dimension konturieren, trotz Vorarbeiten etwa von Benjamin, aber auch von Marcel Duchamp, Lucy Lippard, Jack Burnham und Jacques Derrida noch nicht geschrieben wurde; gleiche Herausforderung stellt sich der Theoretisierung: Wie sind diese künstlerischen Aktivitäten zu theoretisieren, welche epistemologischen Grundlagen sind anzuwenden, welches Instrumentarium ist theoretisch stabil einsetzbar, welches Vokabular, welche Konzepte, welche Methoden taugen? Meine These lautet, dass die poetische Dimension dieser Kunstformen, die mit Agamben formuliert in den letzten Jahrhunderten verloren ging (und ich ergänze, nicht zufällig parallel zu der Konzentration von Kunstgeschichte, Kunstmarkt und Ausstellungsinstitutionen auf große Gemälde von großen Meistern verloren ging) und die sich sichtbar nicht mit dem Regime der Ästhetik vertrug/verträgt, dringend in den Blick zu nehmen ist – sofern die bereits beobachtbare Lücke zwischen Theorie- und Kunstproduktion nicht weiter klaffen soll. Damit meine ich auch, dass für Kunstformen, die eine poetische Dimension konturieren, nicht weiter das Theorieinstrumentarium der repräsentationalen Logiken, der Bildwissenschaften oder der Praxis-Orientierungen zum Einsatz gebracht werden kann. Denn das hieße, sie in der Folge einer Resignifizierung im Sinne einer Überschreibung und damit genau genommen auch einer Unsichtbarkeit auszusetzen – hier sind also ganz basale epistemologische Aspekte angesprochen. Der vorliegende Text soll sowohl die Defizite als auch die Desiderate aufgreifen und mit der Konzentration auf die poetische Dimension künstlerischer Formen das Angebot einer theoretischen Analyse unterbreiten.

An diese begrifflichen, epistemischen und methodischen Herausforderungen schließen sich weitere an, dass nämlich der Topos, die Konnektionen und Attraktoren zwischen Kunst und Menschenrechten noch kaum untersucht und auch die Wechselwirkungen zwischen der Institutionalisierung der Menschen-

rechte und der Kunst bisher weder einer wissenschaftlichen Studie oder einer Ideologiekritik im Allgemeinen noch einer spezifisch (kunst-)historisch und (kunst-)theoretisch systematisierenden Analyse unterzogen wurden. Der erste Teil des Titels des Textes *Künstlerische Poiesis ft. Menschenrechte* weist daher auf die beiden hier miteinander in einen Bezug gestellten Problemfelder hin, die, so soll der zweite Teil des Titels *Menschenrechte ft. künstlerische Poiesis* verdeutlichen, in zirkulären, nichtlinearen und komplexen Zusammenhängen stehen.

Insofern existiert auch noch keine belastbare Antwort darauf, ob und welche Wechselwirkungen zum Beispiel zwischen den Gründungen von *Amnesty International* (1961) und *Human Rights Watch* (1978), den Konferenzen wie die *über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa (KSZE)* mit ihrer *Schlussakte von Helsinki* (1975) und der *Weltkonferenz über Menschenrechte in Wien* (1993)⁴⁴, den Protestbewegungen der 1968er Jahre und den politischen Umbrüchen 1989 (Ende des Kalten Krieges und des Apartheid-Regimes, Kriege in Folge der Auflösungen von Sowjetunion und Jugoslawien) wie auch den Entwicklungen des Völkerrechts seit den 1990er Jahren auf der einen Seite und den konzeptuellen, kontextuellen, ideologie- und institutionskritischen Tendenzen in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts auf der anderen Seite existieren. In institutions- und medienkritischen, wissenschaftstheoretischen und/oder historischen Untersuchungen, die ich hier nicht leisten werde, wären dann auch weitere Ereignisse im weitesten Sinne zu berücksichtigen, die ich hier wenigstens punktuell als Desiderate zur Sprache bringen will: Ich denke beispielsweise an das Russell-Tribunal zur Untersuchung US-amerikanischer Kriegsverbrechen im Vietnamkrieg, das 1966/67 unter Beteiligung von Philosophen*, Schriftstellern*, Wissenschaftlern* und Anwälten* in London, Stockholm und Roskilde stattfand und auf dessen Organisationsprinzip sich auch Milo Raus Aktivitäten beziehen. Ich denke aber auch an wissenschaftliche Publikationen wie W.J.T. Mitchells *Picture Theory* (1994) und seine Untersuchungen zur entkörperlichten CNN-Berichterstattung und -Bebilderung der *Operation Desert Storm* im Zweiten Golfkrieg 1991, vor deren Hintergrund die jüngste Bilderlosigkeit der Drohnenangriffe (in Afghanistan, Pakistan,

Mali und Libyen), der ISIS-Eroberungen und Rückeroberungen seit 2014 sowie der Militärinterventionen im Jemen seit 2015 mehr als nachvollziehbar wird. Im Rahmen dieser Untersuchungen wären dann auch künstlerische Aktivitäten wie etwa *Tucumán Arde* (1968), Joseph Beuys' Gründungen der *Deutschen Studentenpartei* (1967) und der *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (1971) oder die Aktivitäten der *Artist Placement Group* (seit 1966), von *Group Material* (seit 1979), der *Guerilla Girls* (seit 1985) und von *Act Up* (seit 1987) historisier- und kontextualisierbar, um herauszuarbeiten, dass poetische Kunstformen nicht erst jüngst auf der Bildfläche erschienen sind.

Kunst und Menschenrechte auf, nach und vor der Documenta 11 (2002)

Zwei mittlerweile ikonische künstlerische Arbeiten könnten denjenigen kunstwissenschaftlichen Perspektiven zuarbeiten, die behaupten, die *Documenta 11* (2002) hätte sich programmatisch den Menschenrechten verschrieben⁴⁵: William Kentridge zeigte in einer kleinen und immer gut besuchten Black Box den 35-mm-Kurzfilm *Felix in Exile: Geography of Memory* (1994), der mit 40 animierten Kohlezeichnungen eine poetische, psycho- und geomorphologische Erschütterung der Protagonisten Felix und Nandi durch die südafrikanische Apartheid erzählt. In unmittelbarer Nähe, ebenfalls in der Binding-Brauerei, war in mehreren Kabinetten, Leseräumen und einem verbindenden Gang Allan Sekulas *Fish Story* gehängt: 105 gerahmte Farbfotografien in sieben Kapiteln, zusammen mit 26 Texten, Grafik-Tafeln und zwei Diaprojektionen von je 80 Farbdiaspositiven dokumentierten Sekulas mehrjährige Recherchen zwischen 1990 und 1995 zu den Arbeitsbedingungen eines globalisierten Kapitalismus' auf den Weltmeeren. Arbeiten wie die Fotogravuren von Luis Camnitzer *The Uruguayan Torture Series* (1983) oder die filmischen Recherchen *Südostpassagen* (35 mm, 2001) von Ulrike Öttinger in Osteuropa, Odessa und Istanbul könnten den Eindruck verstärkt haben, hier würde der thematische, rezeptive und geopolitische Horizont des Kunstdiskurses grundlegend und zwar um die Menschenrechte geweitet.

Okwui Enwezor, künstlerischer Leiter der *Documenta 11*, setzte allerdings substanziell und meines Erachtens weitaus folgenreicher, nämlich an der Institution der *documenta* und der Logik des Ausstellungsformats selbst an: Mit einer strukturellen und organisatorischen Exterritorialisierung durch (1) eine Entkontextualisierung der Kasseler *documenta*, (2) eine Verlagerung des Repräsentativen in das Diskursive und (3) einer sowohl zeitlichen und räumlichen als auch disziplinären Verschiebung und Dezentrierung entstand eine rekonzeptualisierte *Documenta 11* der fünf Plattformen, die in Konferenzen und Workshops in Wien und Berlin *Demokratie als unvollendeten Prozess*, in Neu-Delhi *Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung*, auf Saint Lucia die *Kreolisierung* und in Lagos *vier afrikanische Städte unter Belagerung* verhandelte, um mit der finalen, fünften Plattform in Kassel programmatisch gerade nicht zu einem erzählerischen Zusammenhang, einer institutionalisierten Gewissheit und einheitlichen Perspektive zu gelangen. „Mit ihrer Durchquerung von Kontinenten und Städten, Standorten und Disziplinen, Praktiken und Institutionen, Formaten und Öffentlichkeiten will die *Documenta 11* neue Räume für die kritische Reflexion über die zeitgenössische Situation von Kunst und Kultur eröffnen.“⁴⁶ Diese Zielvorgabe betonte Enwezor in seinem richtungsweisenden Text *Die Black Box*, veröffentlicht im Ausstellungskatalog 2002, und wies das Ausstellungsformat als ein diagnostisches und eben nicht museologisches Instrumentarium aus, das komplettiert, kompliziert und offenbart, „wo anderswo bewusst kaschiert, distanziert und ausgelöscht wird“⁴⁷; hinzuzufügen wäre, dass das Ausstellungsformat angesichts zeitgenössischer Kunstformen, wie sie hier im vorliegenden Text thematisiert sind, ganz grundlegend komplexiert, experimentalisiert und riskiert. Die *Documenta 11*, die am 15.3.2001 in Wien begann und am 15.9.2002 in Kassel endete, schien (zeitgleich zu 9/11, den Anthrax-Anschlägen, der Verabschiedung des Antiterrorgesetzes *USA PATRIOT Act*, dem Beginn der Militäroperation *Enduring Freedom* unter US-amerikanischer Führung, der erstmaligen Entsendung von Bundeswehreinheiten zu außereuropäischen Kampfeinsätzen, der Errichtung des Gefangenenlagers Guantanamo auf Kuba, dem Anschlag auf

die Synagoge auf Djerba/Tunesien und später im Jahr der Bestätigung der rot-grünen Bundesregierung) das Thema Menschenrechte zu katalysieren. Dabei konsolidierte die *Documenta11* meines Erachtens angesichts der von Catherine David kuratierten *documenta X* mit dem Untertitel *Politics – Poetics* (1997), ihrer Veranstaltungsreihe *100 Tage – 100 Gäste* und der raumgreifenden Präsentation von Fotografie, Videokunst, Film und Netzkunst die vorangegangenen künstlerischen und kuratorischen Entwicklungen der 1990er Jahre – die ihrerseits wiederum die konzeptualisierenden, kontextualisierenden und selbstorganisierenden Tendenzen der Kunst der 1960er/1970er, aber auch der in der Kunstgeschichte noch immer und meiner Ansicht nach ungerechtfertigt apolitisch rezipierten 1980er Jahre (mit Pop-Kultur, AIDS, Friedensbewegungen gegen den NATO-Doppelbeschluss und Perestroika) fortsetzten. Zusätzlich zu der repräsentationalen Ebene der künstlerischen Arbeiten, die mit ihren gezeichneten, animierten, fotografischen und filmischen Bildern global durchquerend collagierte Ungewissheiten entfalteten, zirkulierten mit den fünf Plattformen der *Documenta11*, ihren Katalogtexten und Diskursivierungen nun gerade politische und rechtliche Begriffe und Wissensproduktionen, schlugen sich de- und postkolonialisierende Überlegungen und Techniken in der Praxis eines transkulturellen Kuratierens (und in einem Symmetrisierungsversuch des Verhältnisses von kuratierenden und kuratierten Kulturen⁴⁸) nieder und wurde das Konzept des Museums und der Kunstgeschichte inklusive ihrer epistemologischen Konzepte institutionskritisch als westliche, hegemoniale, universalisierende und totalisierende Ideologie weiter dekonstruiert.⁴⁹

Seither folgten verschiedene Kunstausstellungen, die sich mit dem Thema Menschenrechte allgemein/er oder differenziert/er beschäftigen und deren Verflechtung mit den Forschungsansätzen der Dekolonialisierung (in Form der akademischen *Postcolonial Studies*) nicht zu übersehen sind. Ich nenne an dieser Stelle *Art and Human Rights*, eine Ausstellungsserie in Canberra zwischen 2003 und 2008⁵⁰, *Land of Human Rights*, ein Langzeitprojekt seit 2007 im Verein für zeitgenössische Kunst rotor in Graz⁵¹, *Unvermittelt. Kampagne zur Vermittlung eines erweiterten Arbeitsbegriffs* in der nGbK 2008⁵², *El Dorado. Über das Ver-*

sprechen der Menschenrechte in der Kunsthalle Nürnberg 2009⁵³, *1989 – Globale Geschichten* im Berliner Haus der Kulturen der Welt 2009⁵⁴, *Das Potsi-Prinzip* ebenfalls im HKW 2010/11⁵⁵, *NEUTOPIA: The State of Human Rights* im belgischen Mechelen und Brüssel 2012⁵⁶, *Eine Einstellung zur Arbeit* im HKW 2015⁵⁷, später im Jahr am gleichen Ort *Wohnungsfrage*⁵⁸ und *Uncertain State – Künstlerisches Handeln in Ausnahmeständen* in der Akademie der Künste Berlin 2016/17⁵⁹. Inzwischen kann sogar behauptet werden, dass einzelne Institutionen und deren Programme (wie etwa das HKW und die nGbK) als Ausdifferenzierungsformate menschenrechtlicher⁶⁰ Themenhorizonte – von den zivilen und politischen Rechten (der ersten Generation von Menschenrechten⁶¹), über die wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Rechte (der zweiten Generation⁶²) zu den kollektiven Rechten (der dritten Generation⁶³) – operieren.⁶⁴

Allerdings muss ich grundlegend einwenden, dass sowohl von einer Dominanz des Themas Menschenrechte in der Kunst und einem gestiegenen thematischen Interesse von Seiten des Publikums, der Institutionen und Experten* (und damit meine ich auch die NGO's, die sich dem Thema Menschenrechte verschrieben haben) als auch von einer Präferenz des Einsatzes einer kuratorischen Dekonstruktion keine Rede sein kann⁶⁵ – was (mich) angesichts der aktuellen Umbrüche (in) der internationalen Ordnung durch die politischen Ausnahmestände und Rechteeinschränkungen, durch das weltweite Panopticon und die globalen Überwachungs bürokratien verwundert.

Die Menschenrechtswissenschaftlerin Eva Brems und die Kunsthistorikerin Hilde Van Gelder schätzen die Lage deutlich anders ein: „Since the beginning of the new millennium, a ‚legal turn‘ has taken place within the visual arts“⁶⁶ konstatieren sie in ihren gemeinschaftlichen Ausführungen von 2012 und fügen ihre Überlegungen damit in das Narrativ der „Turns“ ein. In ihrer Forschung zum Transfer künstlerischer zu rechtlichen Inhalten lassen sie sich zunächst von den Texten und künstlerischen Arbeiten der Theoretikerin und Filmemacherin Ariella Azoulay leiten. Azoulay macht allerdings schon einige Jahrzehnte früher einen „Turn“ aus und zwar zeitlich im Anschluss an die Verabschiedung der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte*

(1948) und parallel zu der Zunahme von Menschenrechtskonventionen und -abkommen in den Jahren nach den Nürnberger Prozessen⁶⁷: Die 1955 von dem Fotografen Edward Steichen kuratierte Ausstellung *The Family of Man*⁶⁸ im New Yorker *The Museum of Modern Art* sei, so Azoulay, die erste visuelle Leistung nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, die einen Vorstellungsraum des Möglichen zu kreieren in der Lage war, welcher sich von dem der kriegsgeprägten Generationen unterschied.⁶⁹ Mit den kuratorischen Mitteln, von konkreten Informationen zu abstrahieren, differierende Lebensformen nebeneinanderzustellen, Kontingenzen statt Notwendigkeiten in Lebensformen zu veranschaulichen und die Fragilität der menschlichen Befindlichkeiten aufzuzeigen, hinzu kommt, gezielt ein Herrschaftsunbehagen herzustellen, markiere Steichens Ausstellung, so Azoulay, „a landmark event in the history of photography and human rights“⁷⁰. Erstens würde seither die Fotografie als eine potentielle Grundlage für einen zivilen, überstaatlichen Rahmen wahrgenommen.⁷¹ Zweitens sei mit dieser Ausstellung ein bis dato unbekanntes Genre geschaffen worden, „[i]t is the genre of a universal declaration. A declaration is a decree, an order, an edict, or a ruling. It binds—or should—those whom it addresses.“⁷² Und drittens habe die Ausstellung eine visuelle universale Deklaration der Menschenrechte verkörpern können.⁷³ So gelangt Azoulay zu ihrem Vorschlag, diese Fotografie-Ausstellung, die mittlerweile zum Weltdokumentenerbe der UNESCO zählt⁷⁴ und von mehr als zehn Millionen Menschen weltweit gesehen wurde⁷⁵, zu einem „archive containig the visual proxy of the United Nations‘ 1948 Universal Declaration of Human Rights“⁷⁶ zu erklären. Ihre These, dass die Ausstellung einen zivilen Vertrag⁷⁷ unter den Rezipienten* herstellte, geht, so möchte ich zusammenfassen, davon aus, dass *The Family of Man* politische Souveränitätsformungen und grundlegende Änderungen des (Ge)Recht(igkeit)s-Dispositivs vorzunehmen in der Lage war.

Mit dieser Einschätzung eines wegweisenden psycho-medialen und polit-sozialen Ereignisses in der Geschichte der Kunstausstellungen im Allgemeinen und der Beziehung von Fotografie und Menschenrechten im Besonderen widerspricht Azoulay den 55 Jahre zuvor erarbeiteten Dekonstruktionen Roland Barthes‘:

Dieser prüfte innerhalb seiner Textsammlung *Mythen des Alltags* nun gerade anhand dieser Ausstellung und ihrer 37 Abteilungen wie Geburt, Liebe, Glaube, Tod, Arbeit, denen nicht selten Texte aus dem *Alten Testament* vorangeschickt waren, die Mythosbildung einer „*conditio humana*“⁷⁸. Diese Mystifikation bestünde, so Barthes, seit jeher darin, „auf den Grund der Geschichte die Natur zu setzen“⁷⁹, eine menschliche „Gemeinschaft“ zu bilden⁸⁰ und damit „für die Unveränderbarkeit der Welt die Bürgerschaft einer ‚Weisheit‘ und einer ‚Lyrik‘ zu liefern“⁸¹. „Das Scheitern der Photographie scheint mir hier flagrant“⁸², resümierte Barthes entschieden und mag Azoulay 2013 angeregt haben, in dem akademischen Klima der Relektüre von Klassikern des 20. Jahrhunderts auch eine Relektüre der Fotografie-Ausstellung von 1955 vorzunehmen. Dass Barthes dabei, seine Argumentation flankierend, auf die Eltern des jungen US-Amerikaners Emmett Till verwies und fragte, ob wohl auch sie angesichts ihres 1955 aus rassistischen Gründen ermordeten und verstümmelten Sohnes von einer „Großen Familie der Menschen“ zu sprechen bereit gewesen wären⁸³, zeugt von der gleichen und noch immer wirksamen Wunde, die seither Motiv und Motivation post- und dekolonialer Theoriebildungen ist – und übrigens auch jüngst die Kontroversen um kulturelle Aneignungen⁸⁴ bis hin zu Zerstörungsforderungen des Ölgemäldes von Dana Schutz *Open Casket* (2016) in Gang setzte⁸⁵.

Vom „universal spectator“ und dem „Kosmopolit ohne Illusionen“

Azoulays argumentative Pointe ist dabei, dezidiert mit Barthes‘ Aufsatz *Der Tod des Autors*⁸⁶ von 1968, also mit dem späteren Barthes und seiner Stärkung der Leser*/-Betrachter*-Funktion, die nun gerade in der Ausstellung gezeigte und auch von Barthes als solche registrierte „Universalität der menschlichen Gesten im alltäglichen Leben in allen Ländern der Welt“⁸⁷ sich zu einer universalen Zuschauerfigur konstituieren zu sehen. Hier ist Azoulays perzeptionsorientiertes Argument vollständig auf die Dimension der ästhetischen Erfahrung ausgerichtet, die sich als ein Grundpfeiler der akademischen Forschung über Kunst ausgeprägt hat⁸⁸ und den Dualismus von wahrnehmendem Sub-

jekt und zu erfahrendem/erkennendem Objekt stützt und vital hält. Brems/Van Geldern nun wiederum greifen für ihre Kunst-Recht-Transfers (die sie in Form einer Kooperation performieren) auf eben diese Figur, auf Azoulays „‘universal spectator‘ as an implied absentee presence in the act of photography“⁸⁹ zurück, bei der es sich um eine auch in den Menschenrechten zentrale und implizite Figur handele; denn die Menschenrechte brechen mit dem sakrosankten Prinzip staatlicher Souveränität und verkehren nationales Unrecht zu einer universalen Angelegenheit.⁹⁰ „In that sense, the universal spectator in international human rights law does more than looking“⁹¹, betonen die Autorinnen und bekräftigen, dass diese universale Zuschauerschaft, die im/als System der Menschenrechte selbst institutionalisiert sei, sich in Folge der strengen Normativität der Menschenrechte bis zu einem universalen Ankläger oder Richter erstrecken könne⁹².

Wenngleich die These der in Bildern, hier in Fotografien, implizit abwesenden Präsenz des Rezipienten einerseits die Rezeptionsästhetischen Theorien seit den 1970er Jahren in den Literaturwissenschaften und seit den 1980er Jahren in der Kunstgeschichte aufruft⁹³, erinnert die hier veranschlagte Universalität des Betrachters*, die unübersehbar der Universalität der Menschenrechte entspricht (oder entsprechen soll), andererseits auch an diejenigen Subjektentwürfe, die die dekonstruktivistische Theoriebildung zugunsten eines dezentrierten, fragmentarischen, fragilen und brüchigen Subjekts bereits verabschiedet hatte. Und obwohl die Subjektivierungspraktiken der Rezipienten* (wenn ich das von Brems/Van Geldern nur angerissene perceptions- und rezeptionstheoretische Konzept richtig verstehe) offenbar durch unterschiedlichste Motive und Motivationen verwirbelt sind bzw. sein können und exemplarisch damit anklagende wie auch richtende, in jedem Fall emphatische, empörende oder auch sorgende Subjektivierungslagen evoziert werden, hinterlässt die Idee der Universalität (sicher auch durch die Jahrzehnte dekonstruktivistischer und dekolonialistischer Schulung und Praxis) ein Unbehagen. Zumal der „universal spectator“ auch in der Kunsttheorie spätestens mit Brian O’Dohertys *Inside the White Cube* von 1976 über keinen guten Ruf verfügt⁹⁴: Der idealtypische, nämlich eliminierte, männli-

che, gesichtslose, gebeugte, selbstvergessene und distanzierte Rezipiententypus, im Idealfall seines Körpers beraubt, auf (s)ein Auge reduziert und in seinen Wahrnehmungen eingeschränkt, steht demnach einem auf Distanz gehaltenen, zu erkennenden Objekt dichotomisch gegenüber, selbst dann, wenn es sich um einen Prozess handele, der sich „wesentlich zwischen Subjekt und Objekt abspielt“⁹⁵. Ungefähr zeitgleich zu O’Dohertys Studien begannen auch die akademischen Dekonstruktionen und Dezentrierungen der männlichen, weißen, heterosexuellen, bürgerlichen, westeuropäischen Subjektwerdungen im Rahmen des Aufklärungsprojektes, die heute als Postcolonial Studies, Subaltern Studies, Ethnic and Race Studies, Critical Whiteness oder auch Gender- und Queer Studies institutionalisiert sind. Diese Studien müssten auch zu der institutionskritischen Frage führen, wie in kunstwissenschaftlichen Forschungen die homogenisierende Argumentationsfigur eines „universal spectator“ (inklusive der sich hieraus ableitenden Konzepte wie Urheberschaft, Originalität und Intention) noch immer überleben kann.

Aber nicht nur das Konzept des Universalen, das, so der Einwand der Literaturwissenschaftlerin Gayatri Chakravorty Spivak, auf Leugnung, Ausschluss und/oder Verstummung von Alterität basiere und wiederum einem Eurozentrismus zuarbeitete⁹⁶, sondern auch der Diskurs über Kategorien des Universalen oder besser, der Versuch der Sprache, „das Universale zu sprechen“⁹⁷, muss ein metaierender und, hier folge ich dem Philosophen Étienne Balibar, ein kritischer sein.⁹⁸ Angesichts dessen, dass Metanarrative wie Gleichheit, Freiheit, Demokratie, Emanzipation, Gerechtigkeit, Humanismus und eben auch die Menschenrechte (mit dem Universalismus eines allumfassenden Gesetzes) Universalität beanspruchen, geraten wir unweigerlich in eine „Logik der Widersprüche“⁹⁹, die, so fordert Balibar, dringend berücksichtigt und verstanden werden müsse, wenn zu Universalität gesprochen würde.¹⁰⁰ Widerspruch sei nämlich „bereits Teil der Definition der Universalität selbst“, argumentiert Balibar, die damit ihre institutionelle Stärke aus ihren endlosen Anfechtungen bezöge¹⁰¹, somit also als/im Spannungsfeld einer „originären Aporie“ wirksam sei¹⁰². Die Figur des universalen Zuschauers (und hierbei handelt es sich um eine nur ungenügende

Übersetzung dessen, was von Azoulay konzipiert und von Brems/Van Gelder aufgenommen und weiterentwickelt wurde – allerdings auch eine die Apathien hinsichtlich aktueller Regimeentwicklungen, Re-Nationalisierungen und Zunahme von Rassismen wiederum treffende und treffsichere Übersetzung) ist offenkundig von unvermeidbaren logischen, politischen, ethischen, historischen und theoretischen Widersprüchen durchzogen. Das Unbehagen gegenüber der Figur des universalen Zuschauers wäre demnach sowohl Effekt als auch Garantie ihres (Fort-)Bestehens. In diesem Zusammenhang wären die „Weltkunstausstellung“ *documenta* neben den mittlerweile mehr als 200 Biennalen, den expandierenden Kunstmessen und Wanderausstellungen ein Informatisierungs-, Zirkulierungs- und Emphatisierungsinstrument und -katalysator und damit wesentlicher Bestandteil dieser Be- und Verstärigungsprozesse.

Universalität scheint damit nicht nur uneindeutig, ambivalent und paradox als Mythos, Ideologie, Versprechen, Willkür, Verrat oder auch als Ungerechtigkeit aufzutreten – sie performiert auch eine gemeinschaftsbildende Absichtserklärung und explizit mit den Menschenrechten eine positiv rechtliche¹⁰³, also von Menschen gemachte, wie auch eine moralische Verpflichtung, die *nicht nicht* gewollt sein kann. Wäre Universalität somit nicht gleich in mehrfacher Hinsicht politisch¹⁰⁴, etwa in dem Sinne, dass hier Sichtbarkeiten und Zugehörigkeiten verhandelt werden? Und, auch hier ist die theoriebildende Debatte disparat¹⁰⁵, ließen sich totalisierende Verschließungen ihrer theoretischen Debatte nicht durch dauerhaft mitlaufende Kontrollfragen verhindern?: Welche Universalität? Wessen Werte? Wofür Menschenrechte? Unter welchen Bedingungen? Wie legitimiert? Durch wen und in wessen Interessen vertreten? Mit ausgewählten künstlerischen Operationen werde ich im Folgekapitel zeigen können, wie eine Prozessualisierung Paradoxien und Spannungen in *einer*, zudem in einer *unabschließbaren* Form integrieren kann, wie sich dabei und damit Universalität und Diversität nicht ausschließen, wie Unvollendetheit und Komplexität der Geschichte der Menschenrechte in einer (künstlerischen) Form untergebracht/artikuliert werden können, wie diese sich keinem -ismus verschreiben (muss), der letztlich notwendig exklusiv wirkt. Diese künstlerisch

poietischen Beispiele verdeutlichen auch, wie mit scharfer Distinktion eine Bestimmtheit stattfindet, die für künstlerische Arbeiten ungewohnt, wenn nicht gar definitorisch ausgeschlossen wird und gleichzeitig bei aller Unterscheidbarkeit auch eine Unbestimmtheit offen gehalten werden kann. Dabei sind diese Beispiele, übrigens wie auch das kuratorische Konzept der fünf Plattformen der *Documenta11*, wie die temporäre Stationierung der dOCUMENTA (13) in Kabul und wie die zwei Standorte Athen und Kassel der *documenta 14* – und auch das ist für diesen Zusammenhang nicht unwesentlich – durch Elektrifizierung, Digitalisierung und Computerisierung kontextualisiert, das heißt, sie treten in Zeiten auf die „Bildfläche“, die von Vernetzung, Hybridisierung, Daten, Algorithmen, Kontrollüberschuss und Komplexität bestimmt sind. Darauf gehe ich später im Text näher ein.

Die Politikwissenschaftlerin Seyla Benhabib konzentriert sich unterdessen – theoriegeschichtlich eingespant zwischen Immanuel Kant (*Zum Ewigen Frieden*, 1795) und Jürgen Habermas (*The Constitutionalization of International Law and the Legitimacy Problems of a Constitution for a World Society*, 2008) – auf den ihrer Ansicht nach zugleich verführerischen wie auch zutiefst problematischen¹⁰⁶ Begriff des Kosmopolitismus⁴. Nach dessen Konzept können Menschen jenseits nationaler oder ethnischer Grenzen, also überall Rechte und zwar als Menschen als solche – das heißt unabdingbar auf Grund ihres Menschseins – beanspruchen.¹⁰⁷ ‚Globalisierung‘ und ‚Empire‘¹⁰⁸ seien, so Benhabib, nur unpräzise Bezeichnungen für den seit 1948¹⁰⁹ währenden Übergang von einem Modell internationalen zu kosmopolitischen Rechts, das die Macht souveräner Nationalstaaten binde und sich diese unterordne und zugleich zu kontroversen und konfliktgeladenen Spannungen und Widersprüchen führe.¹¹⁰ Auch angesichts dessen, dass gerade und erst wieder jüngst „der Glaube an internationales Recht und die Menschenrechte bis ins Mark erschüttert“ wurde¹¹¹, ginge es dem Kosmopolitismus weder um Reduzierung noch um Totalisierung – stattdessen sei er ein „philosophisches Projekt der Mediation“¹¹². In der Tradition Kants und Hegels (allerdings, so meine Anmerkung, ohne beide zu dekonstruieren) denkt Benhabib Kosmopolitismus als einen dynamischen Entstehungsprozess von Normen, die dazu dienen,

die Beziehungen zwischen Individuen (und eben nicht zwischen Staaten oder deren Bevollmächtigten) in einer globalen Zivilgesellschaft und mit ihnen das Verhalten souveräner Staaten zu leiten.¹¹³ Statt „bloß“ moralisch oder rechtlich aufgestellt zu sein, wirken diese Normen vielmehr wie die Moralität des Gesetzes, und dies in einem globalen Kontext. Mit ihren Konzepten der *jurisgenerativen Wirkung* und der *demokratischen Iterationen* (auf beide komme ich später im Text erneut zu sprechen) löst Benhabib Recht von Legislative und Judikative und beobachtet diejenigen komplexen Prozesse der „öffentlichen Argumentation, Beratung und Kommunikation, durch die universalistische Rechtsansprüche [...] angefochten und kontextualisiert, angeführt und widerrufen, postuliert und positioniert werden“¹¹⁴. Diese Prozesse lösen Recht von formaler Gesetzgebung und weiten dessen Sinn, Reichweite und Wirkweise aus. Demnach wäre mit Behabib, ich schließe an meine Ausführungen zum „universal spectator“ an, von einem *kosmopolitischen Rezipienten*, abzüglich der Tautologie von einem *Kosmopolit** die Rede, der von einer weltweiten Zivilgesellschaft mit einer globalen Rechtsordnung in Form einer Weltverfassung (und hierzu zählen die unterschiedlichen Menschenrechtsabkommen¹¹⁵) kontextualisiert würde und dem per definitionem ein demokratisches Selbstverständnis, eine Kontextsensitivität, eine Rezeptionsbereitschaft und ein Engagement¹¹⁶ eingeschrieben wäre. Benhabibs Formulierung „Kosmopolitismus ohne Illusionen“, der auch ihrer Veröffentlichung von 2016¹¹⁷ als Titel dient, fängt dabei weitere Forschungsergebnisse zum Thema¹¹⁸ wie auch die grundlegenden Spannungen und Widersprüche von Begriff, Konzeption und Historie des Kosmopolitismus auf.¹¹⁹

***actio popularis* als künstlerische Poiesis**

Azoulay, Brems und Van Geldern konzentrieren sich mit ihren perzeptions- und rezeptionsorientierten Thesen mit psycho-soziologischen Implikaturen auf das Medium der Fotografie und deklarieren mit ihr eine *engaged visual art* (für die keine taugliche deutsche Übersetzung existiert), die als das machtvollste [sic] Instrument eingesetzt werden könne, um eine normative Erneuerung des Unternehmens Menschenrechte

zu mobilisieren¹²⁰. Die *actio popularis*, die sogenannten Popularklagen, seien dabei eines der herausragenden Resultate künstlerischer Arbeit, so Brems/Van Geldern¹²¹, genau genommen deren durch die Per- und Rezeptionen in Gang gesetzten Subjektivierungseffekte. Denn in Popularklagen sehen sich die Kläger* nicht in ihren eigenen, in ihren Individualrechten verletzt, sondern klagen stellvertretend für Andere und/oder im Interesse einer Allgemeinheit und öffentlicher Angelegenheiten, sie sind damit anders- statt selbstbezogen, es werden Rechte für andere bzw. Dritte statt für sich in Anspruch genommen.

Im Folgenden werde ich mich nicht für repräsentationale, sondern wie im Eingangskapitel bereits vorgestellt für operationale Kunstformen interessieren und künstlerische Varianten der *actio popularis* vorstellen, bei denen es sich nicht um juristische Formen über den Umweg künstlerischer Positionen (wie Brems/Van Geldern als die Gewinne von Kunst herausstellen¹²²), also um Kunst als Vehikel handelt, sondern die selbst und de facto als *actio popularis* mit/in/durch Kunst aktiv und damit Versionen jurisgenerativer Politiken sind. Zur Einführung starte ich mit vier einleitenden und zugleich systematisierenden Aspekten, die darauf hindeuten, dass die im Folgenden zu diskutierenden künstlerischen Beispiele auf verschiedenen Ebenen „angreifen“, auf dem Gebiet der Popularklage, der Urheberschaft, der Kritik und der Epistemologie:

Erstens könnten die beiden künstlerischen Operationen, die ich im Folgenden im Detail untersuchen werde, in der Lage sein, eine öffentliche Debatte und neue Interpretationen etwa des in nationalen Rechtsordnungen nur eingeschränkten Rechts¹²³ auf Popularklagen zu aktivieren. Hiermit schließe ich auch die völkerrechtlichen Diskussionen zur gerichtlichen Durchsetzung öffentlicher (bzw. sogenannter *erga omnes*) Interessen ein, die weitestgehend auch unter dem Begriff der *actio popularis* geführt werden.¹²⁴ Im Rahmen einer solchen Debatte könnten auch zivilgesellschaftliche Initiativen, zivilgesellschaftliche rechtliche Interventionen oder strategische Prozessführungen, initiiert von Zivilgesellschaften oder Nichtregierungsorganisationen, thematisiert werden.¹²⁵ In der Folge könnten neue Horizonte jurisgenerativer Politiken¹²⁶ eröffnet werden, die in einem Folgeschritt handlungsleitend auch zu Rechtsfortbildungen, Regel-

und Gesetzesänderungen oder auch zu einer internationalen Gerichtsbarkeit führen könnten – wie es übrigens seit 1948 auch mit der konstanten Erweiterung des Kanons der Menschenrechte zu beobachten ist. Gegenstand sowohl von Popularklagen als auch der Menschenrechte sind fundamentale Bedürfnisse und Interessen wie Freiheits-, soziale und kollektive Rechte¹²⁷, die inkludiert eine Allgemeinheit, eine Öffentlichkeit bzw. eine Gemeinschaft deklarieren oder auch konstituieren.

Zweitens: Benhabib verweist auf die zunehmende Bedeutung der Inanspruchnahme von Rechten und zum verstärkten Auftreten von Individuen „als Urheber von Politik, die, indem sie die Rechte demokratisch anwenden, sie zu ihren eigenen machen“.¹²⁸ Jurisgenerative Wirkungen von Menschenrechtserklärungen würden neue Akteure, neue Öffentlichkeiten, neue Vokabulare und neue Formen von Gerechtigkeit hervorbringen¹²⁹. In den Prozessen kaskadenförmiger demokratischer Iterationen taucht, so machen die beiden künstlerischen Operationen deutlich, statt eines Zuschauers* oder Betrachters* ein Beobachter* auf, der in der Form der Beobachtung enthalten ist (statt ihr gegenüber zu stehen) und diese damit zu einer beobachter- und zugleich kontextgebundenen, also zu einer ökologischen Form macht¹³⁰. Unter ökologisch verstehe ich an dieser Stelle die Berücksichtigung von Nachbarschaftsverhältnissen und damit eine akzeptierte, immanente Anwesenheit umweltlicher bzw. umweltgebundener Aspekte.

Damit verbleiben drittens die im Folgenden zu untersuchenden künstlerischen Operationen nicht im Status der Kritik, womit ich meine, dass dann lediglich eine „Reflexionsbestimmung“ vorgenommen würde, zwingend auf jede festlegende Setzung verzichtet bzw. diese sogar „für falsch“ gehalten würde, um mit dem Verbleib im Unbestimmten und durch „einen spekulativen Überschuss“ die „eigene Beweglichkeit“ zu erhalten¹³¹. Diese künstlerischen Operationen treten auch nicht als Praktizierung sowohl des nur rein negativen Charakters von Kritik als auch ihrer Dialektik der Negation auf, die gegenwärtig im Wissenschaftsbetrieb und in der Kunstkritik bevorzugt wird. Stattdessen sind sie, so behaupte ich, in der Lage, das zum Teil lediglich behauptete transformative Potential von Kritik *poietisch* neu-, ent- bzw. weiterzufal-

ten, indem sie eine „Entunterwerfung“ gegenüber Regierenden, Gesetzen und autoritären Wahrheiten¹³² praktizieren und zwar bei gleichzeitigem Wissen darum, welche Unterwerfungen stattfinden. Diese persistente Praxis hält sich in einem rekursiven Prozess von Konstruktion und Dekonstruktion, von Instituierung und Institutionskritik, von Repräsentation und Repräsentationskritik auf und veranschlagt meines Erachtens die im Rahmen des erkenntnistheoretisch fokussierten kritischen Unternehmens eher unberücksichtigte poietische Dimension von Kritik. Benhabibs Konzept der jurisgenerativen Wirkungen kann daher und damit zusammengefasst um das Konzept einer jurisdiskursiven und -performativen Praxis erweitert und durch eine Spannweite zeitlicher und pragmatischer Möglichkeiten der Jurisformierung präzisiert werden. Und viertens wird mit einer Absage an eine alleinige oder dominierende Konzentration auf den Rezipienten* und seinen Erfahrungsakt (sowohl künstlerisch als auch theoretisch begünstigt) eine Dimension aktiviert, die die bisherigen, kanonisierten Oppositionen, Dualismen und Zweiwertigkeiten epistemologisch zu überwinden und zu überarbeiten in der Lage ist und unser Denken dabei nicht durch die Bedingungen der Möglichkeiten, die mit der Kantischen Epistemologie gesetzt wurden, beschränkt: Hier gibt es kein Gegenüber im Sinne eines ausgestellten Objekts, das es zu betrachten und zu erfahren gilt.

Teil 1: Studio Staal, *New World Summit*, mit Benhabib, Spivak und Butler gelesen

2012 gründet Jonas Staal (nach Eigenaussagen zur „Verteidigung der Demokratie“¹³³) die Organisation *New World Summit*¹³⁴; im Januar 2015 bringt Staal mit *Artist Organisations International (AOI)* im Berliner Theater *Hebbel am Ufer* zwanzig von KünstlerInnen gegründete Organisationen zusammen, damit hier die je eigenen Arbeits- und Organisationsstrukturen auf ihr gesellschaftspolitisches Veränderungspotential geprüft werden¹³⁵; 2016 startet Staal (als Reaktion auf die „Krise Europas“¹³⁶) mit der Kampagne *New Unions* Diskussionen zu alternativen (feministischen, internationalistischen, staatenlosen) Gemeinschaften zur Europäischen Union¹³⁷. Diese Aktivitäten – immer in festen personellen Kooperationen und in weiteren

temporären Koalitionen mit Kunst- oder Bildungsinstitutionen – sind operative Formen, die Installation, Intervention, Netzwerkkunst, Performance Art, Happening und Vor-/Lesung als Pre-, Re- und Enactment synthetisieren und in/mit dem Repertoire der darstellenden und der bildenden Künste, der Architektur und Politik responsiv verbinden. Mit seiner künstlerischen Forschung, mit der Staal an der *University of Leiden* promoviert hat, erprobt er inmitten der gegenwärtigen tektonischen Verwerfungen der Demokratie zivilgesellschaftliche, kosmopolitische Modelle jenseits routinierter und etablierter Praktiken. Diese Modelle informieren, dass für politisches Handeln (1) Körper, (2) Infrastruktur und (3) Architektur erforderlich sind.

Mit der Gründung von *New World Summit* beabsichtigte Staal, der seit geraumer Zeit mit der Bezeichnung *Studio Staal* die Autorschaft auch namentlich weitete, staatenlosen Staaten und auf sogenannten Terroristenlisten geführten¹³⁸ Organisationen, wie etwa die Nationale Bewegung für die Befreiung des Azaad oder die kurdische Frauenbewegung, also Organisationen, die supranationalen Sanktionsmaßnahmen unterliegen, in der Folge entrechtet außerhalb demokratischer Strukturen situiert werden¹³⁹ und damit aus allen rechtlichen Bezügen ausgeschlossen sind, in einen parlamentarischen Raum innerhalb des öffentlichen Raumes und damit auch in das Politische (wieder-)eintreten zu lassen. Hierbei handelt es sich um ein Kalkül, das mit den Artikeln 2, 20 und 21 der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte* von 1948 verbrieft ist, welche die Gleichheit, die Versammlung¹⁴⁰- und Vereinigungsfreiheit wie auch das Recht garantieren, „an der Gestaltung der öffentlichen Angelegenheiten seines Landes [...] mitzuwirken“¹⁴¹ und das aktiv die Gerechtigkeits-, Solidaritäts- und Gleichheitsideale zu verwirklichen versucht¹⁴². Mit dieser Entscheidung, die zugleich auch eine (kosmo-)politische Forderung ist, wendet *Studio Staal* mit *New World Summit* eines der grundlegenden Prinzipien der Dekonstruktion an: kein Ort außerhalb, im vorliegenden Fall: kein Ort außerhalb der Demokratie, und leitet hieraus das Prinzip der Nicht-Exteriorität ab, das immer wieder auch auf den Zusammenkünften der *Summits*¹⁴³ (zum Beispiel mit den Themen *Stateless States*¹⁴⁴ oder *Stateless Democracy*¹⁴⁵) diskutiert wird.

New World Summit ist folglich (wie auch Staals weitere Gründungen) eine konzeptuelle Konsequenz auf diagnostizierte Grenz- und Ausschlusspolitiken von Demokratien und deren (zum Teil auch unwissentlichen) Exkludierungen und Isolierungen, und setzt damit fundamental an Beschränkungen des demokratischen Konzepts, an blinden Flecken des Demokratiebetriebs oder auch an undemokratischen Prozessen des demokratischen Systems selbst an. Ich zitiere Benhabib, um auch das grundlegende Problem der Rechtsbegründung und die Perspektive einer willkürlichen und damit exkludierenden Setzung am Grund der Rechtsnorm zu verdeutlichen: „Wir können das zwar nicht länger glauben, aber es gibt kein demokratisches Verfahren, um demokratisch zu entscheiden, wer Teil des *demos* sein soll und wer nicht, weil eine solche Entscheidung bereits die Unterscheidung zwischen denen, die entscheiden dürfen, und den anderen, die nicht zu dem *Demos* gehören, impliziert.“¹⁴⁶ Das *European Center for Constitutional and Human Rights* (ECCHR) kritisiert indessen dezidiert, dass Sanktionen vielfach lediglich aufgrund von Vermutungen und Verdächtigungen sowie unter Verletzung fundamentaler Grund- und Menschenrechte verhängt¹⁴⁷ und Personen und Organisationen in schwarze Listen aufgenommen würden (blacklisting)¹⁴⁸. Grund sei die „extreme Intensivierung der Terrorismusbekämpfung“, so dass sich in der Folge in den letzten Jahren die Klagen von Personen und Organisationen, die sich auf den Listen befanden, vor den Gerichten der Europäischen Union häuften. Den Anträgen auf Streichung wurde stattgegeben.¹⁴⁹

New World Summit richtet sich gegen den Missbrauch des demokratischen Narrativs zur Umsetzung kolonialistischer, geopolitischer, militärischer und/oder ökonomischer Interessen und versucht, dem nicht unbegründeten Verdacht re-demokratisierend zu begegnen, bei der Demokratie handele es sich um ein Erzeugnis westlichen Paternalismus‘ oder Imperialismus‘. Statt Demokratie, so nicht selten der Vorwurf, auf eine bloße Form der politischen Machtausübung zu reduzieren, praktiziert und stärkt *New World Summit* den demokratischen Anspruch auf Grund- und Bürgerrechte und nimmt damit eine substanzielle Variante und zwar eine demokratische, vielleicht auch eine radikaldemokratische, besser noch eine rebellie-

rende¹⁵⁰ Demokratisierung vor, die die Politiken der parlamentarisch-repräsentativen Demokratie beobachtet. Dafür begegnet das künstlerische Handlungsfeld der Demokratie und ihren Direktiven demokratisch mit sich selbst – eine Konfrontation, der sie nicht entweichen kann, wollte sie dieser nicht mit der Selbstenthebung ihrer Normative begegnen. Entgegen der Theorie des Philosophen Miguel Abensours, der mit einer Marx'schen Relektüre die Erfüllung der wahren Demokratie in einem Kampf *gegen* den Staat und in der Rekonzentration auf den Demos und dessen freies Handeln sieht, um in der Konsequenz sowohl der Gefahr einer gemäßigten Form der Demokratie als auch eines Antidemokratismus' zu entkommen¹⁵¹, ruft *New World Summit* (mit Arendt formuliert) das Recht an, Rechte zu haben. Damit konzentriert sich *New World Summit* nicht auf eine Widersetzung gegen den Staat und damit auch nicht auf einen Gegensatz zwischen dem Politischen und dem Staatlichen¹⁵². *New World Summit* nimmt stattdessen den demokratischen Staat in die sich selbst auferlegte Rechtspflicht, um, wenn nicht zu einem gleichen, dann aber doch zu einem ähnlichen Ergebnis wie Abensour zu gelangen, nämlich „der Ausbreitung dessen [...], worum es geht und was sich in der Sphäre des Politischen zeigt – eine Erfahrung der Universalität, die Negation der Herrschaft, die Konstitution eines öffentlichen isonomischen Raumes“¹⁵³. Hierfür performiert *New World Summit* mit der Verklammerung von Demokratie und Kunstinstitutionalisierung ein Medium der Anerkennung der Menschenrechte. Die demokratische Praxis wird mit der performativen Kraft der Künste und den Normativen der Menschenrechte zu einem Austragungsort des Konflikts von De-zision und Kritik und nimmt dabei eine Selbsttransformation mit räumlichen, infrastrukturellen und konzeptionellen Repolitisierungsprozessen vor, und zwar, indem sie „eine andere Idee von Gleichheit, Freiheit und Gerechtigkeit inszenier[t] als die, gegen die sie opponiert[t]“¹⁵⁴. Mit George Spencer-Browns Formkalkül¹⁵⁵ ließe sich präzisieren, dass das Opponieren nicht die explizite Form, sondern ein immanenter Bestandteil der Formentfaltung ist.

In ihren Zusammenkünften (Berlin 2012¹⁵⁶, Leiden 2012, Kochi 2012/13, Brüssel 2014, Rojava 2015, Utrecht 2016 und Oslo 2016) behandeln und inszenie-

ren, exemplifizieren und kommunizieren abgeordnete Repräsentanten, zum Beispiel Moussa Ag Assarid (*National Liberation Movement of Azawad*), Louie Jalandoni (*National Democratic Front of the Philippines*), Jon Andoni Lekue (*Basque Independence Movement*) und Fadile Yildirim (*Kurdish Women's Movement*) Themen wie Staatenlosigkeit, künftige Demokratie und offene Gesellschaften.¹⁵⁷ Hierbei ist bedeutsam, dass mittels performativer Akte der Selbstbezeichnung, Selbstkonstitution, Selbstversammlung, Selbstgestaltung und Selbstdemokratisierung – und das Selbst ist hier wie ersichtlich eine Operation, die Anschluss an weitere Operationen sucht und findet – aktive selbst- und demokratie-ermächtigende Entscheidungen getroffen werden, die diejenige Entscheidung, „wer Teil des *demos* sein soll und wer nicht“¹⁵⁸, wer also zu den Anerkennbaren und wer zu den Nichtanerkennbaren gehört, revidiert und damit Exklusionsmechanismen kompensiert und aufhebt¹⁵⁹. Mit Spivak formuliert handelt es sich hierbei um eine Form der affirmativen Sabotage, die eine Variante aufzeigt, nicht *für* Subalterne zu sprechen und damit, so wäre ihr Vorwurf, ein routiniertes Machtgefälle lediglich zu konsolidieren, sondern fundamental legitimierte Mittel (die „master's machine“) sich legitimierend zum Einsatz zu bringen, um der Position der Subalternität zu entkommen und, mit Spivak, das Master-Narrativ umzuschreiben, allerdings ohne nach einer Hegemonie zu greifen.¹⁶⁰ Die Organisation der Macht, ihre Zuteilungen und Beschränkungen werden angegriffen und damit auch die Regulierung dessen, wer erscheinen, wer sprechen und wer handeln darf. Dieses Prinzip bringen auch *Studio Staals* Gründungen *AOI* und *New Unions* wie auch die fortlaufenden *Summit*-Ausdifferenzierungen *New World Academy* und *New World Embassy* zur Anwendung, bei denen es sich somit um folgekongruente Fortsetzungen einer Verwirklichungsform handelt – wie es übrigens Benjamin in seinem funktionsästhetischen Manifest von 1934 einforderte, als er sich für einen zu verändernden Produktionsapparat aussprach¹⁶¹.

In ihrer Publikation *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung* (2016) führt die Philosophin Judith Butler zu der kurzlebigen und kritischen Versammlung von Körpern etwa bei *Occupy*, auf dem *Tahrir-Platz* oder im *Gezi-Park* als einer politischen

Praxis aus, die, so Butler, einleitende und flüchtige Momente der Demokratie¹⁶² als politischer Form der Volkssouveränität¹⁶³ verwirklicht. Dabei geht es Butler um eine Neubetrachtung von Formen der Performativität, „die durch Formen koordinierten Handelns wirken, deren Bedingung und Ziel die Wiederherstellung pluraler Formen des Handelns und sozialer Widerstandspraktiken ist“¹⁶⁴. Durch eine erstens verkörperte und zweitens gemeinsame, also plurale Variante der Performativität, so Butlers Forschungsergebnisse, fallen die sich versammelnden Körper auf Straßen, Plätzen oder in anderen öffentlichen Räumen (einschließlich der virtuellen Räume)¹⁶⁵ vergänglich ins Gewicht¹⁶⁶, so dass „Versammlungen schon vor und unabhängig von den spezifischen Forderungen, die sie stellen, eine Bedeutung [haben]“¹⁶⁷. Diese Formen verkörperter und puraler Performativität „tun etwas auf eine Weise kund, die genau genommen weder diskursiv noch vordiskursiv ist“¹⁶⁸. Die politische Theoretikerin Anna-Verena Nosthoff liest mit Emmanuel Levinas aus den „standing protests“ von *Occupy Gezi* eine ethische und damit vopolitische Dimension dieser radikal-passiven Varianten von Versammlungen heraus: „Relying on Levinasian terminology, I suggest that Occupy Gezi’s forms of silent protest created an ‚un-said Saying‘ that disturbed the realm of politics from an ethical stance.“¹⁶⁹ Beiden Autorinnen, Butler wie auch Nosthoff, geht es um die Beobachtung von verkörperten und pluralen Formen, die die „inchoativen und mächtigen Dimensionen herrschender Vorstellungen des Politischen“¹⁷⁰ infrage stellen, wobei Nosthoff mit Levinas’ „response-ability“ die ethische Dimension dieser Formen herausstellt, nämlich die Rechte der Anderen anzuerkennen und damit anders- (also ethisch) statt selbstbezogen (ein-) zu stehen. Nosthoffs Text, der prägnant mit *Fighting for the Other’s Rights First* überschrieben ist¹⁷¹, expliziert anhand der schweigenden, stehenden Proteste im *Gezi-Park* in Istanbul 2013 die von mir genannten *actio popularis*. Dabei konzentriert sie sich insbesondere auf die ethische Dimension des Politischen bzw. (mit Levinas) auf die Differenz von (unendlichem) Ethischen und (reduktivem) Politischen, wie auch auf die plurale Dimension, die in der unbedingten Anerkennung der Anderen lagert und die westliche, hegemoniale Autonomiegeste zu korrigieren sucht.

Die mit *New World Summit* praktizierte Variante politischen Handelns umfasst eine ethische, plurale und verkörperte Dimension, allerdings findet diese (mit Butler) nicht einleitend und flüchtig oder (mit Nosthoff) nicht vopolitisch statt, sondern sie nimmt eine Performierung vor, die die demokratischen Grundsätze von Inklusion, Gleichheit, Solidarität, Pluralität („Wir“), Parlamentarisierung und Opposition inkorporiert, genauer noch in-formiert. Staal nennt in Fortsetzung der Thesen Butlers diese Praxis der performativen Versammlung, die Kunst, Theater, Performance, Aktivismus und Politik miteinander verbindet, „assemblism“¹⁷² – wobei ich gerade in dem Verzicht auf einen -ismus das wesentliche und zwar konzeptuelle Potential dieser Praxis ausmache. Mit Butler, so wäre mit einem Bezug auf die *Disability Studies* zu argumentieren, würden die *Summits* zwingen, „die restriktive Art und Weise zu überdenken, in der ‚die Öffentlichkeit‘ von denjenigen unkritisch postuliert wird, die von einem ungehinderten Zugang zu einer bestimmten Plattform und einem uneingeschränkten Anwesenheitsrecht ausgehen“¹⁷³. Diese Variante politischen Handelns entspräche dabei genau jener Forderung Butlers, dass angesichts der zunehmenden Schwächung von Infrastrukturen die Plattform der Politik selbst zum Zentrum politischer Mobilisierung werden müsse.¹⁷⁴ Dazu gehören dann auch die Fragen, ob und wie welche Körper sich an bestimmten Orten (nicht) versammeln dürfen, wer erscheinen kann und wer nicht, was als politischer Raum, was als das Politische und was als Öffentlichkeit gilt, wie diese durch wen, für wen und wozu hergestellt wird und was sie bedeutet. Wenn also Entrechtete, denen der Zugang zu Grund- und Menschenrechten, etwa zur Versammlungsfreiheit ausdrücklich verweigert ist, sich versammeln, so teilen sie damit mit, dass sie nicht verschwunden, vertrieben, versteckt, unpolitisch oder abwesend sind. Sie teilen mit, und im Folgenden formuliere ich mit Spencer-Brown¹⁷⁵, dass sie nicht weiter als das ausgeschlossene Außen konstitutiv und nicht weniger voraussetzend zu Bildung und Existenz der bereits geformten Form beitragen, nicht weiter als Negationswert innerhalb des Differenzkonstrukts der gebildeten Form zur Verfügung stehen, nicht weiter als asymmetrisierter Unterscheidungswert beisteuern, nicht weiter bei der Setzung des Unterschieds zwi-

schen dem Ein- und dem Ausgeschlossenen, dem Markierten und dem Unmarkierten, der zur Formbildung längst schon getroffen wurde, mitwirken. Stattdessen formulieren sie mit der Versammlung ihre Anwesenheit und ihren Willen politischen Handelns, erheben Ansprüche auf Öffentlichkeit und den öffentlichen Raum, auf Rechte, insbesondere auf das Recht auf eine politische Gemeinschaft und üben damit Druck auf die Grenzen der gesellschaftlichen Anerkennbarkeit aus.

Dass diese Souveränisierungsleistungen, die für alle Gründungen von *Studio Staal* kennzeichnend sind, stattfinden können, ist, so behaupte ich, nicht wenig maßgeblich den Künsten und zwar neben ihrem Repertoire verbaler und nonverbaler, körperlicher, wiederholender und variierender Praktiken insbesondere den institutionalisierten und historisierten Phantasmen, Narrativen, Normativen und Ideologien des Betriebssystems Kunst anzurechnen. Die Kunst und ihre Apparate eröffnen die Möglichkeiten für die performative Wirksamkeit der Schaffung eines politischen Raumes und zwar aus ihren bereits vorhandenen infrastrukturellen Bedingungen. Hier fusionieren zwei Kunstbegriffe, einerseits ein sich im 20. Jahrhundert durchsetzender, substanzial-idealistischer Kunstbegriff, der Kunst von modernistischen Prämissen geleitet in Negativität zur Gesellschaft platziert, polare Begrifflichkeiten immer wieder gegeneinander in Stellung bringt und somit auf Ideen von Utopie, Freiheit und Fortschritt ausgerichtet sein kann¹⁷⁶, andererseits ein operationaler Kunstbegriff, der auf Operationen aufsetzt und künstlerische Formen umfasst, die ihre Wirksamkeit prozessual und prozessierend entfalten. Dabei wird insbesondere der Figur der Repräsentation und zwar in Einberechnung der Repräsentationskritik eine neue, noch unverbrauchte, noch nicht erschöpfte und damit politische Funktion zuteil: Repräsentation muss nun nicht mehr innerhalb der Logik nachorientierter, identitätskausalen Abbildungsverhältnisse platziert und begriffen werden, gegen die es repräsentationskritisch zu opponieren gilt. Stattdessen kann sie in Anrufung genau jener Tradition (der nachorientierten, identitätskausalen Abbildungsverhältnisse) bereits vorhandene infrastrukturelle Bedingungen liefern, die dann durch Um-, Weiter- oder auch Ausnutzung die Möglichkeit für die performative Wirksamkeit der

Schaffung eines politischen Raumes herzustellen in der Lage sind. Die grundlegende Diskrepanz zwischen Performativität und Repräsentation, die auch die Demokratietheorie immer wieder diskutiert (und hierfür einen lohnenden Blick in die Künste werfen könnte), wird an dieser Stelle nutzbar gemacht. Infolgedessen kann sich ein nützlicher Schutz-, Zwischen- und/oder auch Transitraum formieren, mit der postkolonialen Theorie formuliert ein dritter Ort, identitätskritisch formuliert ein Ort des Dritten (*tertium datur*) oder mit Staal formuliert ein „state of exception of art itself“¹⁷⁷. Die Instanzen aktueller Gouvernementalitäten, sei es in Form deregulierender, profitmaximierender, technologischer, bio- und psychopolitischer sowie verwaltungsapparativer Ausprägung, die politische, psychische und ökonomische Kapazitäten minimieren, politisches Engagement verdrängen und Optionen des Handelns durch eine verstärkte Regulierung oder Privatisierung verschließen, werden – so zeigt das Beispiel – durch Operationen (in) der Kunst durchkreuzt und durch neue, (scheinbar) unbesetzte, noch unerzählte oder unauserzählte, noch nicht festgeschriebene, aber eben auch nicht weniger von Macht durchdrungene Schauplätze einer politischen Praxis der Souveränität ersetzt – und hiermit meine ich eine Beschreibung von Akten politischer Selbstbestimmung (für Andere und sich). Obwohl also *New World Summit*, *New Unions* und *Artist Organisations International* weder herrschafts-, macht- oder regelfreie Räume, auch nicht der Kunst, imaginieren – ganz im Gegenteil, machen sich diese Unternehmungen die Imaginationen von Herrschafts-, Macht- oder Regelfreiheit zunutze und performieren hier und hiermit eine Selbstsoveränisierung, die temporär mit formimmanenten Institutionalisierungsprozeduren gekoppelt werden. In einer doppelten Operation von gleichzeitiger Aufhebung und Bestätigung bestehender Formen entsteht eine sowohl fragil-prekäre als auch stabile, eine zugleich verwundbare wie auch souveräne, eine kurzlebige, aber auch nachhaltige Form, die Barrieren nimmt, (sich) institutionalisiert, aber gleichzeitig institutionalisierenden Verwaltungen und Vermachtungen widersteht und sich damit entgegen etablierter Zeit- und Räumlichkeiten permanent im Politischen aufhalten kann.

Entsprechend fallen auch die Materialisierungen aus, die 2012 mit dem ersten *New World Summit* in Berlin angelegt und Anfang 2015 mit *AOI*, ebenfalls in Berlin, fortgesetzt wurden und die mit dem *New World Summit-Rojava*¹⁷⁸, dem Bau eines neuen Parlamentsgebäudes für die *Demokratische Föderation Nordsyrien*¹⁷⁹ und der dortigen Durchführung eines internationalen Summits im Oktober 2015 ihren vorläufigen Höhepunkt fanden: Das Episodische, Vorläufige, Vorübergehende, Versuchsweise, Zeitweise, Experimentelle, Prekäre, Praktikable wird mit dem Einsatz einer starken Behauptungsgeste angereichert, wie sie etwa in Suprematismus und Konstruktivismus, in Malerei, Illustration, Plakatkunst, Bildhauerei, Architektur, Design, Kunstgewerbe, Literatur, Tanz und Theater vor ziemlich genau einhundert Jahren von den sowjetischen Avantgarde-Künstlern* eingesetzt wurde. Referenzen sind, und hier treffe ich eine Auswahl, in Tatlins *Monument für die III. Internationale* (1919/20, Architekturmodell), in Rodtschenkos *Entwurf eines Kiosk* (1919, Zeichnung), in Lissitzkys *Schlagt die Weiblen mit dem roten Keil* (1920, Plakat) und in den Fotocollagen von Majakowski auszumachen. Die hier praktizierten farblichen, kompositorischen, materialen und tektonischen Collagierungen finden sich sowohl in der Inszenierung und im Design von Bühne und Requisite als auch in der Organisation und im zeitlichen, thematischen und personellen Ablauf der Veranstaltungen wieder. Dieses Ensemble von Praktiken, Gegenständen, Materialien, Texturen etc., das gleichzeitig fragmentiert und zerstört, konstruiert und dekonstruiert, territorialisiert und entterritorialisiert, wurde von Deleuze/Guattari in *Mille Plateaux* (1980) auf seine Qualität eines „agencement“, in englischer Übersetzung (1987) einer „assemblage“ und in deutscher Übersetzung (1992) eines „Gefüges“ untersucht. Ich führe im Folgenden konsequent statt zu einer Ästhetik der Collage, Assemblage oder Montage als einem mechanischen und maschinellen Produktionsverfahren zusammengefügter Einzelteile zu einer generativen Dynamik aneinander anschließender und aufeinander rückverweisender Einzeloperationen aus, die sich, so meine These, an dem Medium Strom orientiert und in den Kontext der neuen, elektronischen Informations- und Kommunikationstechnologien begibt.

Einem organisatorisch durchaus vergleichbaren Konzept, das als eine Politik der Allianz beschrieben werden kann, wurde übrigens mit der *ICAN (International Campaign for the Abolition of Nuclear Weapons)*, einer weltweiten Kampagne seit 2007 mit derweil über 450 Mitgliedsorganisationen in 100 Ländern, die sich nach dem Vorbild anderer Abrüstungsverträge (Übereinkommen zum Verbot von Landminen¹⁸⁰, Streumunition¹⁸¹ oder chemischen Waffen¹⁸²) für die Ächtung von Atomwaffen einsetzt, 2017 der Friedensnobelpreis verliehen.¹⁸³ Im Unterschied zu *Studio Staal* halten sich die ICAN-Mitarbeiter* allerdings uneingeschränkt im Bereich des Anerkannten und Legitimierten auf, denn wie Staal berichtet, bewirken die Versammlungen an ihren Austragungsorten Deutschland, Indien und Syrien auch für die Beobachter* zweiter Ordnung Restriktionen verschiedener Art, etwa in Form von Einreisebeschränkungen nach Indien oder in die USA: „[...] working on a secondary level with blacklisted groups, easily pulls one into the obscure whirlpool of War on Terror legislation. An artwork can become ‚material support to terrorism‘.“¹⁸⁴ Handelt es sich hierbei etwa um einen Beleg für Abensours These, dass Demokratie zwingend antistaatlich sei, zumindest antistaatlich rezipiert wird?¹⁸⁵

Teil 2: GeheimRat.com, *Der Wert der Menschenrechte*, mit Butler, Benhabib und Mouffe gelesen

Wie *New World Summit* praktiziert auch *Der Wert der Menschenrechte – digital_series#no.217241*¹⁸⁶ eine nicht kritisch anklagende oder opponierende Variante des Umgangs, sondern eine bereits die diagnostizierten Schwachstellen ein- und verrechnende Konzeption und begibt sich damit auf die Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung:

217241, wie ich im Folgenden verkürzen werde, ist eine operative Form, die Intervention, Installation, Netz- und Netzwerkkunst, soziale Skulptur, Mahnmal, Vor-/Lesung, Unterredung und Erzählkunst synthetisiert und dabei auf das Repertoire von Recht, Ökonomie, Bildung, Wissenschaft und Politik zurückgreift. Initiator* *GeheimRat.com*, 1999 von Erwin Liedke als ein Netzwerk von Forschern* aus Kunst, Wissenschaft und Technologie gegründet und sowohl aus festen,

temporären, namentlichen und ungenannten Teilnehmern* mit (auch technischen) Netzwerk-Anbindungen im Sinne der ANT (der Akteur-Netzwerk-Theorie) bestehend, erprobt Strukturexperimente in komplexen und Netzwerk-Zusammenhängen in Form von Kunstprozessen. Insofern ist *GeheimRat.com* neben dem personellen und technischen Verbund sowie der thematischen Ausrichtung auch eine kognitive Reflexionsebene und ein ästhetischer Resonanzraum und befindet sich mit den Themen, Trajektorien und Arbeitsverfahren methodisch im Konnex digitaler Konditionen. Auf diese Referenz weist *Der Wert der Menschenrechte – digital_series#no.217241* bereits im Titel hin und baut damit auch eine Analog-Digital-Unterscheidung sowie die Figur der Serie ein. Die komprimierte Zahlenfolge 217241 kombiniert dabei die Bezeichnung der *Resolution der Generalversammlung 217 A (III)*, der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte* von 1948¹⁸⁷, mit der Zahl 241, mit der 2004, zum Zeitpunkt des Auftakts dieser künstlerischen Arbeit angenommenen und damit imaginären Zahl möglicher souveräner Einzelstaaten¹⁸⁸, in denen das Handlungsfeld potentiell umzusetzen wäre. Damit wird der konzeptuelle, organisatorische, rechtliche und geopolitische Bezugsrahmen eindeutig benannt, von weiteren, auch regionalen (amerikanischen, afrikanischen, arabischen) Menschenrechtsabkommen¹⁸⁹ abgegrenzt, die Imaginationsgröße weiterer Unabhängigkeits- und Autonomiebestrebungen annäherungsweise berücksichtigt und mit dem Titelstück *Der Wert der Menschenrechte* auch eine sprachliche und konzeptuelle Irritation gesetzt. Diese Irritation ist Motiv und Zielsetzung der künstlerischen Forschung zugleich: Wie ist es um die fortwährende Diskrepanz zwischen dem universalistischen Versprechen der Menschenrechte in der Theorie und deren Unvermögen in der Praxis bestellt? Wie korrespondieren bzw. divergieren die philosophischen Rechtfertigungen (in einem breiten, oft widersprüchlichen Spektrum) mit den praktischen Ausführungen der Menschenrechte, die zu offenkundigen Dilemmata oder Paradoxien führen? Denn auch hier existiert ein breites, oft widersprüchliches Spektrum, werden doch die einen humanitären Interventionen wie in Afghanistan und Libyen mit den Menschenrechten gerechtfertigt,

andere wie in Ruanda und Syrien hingegen mit einem Verweis auf die Menschenrechte unterlassen.

Auf eine Anklage, Kritik, Dystopie, Disruption oder Polemik läuft 217241 dabei allerdings ganz und gar nicht hinaus, wenn es auf sechs Projekt- und Kommunikationsebenen die 30 Artikel der Allgemeinen Menschenrechtserklärung einkreist, entfaltet, durchquert und durchwirkt, man* könnte auch sagen, verrechnet und sich dabei die beobachtete Diskrepanz produktiv nutzbar macht. Diese wurde am 28.9.2004 in einem *Certificate* fixiert und notariell beglaubigt: „Die Theorie der Menschenrechte im Verhältnis zu ihrer Anwendung => Der Wert der Menschenrechte in einem bestimmten Staat.“¹⁹⁰ Hierfür versucht 217241 nun, genau die Lücke zwischen theoretischer Versprechung und praktischem Unvermögen, zwischen Anspruch und Wirklichkeit, zwischen gesetzlicher und faktischer Wirklichkeit als einen dritten Ort zu besetzen und zwar durch ein komplexes Wechselspiel von Informationen, Wissen, Verfügbarkeit, Agonistik, Affekten, Perzepten und Nachvollziehbarkeit (Pfadabhängigkeit). Anders als die *Summits* in-formiert 217241, dass für politisches Handeln (1) Wissen, (2) Infrastruktur und (3) sowohl Vernetzungsbegehren als auch Vernetzungstechniken erforderlich sind. Dabei ist auch in diesem Fall, mit Staal formuliert, der „state of exception of art itself“¹⁹¹ zuträglich, der den hier vorgestellten Beispielen künstlerischer Poiesis nicht den Status von Utopien, sondern von Heteropien zukommen lässt.

Hinzu kommt ein Überschuss, die sozialen Routinen zu unterbrechen bzw. auf diese Druck auszuüben, wenn 217241 implizit das Unbehagen und damit eine immanente Kritik formuliert, dass das Zusammenspiel der bisherigen Akteure (nationalstaatliche Regierungen, die Vereinten Nationen, Gerichte, NGO's, die wissenschaftlichen und medialen Öffentlichkeiten) bisher zu keiner umfassenden Informations-, Erläuterungs-, Kommunikations- und Vermittlungsleistung der 30 Artikel der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte* führt(e). Vielmehr ist zu beobachten, dass eine durchschlagende Diskursivierung der Menschenrechte (noch immer) nicht gelingt, um diese „als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“¹⁹². Ursache hierfür ist meines Erachtens ein Mangel an (tages-)aktuellen,

moral- und rechtsphilosophischen Diskussionen, die durch die Herausforderungen einer anwendungsbezogenen Ethik und zwar beispielsweise zusammen mit postkolonialen Perspektivierungen der Aporien des Macht-/Wissen-/Herrschaftskomplexes, also einer Menschenrechtskritik, angeregt werden könnten. Hinzu kommt eine meines Erachtens auch fehlende Konnektion zwischen erkenntnistheoretischen und empirisch-analytischen Aussagen.

Der Plot von *217241* ist so einfach wie prägnant: *217241* nimmt sich in 241 Ländern des Ursprungstextes *Resolution der Generalversammlung 217 A (III)* von 1948 an, „lässt“ lesen (1), lernen (2), referieren (3), argumentieren (4), auktionieren (5) und archivieren (6) und nimmt so hic et nunc, also an Ort und Stelle, eine Bestandsaufnahme des dortigen Wertes der Menschenrechte auf. Damit schafft *217241* den Rahmen für Reflexions-, Verhandlungs- und Handlungsmöglichkeiten und verbleibt streng sowohl in dem im Titel angelegten konzeptionellen Rahmen, als auch in dem sich selbst zugewiesenen Kontext, nämlich erstens im kommunikations- und informationstechnologischen Zeitalter qua Kommunikation und technischer Kanäle und zweitens in komplexen und in Netzwerk-Zusammenhängen Struktorexperimente vorzunehmen. Die hieraus erwachsenen Fortsetzungen geschehen, wenngleich das erarbeitete Material zur weiteren Nutzung und Fortführung in einem Wiki archiviert und übergeben wird, nicht mehr im unmittelbaren Handlungsrahmen von *217241*. Hierfür wäre *217241* Impuls, Anregung oder auch Veranlassung, auf affektiver, kognitiver und ethischer Ebene ein Begehren und eine Bewusstwerdung für (vielleicht auch fehlende) Gerechtigkeits- und Verantwortungsdimensionen in Gestalt der Menschenrechte auszubilden. *217241* ist damit ein spekulatives Instrument auf Selbstbestimmung im (Rechts-)Staat und eine Vergegenwärtigungstaktik auf medialer, kultureller, politischer, und, wie später im Text deutlich werden wird, auch auf wirtschaftlicher Ebene.

Butler fordert in ihrer *Theorie der Versammlung*, die Plattform der Politik selbst zum Zentrum politischer Mobilisierung werden zu lassen¹⁹³; *217241* konkretisiert und präzisiert diese Forderung auf ein Begehren für die Menschenrechte wie auch auf deren Performierung, wobei es sich bei den Menschenrechten,

das sei an dieser Stelle noch einmal herausgestellt, um rechtlich zu gewährleisten, konkrete Befugnisse der Menschen handelt. Diese Befugnisse, die als Berechtigungen in Form moralischer, rechtlicher und politischer Ansprüche markiert und kodifiziert sind, sind Versionen von Ermächtigungen. *217241* ist folglich als ein Akt der möglichen Ermächtigung von, durch und für Ermächtigungen zu verstehen, indem sich Rechte, Anrechte und Berechtigungen (ggf. rück-)angeeignet werden (können). In der Folge kann (in Variation etwa der *Recht auf Stadt*¹⁹⁴-Bewegung) das Recht auf Gestaltung der öffentlichen Angelegenheiten, wie es in Artikel 21 der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte* zugesichert ist¹⁹⁵, performiert werden.

Dieser mögliche Ermächtigungsvorgang ereignet sich mittels komplexer Prozesse der „öffentlichen Argumentation, Beratung und Kommunikation, durch die universalistische Rechtsansprüche [...] angefochten und kontextualisiert, angeführt und widerrufen, postuliert und positioniert werden“¹⁹⁶. „Die Menschen“ wären dann, wie Benhabib schreibt, nicht lediglich als dem Recht Unterworfenen – meines Erachtens handelt es sich hierbei um eine weitere Ursache für eine ungenügende diskursive Praxis –, sondern „Urheber des Rechts“ und so ließe sich auch erst dann glaubwürdig sagen, dass die Menschenrechte aus öffentlichen und freien Prozessen demokratischer Meinungs- und Willensbildung hervorgegangen seien¹⁹⁷. Statt einer Deklaration oder Deklamation wird mit *217241* eine Performierung vorbereitet – es lässt sich auch behaupten, dass *217241* „das Recht, Rechte zu haben“, wie Hannah Arendt in *Es gibt nur ein einziges Menschenrecht* 1949¹⁹⁸ formuliert, in Anspruch zu nehmen ermöglicht, indem die Menschenrechte von einem formal-juristischen Gesetzestext in einen Gemeinschaftstext(-prozess) umgewandelt werden, der der Performanz bedarf bzw. nur qua einer Performanz existiert – und genau dies umfasst die Dimension des Poietischen. Im Übrigen umfasst dies auch die Dimension, die Benhabib mit „demokratischen Iterationen“ bezeichnet¹⁹⁹: Hiermit meint Benhabib, „wie die Einheit und Vielfalt der Menschenrechte [...] umgesetzt und anverwandelt werden“, und denkt dabei nicht bzw. nicht nur an die Legislative und Judikative, sondern an die Akteure* der Zivilgesellschaft.²⁰⁰ Kommunikationen,

die zu demokratischen Iterationen beitragen, wären, so Benhabib, darauf ausgerichtet, dass „eine größtmögliche inklusive Beteiligung all jener durchgeführt wird, deren Interessen berührt“ seien, dass die Besprechungsagenda angefochten werden könne und „die Gleichheit der Teilnahme“ garantiert sei.²⁰¹ Sie zielten auf eine demokratische Gerechtigkeit und vermittelten zwischen den institutionellen Verantwortlichen, den universellen Ansprüchen der Menschenrechte und der Gerechtigkeit, der alle verpflichtet sein sollten.²⁰²

Dabei startet der operative Ansatz von *217241* zualtererst mit einem grundlegenden, dezentralisierenden und deterritorialisierenden Re-entry, dem Wiedereinschluss des (gleichermaßen konstitutiv wie voraussetzenden) Ausgelagerten und Ausgeschlossenen, indem das bereits Unterschiedene im und mit dem Moment der Beobachtung der Form wieder in die Form eintritt und dabei auch ersichtlich wird, wie das Unterschiedene auf Abstand gehalten wird und der Ordnung als das konstitutive Außen dient: Das bisher Unmarkierte, aber für die Form Unerlässliche, wird markiert, wenn *217241* sich nicht in gewohnter und eingeübter Praxis der Defizite der Menschenrechtspraxis „anderer und andernorts“ annimmt, um vor diesem Hintergrund die „eigene“ Menschenrechtspraxis im- oder explizit entweder zu nobilitieren oder zu verbergen und damit die Praxis des Othering zu betreiben. Durch die Konstruktion und Ausgrenzung eines Anderen und zwar mittels dessen (Defizite in der) Menschenrechtspraxis entstehen im Effekt Distinktionen, Distanzierungen und Diskriminierungen, die allerdings (mit Spencer-Brown durch Anwendung des „Axiom 2. Das Gesetz des Kreuzens“²⁰³) aufgehoben und kompensiert werden können, indem die getroffene Unterscheidung eben nicht bestätigt wird. Damit bringt *217241* bereits schon in der Konzeption eine Dekonstruktion und Wiedereinführung praktizierter Ausschlusspraktiken unter und startet konzeptuell mit der Möglichkeit, Selbstverkennungen zu registrieren und zu revidieren. Im Folgenden finden im Verlauf von *217241* neben der Rekonzeptualisierung Prozesse der Relektüre, der Reaktivierung, des Recyclings und des Re- und Enactments statt: Die Menschenrechte werden gelesen (1) und gelernt (2), referiert (3) und argumentiert (4), und bevor die Ergebnisse archiviert werden (6), wird zuvor

ihr Wert auktionierend ermittelt (5). Sie sind in diesem Handlungsfeld Quellcode und Primärtext, Drehbuch und Sujet, Identifizierungsmovens und Streitgegenstand, Begehren und Wunschmaschine, Lern- und Entlernprozess, historischer und zeitgenössischer Stoff, Provokations- und Archivmaterial, Agent und Scharnier, Bild und Nicht-Repräsentierbarkeit zugleich. Sie sind Subjekt und Objekt, sie richten sich im Rahmen von *217241* mit einer größtmöglichen inklusiven Beteiligung an ein breitmöglichstes Bevölkerungsspektrum (unabhängig von sozialen, geschlechtlichen, religiösen Zugehörigkeiten), sie stellen unterschiedlichste Öffentlichkeiten (auf den Straßen, in den Schulen, in Themengesprächen, im virtuellen Raum, im Archiv) her und werden dabei von den Beteiligten aktiv über verschiedenste Durchwirkungsformate (im Leseakt, im Rezitationsakt, im Gesprächs- und Unterredungsakt, im argumentativen Austausch, im Erinnerungs-, Wiederholungs- und Wiederaufrufungsakt) gegenwärtig gemacht und technisch durch Plattformen und Datenbanken vernetzt.

Die Ergebnisse sind umfänglich: Neben dem Eintritt neuer Akteure*, der Reformierung sozialer und kultureller Fragmentierungen und Zerklüftungen sowie einem geweiteten Feld von Öffentlichkeit(en) entstehen „Bilder“, (technische) Kanäle wie auch Formate zur möglichen Formung und Formulierung eigener und anderer Ansprüche. Diese komplexe, dynamische, gegenläufige und gleichzeitige Einkreisung und Durchquerung – sowohl bottom up als auch top down, sowohl weder bottom up noch top down, also eine paradoxietaugliche Konstruktion, die die strikte Gegenüberstellung beider Werte kollabieren lässt – bringt den Menschen und zwar qua seiner (Menschen-)Rechte, die gleichzeitig auch die Rechte anderer sind, nicht (mehr) als ein verwaltetes Objekt hervor. Vielmehr tritt dieser als Urheber* in Erscheinung, unter anderem des Rechts, dem es unterworfen ist und sich selbstentschieden unterwirft, genau genommen, das er mit sich verstrickt für sich und andere im Sinne eines Gemeinwohls performiert. Das buchstäbliche Eintauchen in den Text, in den Quellcode, in historische Entwicklungslinien, das Ein- und Ausüben von Gespräch, Auseinandersetzung, Konflikt und Argumentation, immer mit der Fluchtlinie des Rechts der Menschen, Rechte zu haben, lässt das Subjekt instal-

lativ, prozessual und sich verstrickt (und nicht dualistisch) in einem nicht auflösenden Komplex von Widersprüchen aus Wissen und Macht, von Gegenwart und Vergangenheit, von Narration und Imagination, von Aufklärung und Aufklärungsverwerfungen, von Er- und Verkennung, von Vernunft und Gewalt, von Identität und Alterität erleben und bewegen. Dieser disparate Prozess bringt im Effekt eine entsprechende Form politischer Subjektivität hervor, die auf die Konfliktlinien des eigenen Handelns achten und dabei des eigenen (medialen, kulturellen, historischen) Kontextes gewahr werden könnte. Diese Form ist eine (komplexe und dynamische) Form, die nicht auf Identität und Dignität des Seins abzielt, sondern im Medium ihres Entstehens auch auf technische Operationen verweist. Dabei halten auch Ungewissheiten, Reibungsverluste und Spekulationen Einzug.

217241 ist trotz und zusätzlich zu den Kennzeichen eines Projekts ein Instrument, das komplex statt linear, streng kausal oder zweiwertig aufgestellt und wirksam ist, es ermöglicht Wissen und Erkenntnis statt Bekehrung oder Moralisierung, es kombiniert Nüchternheit mit Kritik sowie Pragmatismus mit Engagement. In diesem konzeptuellen Klima der kritischen Bestandsaufnahme und Relektüre sowie des Einkreisens, Entfaltens und Durchquerens verwundert es nicht, dass positivistische Aufklärungs- und Emanzipationserzählungen (etwa von Kant und Schiller), technologische Kontroll- und Überwachungsdystopien in digitalen Zeiten (von kulturpessimistischen Autoren*) und dämonisierende Wirtschaftserzählungen (etwa von Boltanski/Chiapello²⁰⁴) gebrochen werden: Mit der Ebene (5) wird eine Erstbestimmung des Wertes der Menschenrechte in den möglichen 241 souveränen Einzelstaaten qua eines zu ersteigernden künstlerischen Zertifikates vorgenommen. Ausgehend von einem per Umfrage ermittelten Maximalwert und Startpreis fällt bei dem hier aktivierten holländischen, also rückwärts laufenden Auktionsformat der Preis schrittweise gegen Null. Ein einziges Gebot stoppt den allmählichen, stetig drohenden Wertverfall und damit die Auktion. Das künstlerische Zertifikat, das kunsthistorisch auf Sol LeWitt, James Collins und Douglas Huebler referenziert, verbrieft die Erstbestimmung des Wertes; in einer späteren Entwicklungsstufe von 217241 dient dieser als Bemessungsgrundlage

für eine Emission von Aktien und Futures, um unter Nutzung der Produktivkräfte von Märkten, hier des Sekundäreffektes Kommunikation, einen internationalen Wettbewerb der unterschiedlichen nationalen Bewertungen der Politiken entstehen zu lassen. Die Einnahmen aus dem Erstverkauf dieser Aktien und/oder Futures unterstützen bis zu 30 Initiativen, die sich vor Ort für die Menschenrechtssituation einsetzen. 217241 setzt damit einen nachhaltigen, (sich) selbstfinanzierenden Kreislauf in Gang, der sich von den Förderstrukturen öffentlicher Hand unterscheidet. Perspektivisch könnte eine Handelsplattform und ein Internationaler Menschenrechts-Index entstehen, um die kosmopolitisierenden Diskursivierungsprozesse auch über den konstruktiven (statt dämonisierenden) und auch nachhaltigen Einsatz zirkulierender Markt-, Transparenz- und Anreizmechanismen am Leben zu erhalten. Die bereits von *GeheimRat.com* im Rahmen anderer Projekte wie *der deutsche apparat 2k00-2k03#200009*²⁰⁵ (seit 2000) und *analogue_series#no.2k0023*²⁰⁶ (seit 2003) erprobten Aneignungs-, Umleitungs- und Umwandlungsprozesse analoger Strukturen und Formate in komplexe Formen richten sich an dieser Stelle auf die Nutzbarmachung marktwirtschaftlicher Instrumente, um diese nicht im Sinne einer ausschließlichen Gewinnmaximierung, sondern als ein geregeltes bzw. regelndes Hilfsmittel für Menschenrechtsbelange einzusetzen.

Mit einer Lesweise, die die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe zur Verfügung stellt, sind diesem Ansatz Agonistiken eingeschrieben, bei denen es sich, Mouffe folgend, um Antagonismen handelt, die nicht geleugnet oder eliminiert, sondern als Differenzen produktiv gemacht werden. Statt also einen Konsens zwischen konfligierenden Sichtweisen zu avisieren, geht der agonistische Ansatz davon aus, dass diese nicht miteinander zu versöhnen sind, ganz im Gegenteil, dass nur ein Widerstreit zwischen demokratischen politischen Positionen zu einer gut funktionierenden Demokratie beitragen, man* nur dann „wahrhaft politisch denken“²⁰⁷ könne. Konsensorientierung führe, so Mouffe, zu Verschleierung, Apathie und Entfremdung von politischer Partizipation, mangelnder Widerstreit und Wahllosigkeit würden letztlich bedauerlicherweise ersetzt durch Auseinandersetzungen zwischen nicht verhandelbaren moralischen Werten

oder essentialistischen Formen der Identifikation. Dabei dürften aber Konflikte nicht die Form eines Kampfes zwischen Feinden, sondern die der Auseinandersetzung zwischen Kontrahenten im Rahmen eines Einverständnisprozederes annehmen, so Mouffe, die sich mit diesem Ansatz explizit auf Jürgen Habermas Konzept der deliberativen Demokratie²⁰⁸ und dessen Politik der gemeinsamen argumentativen Beratung, Abwägung und Verständigung in der Öffentlichkeit (und das heißt für Habermas inklusive der zivilgesellschaftlichen Öffentlichkeit) bezieht. Diese Momente der öffentlichen und legitimierenden Diskursivierungen wie auch des gegenhegemonialen Wider- und Wettstreits (Mouffe unterstreicht hier insbesondere die Rolle der Affekte wie auch die libidinöse Dimension von Wirtschaft) baut *217241* konzeptionell in seine Ebene (5) und übrigens auch in das Gesamtprojekt ein, denn widerstreitende Positionen in Form marktskeptizistischer, konsensorientiert politischer und kunstautonomer, adornitischer Perspektiven sind *217241* gewiss.

217241 widerspricht wie alle anderen, hier vorgestellten künstlerischen Positionen dem Kunstnormativ der Funktionslosigkeit, des konsequenzlosen Imaginär-Fiktionalen, des exemplarischen Probehandelns, des spielerischen Experimentierens und der Echtzeitunterbrechung von Kunstproduktion und -rezeption. Diese Kennzeichen bringt der Philosoph Jacques Rancière auf die Formel des „*Als ob*“²⁰⁹ und sieht die Kunst seit zwei Jahrhunderten im Verbleib in einer versprochenen, aber unvollendeten Zukunft und von genau dieser unaufgelösten Spannung leben²¹⁰. Der Kunsttheoretiker Michael Lingner macht hingegen darauf aufmerksam, dass Kunst nicht durch geformte Gebilde gekennzeichnet wäre, sondern vielmehr in kommunikativen Prozessen entstünde, für die die Materialisierungen lediglich eine instrumentale Funktion hätte. Lingner rät, dass „sich der Gesamtkomplex künstlerischer Praxis auf die jeweiligen realen Kommunikationsbedingungen“ bezöge. Dazu gehöre, „bestimmte Orte, Personen oder Handlungen und andere spezifische situative Gegebenheiten in all ihren ästhetisch relevanten Dimensionen in das künstlerische Kalkül einzubeziehen“²¹¹.

Sechs Ableitungen einer künstlerischen Poiesis

In seinem Text *L'uomo senza contenuto* von 1970 (englisch 1999 als *The Men without content*, deutsch 2012 als *Der Mensch ohne Inhalt* erschienen) macht Giorgio Agamben auf eine maßgebliche Poiesis-Vergessenheit durch die Jahrhunderte aufmerksam: „[A]ll of man's ‚doing‘ as praxis“ sei das aktuelle und einvernehmliche Verständnis des menschlichen Tuns²¹² und ließe historische Differenzen vergessen. In der griechischen Antike sei noch zwischen Poiesis und Praxis unterschieden worden, „*poiein*, ‚to produce‘ in the sense of bringing into being“ hätte „*prattein*, ‚to do‘ in the sense of acting“ gegenübergestanden. Während das eine in die Anwesenheit, vom Nichtsein ins Sein, aus der Verborgenheit ins volle Licht überführe („something passed from nonbeing to being“²¹³) und dabei einen Modus der als Entbergung verstandenen Wahrheit darstelle, würde das andere den Akt fokussieren, der eine Idee und einen Willen beinhalte und sich in einer Handlung ausdrücke. Die Hierarchie zwischen Poiesis und Praxis war aufgrund ihrer essenziellen Nähe zur Wahrheit zugunsten der Poiesis geregelt, eine weitere Größe menschlichen Tuns, die Arbeit, wurde infolge sozialer Klassifizierungen noch zuunterst platziert.²¹⁴ Über weitere philosophie-historische Etappen ging die Differenz zwischen Poiesis und Praxis bis zum heutigen Tag verloren: „Man's ‚doing‘ is determined as an activity producing a real effect“²¹⁵. Jedes menschliche Tun, auch das künstlerische wurde fortan als Praxis und damit als eine konkrete produktive Aktivität verstanden, unter die auch das Poietische subsumiert wurde. Praxis wurde nun auch in Opposition zur Theorie, einem Synonym für das Denken, gestellt. Poiesis wurde durch die Frage nach dem Wie, also nach dem Produktions- und Herstellungsprozess ersetzt²¹⁶; die Überførungsdimension „from nonbeing into being“ und mit ihr die immanente Wahrheitsentbergung („the original productive status of the work of art as foundation of the space of truth“²¹⁷) wurde in der Kunst auf das kreative Genie und dessen zugehöriger künstlerischer Expression verlagert. Parallel hierzu (und parallel zum Aufstieg des Kapitalismus) stieg die Arbeit als Größe zum wichtigsten Wert auf, Agamben verweist inmitten dieser Entwicklung auf Marx als „peak“²¹⁸.

„This productive doing now everywhere determines the status of man on earth“²¹⁹, konstatiert Agamben, die traditionelle Hierarchie menschlichen Tuns wurde durch die Jahrhunderte vollständig gedreht, Aristoteles Praxis-Lesweise blieb unangetastet. Vor diesem Hintergrund sei nun auch die Ästhetik besser zu verstehen, die mit der Interpretation von Kunst (historisch und konzeptionell) als Modus der Praxis startete. Denn zu ihrem Entstehungszeitpunkt war die Differenz Praxis und Poiesis bereits verschwommen: „The point of arrival of Western aesthetics is a metaphysics of the will, that is, of life understood as energy and creative impulse.“²²⁰ Agamben benennt damit die Spezifika der Geburtstunde und damit auch den Geburtsfehler der Ästhetik und geht zum Generalangriff über: „This metaphysics of the will has penetrated our conception of art to such an extent that even the most radical critiques of aesthetics have not questioned its founding principle, that is, the idea that art is the expression of the artist’s creative will.“²²¹ Die Metaphysik des Willens habe unsere gesamte Konzeption von Kunst durchdrungen; ihre Gründungsprinzipien (dass Kunst die Expression des kreativen Willens eines Künstlers sei) seien selbst von den radikalsten Kritikern* der Ästhetik nicht in Frage gestellt worden. Vor diesem Hintergrund, so möchte ich Agamben ausformulieren, sind auch die hieran anschließenden Konzepte wie Genie, Werk, Schaffenskraft, Urheberchaft, Originalität, Ursprungsnähe, Unwiederholbarkeit, Echtheit und Intention zu begreifen, ebenso die biografistischen, werkphilologischen und autorenpoetischen Methoden sowie Institutionen und Medien, wie die Museen, die Galerien, die Theorie- und Geschichtsbildung und selbst die Restaurierung. Wir befinden uns folglich mit Agambens Differenzuntersuchung und dem vorliegenden Thema inmitten der Gründungsideen und -kontexte von White Cube, Kunstgeschichte und Kunstmarkt, die unter ästhetisch-kapitalistische Vorzeichen zu bringen sind. Zur-Erscheinung-Bringen, In-Präsenz-Bringen („to bring something into presence“²²²), In-Anwesenheit-Bringen, In-Wahrhaftigkeit-Bringen sind die Kennzeichen von Poiesis, einerseits in Differenz zur Praxis, andererseits bei genauer Lektüre Agambens philologischer Untersuchung auch in konzeptueller Nähe zur Theorie. Denn, und hier weite ich noch einmal das Au-

genmerk auf die zuvor besprochenen künstlerischen Operationen, Poiesis und Theorie begegnen und einen sich in dem Wahrheitsaspekt. Agamben stellt weiterhin fest: „Art’s entry into the aesthetic dimension is thus possible only because art itself has already left the sphere of pro-duction, of οἰησις, to enter that of praxis.“²²³ Das moderne ästhetische Regime beginnt also, so kann mit Agamben behauptet werden, mit und in dem Moment, in dem die Kunst von der Poiesis in die Praxis übertritt und damit zum Endziel und Selbstzweck einer „Metaphysik des Willens“²²⁴ avanciert, genauer avancieren kann. Die Praxis sei im Unterschied zur Poiesis, so Agamben, von den Kriterien Finalität und Begrenzung bestimmt, Poiesis verfüge dabei weder über das eine noch über das andere: Poiesis „is not an end in itself and does not contain its own limit“²²⁵ – oder wie es aufschlussreich für die deutschsprachigen Debatten über die Kunst in deutscher Übersetzung und in Anwendung der historisch belasteten Begriffe heißt: „[P]oiesis ist kein Selbstzweck, sie findet ihre Grenze nicht in sich selbst“, und weiter, „weil sie sich im Kunstwerk nicht selbst in die Anwesenheit bringt wie die *praxis* im *prakton* oder das Handeln im Akt. Das Kunstwerk ist nicht das Ergebnis eines Tuns, der *actus* eines *agere*; es ist vielmehr etwas substanziiell anderes (*heteron*) als das Prinzip, das es, das Kunstwerk, in die Anwesenheit gebracht hat.“²²⁶ Kunst – die ich an anderer Stelle nach kanonischem Verständnis und in Relation zum Betriebssystem des White Cube bezeichnenderweise als „dead end“ bezeichnet habe – ist in der ästhetischen Ordnung der Dinge, mit deren Bedingungen, dass Kunst Selbstzweck sei, ihre Grenzen in sich selbst fände, im und mit einem Kunstwerk in Anwesenheit bringe oder als Ergebnis eines willentlichen Tuns entstünde, nur mit ihrem Eintritt in die Praxis (und damit einhergehend mit dem Verlassen der Poiesis) möglich. Und noch ein weiteres, drittes Kriterium bindet Agamben an die Praxis: „An English word that, considered etymologically, corresponds to πάξις, is experience, experientia, which contains the same idea of a going through of action and in the action.“²²⁷ Mit dieser etymologischen Verwandtschaft von Praxis, *praxis*, und Erfahrung, *empeiria*²²⁸ und ihrer Zugehörigkeit zu ein und demselben Prozess²²⁹ wäre dann auch die Präsenz und die Prominenz der Dimension der ästhe-

tischen Erfahrung nachvollziehbar, die sich im Bereich der akademischen Forschung zur Ästhetik herausgebildet hat.

Ich fasse noch einmal zusammen, übersetze, ergänze und verdichte mit Blick auf die poetischen Kunstbeispiele für den vorliegenden Zusammenhang: Die Poiesis wurde im Verlauf der letzten zwei Jahrtausende, insbesondere durch die Kapitalismuserfahrungen seit der ersten industriellen Revolution in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und zwar zugunsten der Praxis zum Verschwinden gebracht. Auf genau dieser Bildfläche konnte die Ästhetik erscheinen und konnten die ihr zugehörigen Konzepte wie Kreativität, Wille, Genie, Werk und Expression entstehen. Hinzu traten konsequent formalistische Methoden, die sich auf das Werk konzentrieren, perceptionsorientierte Theorien, die das Verhältnis von Werk und Rezipient thematisieren und psychologische Modelle, die den Künstlergenius fokussieren. Poiesis bedeutet, etwas zuvor nicht Anwesendes, also Ungegenwärtiges, eine Anwesenheit und Gegenwärtigkeit zu verschaffen und kann mit dieser Semantik mit dem kanonisierten Verständnis des „Kunstmachens“ nur uneinig sein. Der Vorgang des In-Anwesenheit-Bringens, bei dem es sich nicht um einen Akt handelt, ist mit einer Experimentalität gekoppelt, die Ergebnis, Wirkung, Zielsetzung und Zweck womöglich planen, aber nicht kontrollieren kann und Spekulationen zu Vergangenheit und Zukunft integriert. Strenge Kausalitäten und Intentionalitäten sind damit ausgeschlossen. Poiesis hält sich inmitten komplexitätsreduzierender und -steigernder Operationen auf und ist selbst eine komplexitätsreduzierende und -steigernde Operation. Konzepte wie Genie, Künstler*, Intention, Urheberschaft, Werk und Originalität sind in diesem konzeptuellen Rahmen unbrauchbar. Mit Poiesis wird vergegenwärtigt und Gegenwärtigkeit ermöglicht, in der auch das Vergangene mit neuen Vergangenheitsverständnissen gegenwärtig wird – mit Konsequenzen für die Tempora, so dass von asynchronen, gleichzeitig ungleichzeitigen, heterogenen Zeitlichkeiten, also von einer temporalen Dissoziation die Rede sein muss. Mit aktualisierten sozialen und politischen Gegenwart (con-temporary) geht auch die Kontingenzsetzung bisher wirksamer Normen, Hierarchien, Rituale und Gewohnheiten einher, die Wahrheitsbedingungen,

-produktionen und -politiken ihrer Entstehungsprozesse (mit und nach Foucault kann Wahrheit nicht mehr anders gedacht werden²³⁰) wechseln. Mit dem Philosophen Paul B. Preciado formuliert: „de-linking, from normative ways of thinking, specialized ways of thinking, in order to be open to something that can happen that is unknown.“²³¹ Das Mögliche (ent-)steht nicht (mehr) im Gegensatz zum Wirklichen, vielmehr werden Wirklichkeiten des Möglichen erweitert und in Anwesenheit gebracht. Poiesis ist daher nicht ohne ihre Prätexte und Ökologien zu denken, denn ihre Umwelten sind ihr als Nachbarschaftsverhältnisse implizit. Bisherige Dualismen und Gegenüberstellungen (Subjekt / Objekt, Rationalität / Sinnlichkeit, Aktivierung / Passivierung, Mögliches / Wirkliches, Endlichkeit / Unendlichkeit) sind grundsätzlich herausgefordert, erforderlich sind neue methodische, historische und konzeptuelle Perspektiven beispielsweise auf ethische Belange. Poiesis ermöglicht und schafft Zeit, Um-/Räume und Inter-/Relationen, mit der (Wieder-) Aneignung und der (Neu-) Erfindung deuten sich zwei Operationsarten der Poiesis an und entgegen der von Deleuze vorgenommenen Differenzierung von Kunst, Philosophie und Wissenschaft²³² schafft das Feld der Kunst mit der Poiesis neben Affekten und Perzepten auch Konzepte und Kontexte.

Ich möchte im Folgenden einige erste theoretische Konsequenzen sowie Angebote formulieren, um einen Ausgleich der philosophischen und theoretischen Defizite des Umgangs mit Poiesis zu starten und weitere Desiderate zu benennen:

(1) *Poiesis bedeutet eine (philologisch und historisch begründbare) Skepsis gegenüber der Ästhetik als Disziplin, Theorie und Forschungsprogramm: Eine Wiederentdeckung oder auch Wiedereinführung des (mit Agamben) Verlorenen oder (mit Spencer-Brown) Ausgelagerten (Re-entry) muss aber nicht zwingend das „Ende des ästhetischen Regimes“, der „subjektbesessenen und wahrnehmungsfixierten Ästhetik der letzten zwei Jahrhunderte“²³³ bedeuten, wie Avanesian spekuliert und zugleich die Kunstkritik und die kritische Ästhetik ihres Gegenstandes beraubt. Allerdings muss ich hinzufügen, dass auch Avanesian mit dieser Formulierung nicht an postmoderne oder poststrukturalistische Endzeit-Debatten anknüpfen will, sondern stattdessen auf mindestens eine philosophische Pro-*

blemstelle, nämlich auf das Fehlen einer (nicht dem ästhetischen Regime unterworfenen) Ontologie der Zeit aufmerksam macht.²³⁴

Eine Skepsis an der Ästhetik ermöglicht zuallererst wohlthuend pluralisierte, gegenhegemoniale Erzählungen von Theorie, Geschichte und Kunst, die nicht (nur) die ästhetische Dimension von Kunst und Theorie fixieren und die damit gleichermaßen belegen, dass die erzählte Kunstgeschichte weder geschlossen noch singulär ist. Die künstlerischen Operationen, wie sie zuvor im Text vorgestellt wurden, setzen sich in Differenz zum ästhetischen Regime und üben damit einen Druck auf diejenigen Normen und Gewohnheiten, praktischen und diskursiven Regeln, also auf diejenigen Disziplintechniken aus, die zu dem künstlerischen, theoretischen und ideologischen Paradigma führ(t)en, was „als ‚Kunst‘ gilt und was nicht“²³⁵. Sie sind nicht (mehr) als ein nur Wahrnehmungs-, Beobachtungs- und/oder Reflexivitätsmedium, sondern in/mit/durch ihre/r Poiesis als eine mediale Konstruktions-, Konkretions-, Hervorbringungs-, Aktualisierungs- und Handlungsfunktion zu definieren. Ob *New World Summit*, *Der Wert der Menschenrechte – digital_series#no.217241*, *General Assembly* oder *Hotel Gelem* – diese Beispiele sind Vernetzungen und Interaktivitäten statt Fläche und/oder Raum, sie sind Prozesse, Wolken und Cluster statt Collagen und Montagen, sie sind hypermedial oder auch hybrid statt mono- bis multimedial, multi- statt zentralperspektivisch, variabel und transcodierbar statt original und einzigartig, polykontextural statt isoliert oder separiert. Sie sind generativ dynamisch und mit offenen Enden ausgestattet, sie erforschen den Maschinenraum, statt dass sie sich in einem (motivischen, methodischen und disziplinären) Interesse auf visuellen Oberflächen aufhalten. Sie wählen „ihre“ Probleme gegenwärtig und ignorieren dabei andere, sie intervenieren und transformieren, sie stellen bisherige Kombinationen von Bedeutungen, Argumentationen, Sinndeutungen und Erwartungen zur Disposition und Diskussion und scheuen dabei nicht, Eindeutigkeiten und Bestimmtheiten, also eine Formschärfe einzugehen, nicht ohne nächste (konstituierende), permanente Rekursionen und Resonanzanreicherungen zu registrieren und einzurechnen. Daher kann ohne Weiteres auch behauptet werden, dass es sich bei diesen

künstlerischen Operationen um Kunst-Hacks auf hegemoniale bzw. etablierte Ordnungsverhältnisse handelt, da sie das Erbe von Kants kritischer Ästhetik, der idealistischen Ästhetik und Adornos Ästhetischer Theorie verhandeln und deren Epistemologie/n entregeln.

(2) *Poiesis in-formiert den elektrifizierten, digitalisierten und computerisierten Kontext ihrer Wiedereinführung*: Zum einen weisen die vorgestellten künstlerischen Operationen in ihrer Differenz die Ästhetik und die Ordnung der Moderne als eine Operation aus, die an mechanische und maschinelle Verfahren, Formate, Herstellungsprozesse und Ordnungszusammenhänge gekoppelt ist und in der Form einer arretierten und repräsentationalen Produktkunst in den Formaten Gemälde, Objekt, Collage, Montage, zum Teil auch Installation, mit dem zugehörigen autonomen Künstler und kontemplativen Rezipienten sowie mit den angeschlossenen Institutionen, Medien und Methoden in Erscheinung tritt. Zum anderen in-formieren die künstlerischen Operationen auch ihren aktuellen Kontext: Mit ihren aneinander anschließenden und aufeinander rückverweisenden Einzeloperationen, die nur und zwar nur in ihrer Performierung und nicht als ein leerer Signifikant existieren, mit ihren integralen Kennzeichen wie Konnektivität, Komplexität, Prozessualität, Dynamik, Exponentialität, Wiederholbarkeit und Kombinatorik, mit ihrer Formschärfe und ihrem Gegenwärtsüberschuss in Form eigener Wirklichkeiten weisen sie sich als kontextualisiert von/durch die elektronischen Informations- und Kommunikationstechnologien aus. Baecker pointiert den Unterschied zwischen moderner und nächster Gesellschaft: „Schaltkreise überlagern Hebelkräfte“²³⁶ und führt aus, dass die Strukturform der nächsten Gesellschaft „nicht mehr die funktionale Differenzierung, sondern das Netzwerk“²³⁷ sei. Die für *New World Summit* und für *Der Wert der Menschenrechte – digital_series#no.217241* gewählte komplexe Strukturform kann somit als eine Übersetzung, ihre Prozessualität, Dynamisierung, Virtualität, Instantaneität und Hypermedialität als eine Fortsetzung ihres Kontextes verstanden werden.

(3) *Poiesis fordert den hegemonialen, von der Ästhetik geprägten Begriff der Kunst heraus*. Bisher war dieser mit seiner substanziellen Ausrichtung²³⁸ einer werkästhetischen Ontologie²³⁹ von einer Autonomie, Konse-

quenz- und Funktionslosigkeit, Werkkonsistenz, Repräsentationsdominanz und Echtzeitunterbrechung bestimmt. Allerdings greifen angesichts der vorgestellten Operationen die vorherrschenden Unterscheidungen, Gegenüberstellungen, Methoden, Heuristiken, Modelle und Thesen nicht mehr, vielmehr halten sie die vorgestellten Operationen unbeobachtbar. Agamben zufolge würde der Begriff der Kunst etwas unvergleichlich Umfassenderes bestimmen und plädiert für den Leitsatz: „Let us beware.“²⁴⁰ Unabhängig von Inhalt und Form des Aphorismus‘ erstaunt (mich) zunächst der Einsatz einer Prosagattung zur Bestimmung des Kunstbegriffs. Ich möchte vorschlagen, den Begriff der Kunst für die hier vorgestellten poetischen Kunstbeispiele als einen operationalen, also einem auf Operationen aufsetzenden Kunstbegriff zu benennen, denn diese sind nicht in einer Werkästhetik in Form zu bringen, sie sind nicht zweckfrei zu deuten, als Schönheit zu bestaunen, in ihrer Originalität zu sichern, aus ihren Kontexten zu reißen und arretiert zu präsentieren, zu musealisieren, zu archivieren oder zu verkaufen. Genauso sind sie nicht in Korrelation zwischen einem wahrnehmenden Subjekt und einem zu erkennendem Objekt zu bringen oder von den Wissenschaften in/durch Epochen, Gattungen, Medien oder Stile/n zu systematisieren. Stattdessen operieren sie immersiv und distribuiert, hic et nunc, in actu, all-over und in die bzw. in den verschiedenste/n Felder/n. Damit kollabiert auch die von Gilles Deleuze vorgenommene Differenzierung von Kunst (die Anschauungen schafft), Philosophie (die Begriffe schafft) und Wissenschaft (die Funktionen schafft)²⁴¹, da sich Kunst nicht mehr nur an das Wahrnehmen²⁴² oder das Wahrnehmbarmachen von Wahrnehmung²⁴³ oder die Kommunikation von Wahrnehmung bzw. die Kommunikation der Kommunikation von Wahrnehmung mit Absicht²⁴⁴ hält.

(4) *Poiesis erfordert eine grundlegende Formdiskussion, die sich von den bisherigen Annahmen, dass Form ein Gegenbegriff zur Materie, zum Inhalt, zum Zufall oder zur Substanz zu denken sei, deutlich unterscheidet muss.* Denn hier liegt eine prozessuale, temporale, dynamische, dynamisierende, konnektionistische, kontextuelle, ökologische, systemische, mediale und komplexe Form vor, die relational und beobachtergebunden ist, die nicht gegeben, sondern

angenommen ist und in die Zeit und Selbstreferenz eingebaut sind. Ich möchte vorschlagen, die Form für die hier vorgestellten poetischen Kunstbeispiele als eine operative, also eine selber operierende Form zu bezeichnen. Denn sie prozessiert Anschluss und Fortsetzung, Kontext und Nachbarschaft, Rekursivität und Differenzialität. Erforderlich ist somit ein Formbegriff, der aus Einzeloperationen konstruiert ist, die aneinander anschließen und unbegrenzt fortsetzbar sind, der immer auch den Beobachter* mitberücksichtigt und der wechselseitig variierbar, wechselseitig informativ und wechselseitig funktional aufgestellt ist. „Der gegenwärtig aussichtsreichste Kandidat für eine neue Kulturform ist die Idee der Form, so wie sie der Mathematiker George Spencer-Brown 1969 in seinem Buch *Laws of Form* entwickelt hat. Er stellt sich die Form als eine Unterscheidung mit zwei Seiten vor, deren eine etwas Bestimmtes markiert und deren andere das Unbestimmte mitführt.“²⁴⁵ Spencer-Browns Kalkül vollzieht mit zwei Axiomen, drei Möglichkeiten, mit Unterscheidungen umzugehen sowie mit neun Kanones die Möglichkeit einer Kalkulation.²⁴⁶ Dieser Kalkül, der mit einer Unterscheidungsoperation beginnt, ist mit weiteren Operationen fortsetzbar und fortzusetzen, er ist in der Lage, weniger komplexe in hochkomplexe Formen, aber auch hochkomplexe zu weniger komplexen Formen umzurechnen und dabei über den Anfang und das Ende nichts zu wissen.

(5) *Poiesis bedeutet, die epistemologischen Grundlagen zu prüfen und zu überarbeiten.* Bereits der operationale Begriff der Kunst und der operative Begriff der Form stellen auf eine Epistemologie um, die die hier vorgestellten poetischen Kunstbeispiele erkenntnistheoretisch trägt. Anlass hierfür ist zum einen die Vielzahl noch nicht, noch ungenügend, nachlässig oder eben auch fehlerhaft theoretisierter künstlerischer Beispiele, indem diese mit repräsentationalen und identitären Mitteln des „Regimes der Kunst“ v/erkannt wurden/werden, zum anderen die Vielzahl ungeklärter Themen, Gegenstandsbestimmungen, Ansprüche, Aufgaben und Kriterien der Kunstwissenschaft, inklusive der Ethik ihres Vorgehens. Mit der bisher prominenten Ausrichtung der Kunstgeschichte auf eine ontologische Substantialität und eine bildliche, formal-ästhetische Phänomenologie praktizier(t)en diese gemeinsam mit ihren ästhetischen

und bildwissenschaftlichen Theorieentsprechungen und ihren dialektischen, perceptionsorientierten und psychologischen Modellen einen Ausschluss von Formen und Beobachtungen, der mit einer überarbeiteten Epistemologie wieder eingeführt werden kann. Es muss ihr gelingen, den von Wolfgang Kemp benannten Geburtsfehler der Kunstgeschichte²⁴⁷ nicht durch eine unhinterfragte Fortsetzung von richtungsweisenden Grundoperationen zu perpetuieren.

(6) *Poiesis zieht eine Vielzahl von Forschungsdesideraten und weitere, umfassende Folgekonsequenzen für Ausstellungen, Administrationen, Lehrinhalte, Finanzierungen etc. nach sich.* Es fehle, so Avanesian, eine Zeitphilosophie und eine historische Ontologie der Kunst, eine Vermögensveränderung und -ausweitung a posteriori, ein „poietischer Erfahrungsbegriff auf der Höhe der Einsicht, dass unser *sense* nicht *common* geworden sein kann, bevor er politisch und ökonomisch gegenwärtig wurde“²⁴⁸, eine Philosophie, die die Kantische Epistemologie und ihre Beschränkungen der Bedingungen der Möglichkeit unseres Denkens sowie die unhintergehbare Korrelation zwischen Subjekt und Objekt durchbricht. Denn „poietische Praxis“, so Avanesian, überschreite das reine Denken und tappt mit dieser Formulierung vielleicht in die Falle der bisher noch aufgelösten Differenz zwischen Poiesis und Praxis, die es in den Blick zu nehmen gilt. Mit dem Projekt *Spekulative Poetik* erarbeitet Avanesian gemeinsam mit Anke Hennig, Andreas Töpfer, Steffen Popp und Jan Niklas Howe seit 2011 eine philosophische, literaturwissenschaftliche und linguistische Perspektive auf die Poetik als ein Verfahren, um Poiesis zu betreiben. Diese Plattform, die sich zu einer Forschungsrichtung zu entwickeln versucht, stellt sich selbst in die Tradition der Studien und methodologischen Experimente Walter Benjamins zu einer spekulativen Überwindung der kritischen Ästhetik, sie verlebendigt Wissenschaft und veranschaulicht, dass Wissenschaft als Poiesis ein markantes und experimentelles Unternehmen ist, vielleicht sogar sein muss und überdies an seine Initiatoren* und Denker* gebunden ist. Der Ort der Poetik wird dabei folgend definiert: „Etwas zu schaffen, das nicht als notwendig verstanden werden konnte, bevor es geschaffen wurde; das in seiner Entstehung nicht kausal zu begründen ist, sondern den Zufall als sein Modell zu haben

scheint; und das schließlich in diesem künstlerischen Akt von Poiesis einen Raum der Wahrheit eröffnet.“²⁴⁹ Suhail Malik fordert einen nichtanthropozentrischen Ansatz, verweist hierfür auf spekulativ-realistische Forschungstheorien und beklagt die korrelationistische Ausrichtung der zeitgenössischen Kunst auf einen ästhetisch erfahrenen Rezipienten²⁵⁰. Dies allerdings, ohne die Hegemonien von Kunst- und Theorieproduktion zu dekonstruieren und diejenigen künstlerischen und theoretischen Ansätze (wie beispielsweise hier im Text) zu berücksichtigen, die ihr Interesse nicht in den Dienst von Korrelationismus und ästhetischer Erfahrung stellen und eventuell in ihrer Ausrichtung auf eine „vorausdeutende und produktive Ausübung der Vernunft durch Neugestaltung von Materie, Denken und Erfahrung“²⁵¹ sogar als spekulativ-realistisch zu bezeichnen wären. Man könne auf „die Kunst in ihrem derzeitigen Zustand verzichten“, behauptet Malik und muss sich damit fragen lassen, was er mit „der Kunst“ meint.

Konkrete Vorschläge

Für eine heutige Zukunft der Poiesis, mit und ohne inhaltliche/n oder organisatorische/n Bezüge/n zu den Menschenrechten, möchte ich folgende erste Vorschläge machen:

In Fortsetzung der *Surveillance Studies* (unter anderem mit den Themen Technologie, Informationserhebung, Überwachung und Kontrolle²⁵², basierend auf Deleuzes Konzept der Kontrollgesellschaft) und der *Governmentality Studies* (unter anderem mit den Themen Gesundheitspolitik, Versicherung, Stadtplanung und Kriminologie, basierend auf Foucaults Konzept der Disziplinargesellschaft) schlage ich beide Studieninhalte integrierend die Gründung und Installierung der *Sovereignty Studies* vor. Hierbei handelte es sich um Studien zu politischer Selbstbestimmung und Empowerment, nun nicht mehr im Horizont von Aufklärung, Vernunft und Autonomie, sondern von Vernetzung, Hybridisierung, Kontrollüberschuss und Komplexität, wie sie bereits die *Silent University*, das *Institute for Political Murder* mit seinen Tribunalen, *Park Fiction*, *Wochenklausur*, das *Zentrum für Politische Schönheit* und eben auch *Studio Staal* und *GeheimRat.com* praktizieren. Hier wären deren Ideen,

Theorien, Historien, Methoden, Instrumente und Ziele, deren Autorisierungen und Begrenzungen durch rechtliche Grundlagen sowie deren Ethikforderungen und Werte zu erforschen, zu diskutieren und zu vermitteln. Der Happening- und Fluxus-Charakter von Bazon Brocks *Der Profi-Bürger* (bei dem es sich um ein Studium Generale für die Ausbildung von sogenannten Diplom-Bürgern, Diplom-Patienten, Diplom-Konsumenten, Diplom-Rezipienten und Diplom-Gläubigen an der *Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe* 2010 handelte²⁵³) könnte zu diesem Zweck in das Format eines akademischen Forschungs- und Lehrfeldes überführt und mit Kultur- und Handlungstheorien, Technik- und Programmierausbildung sowie Netzwerk- und Vernetzungskennnissen angereichert werden. Hierfür wären unter anderem inhaltliche Kooperationen mit den Medien-, Sozial-, Rechts- und Politikwissenschaften, mit den Postcolonial, Subaltern, Gender und Queer Studies, mit der Friedens- und Konfliktforschung sowie institutionelle Kooperationen mit Nichtregierungsorganisationen, also mit zivilgesellschaftlichen Interessensvertretungen einzugehen, die sich im Bereich der Menschenrechte, der humanitären Hilfe oder des Umweltschutzes engagieren. (Ich verweise auf erste, bereits existierende Kooperationen zwischen dem *ECCHR* und Alfredo Jaar bzw. Milo Rau.) Die jüngsten Neuvermessungen des politischen und diskursiven Raumes durch Dekonsolidierungen von Demokratie als Lebensform (durch Korruption, Amtsmissbrauch, Aufhebung der Gewaltenteilung und Beschränkung der Wissenschafts- und Kunstfreiheit wie auch durch Populismus, Ressentiments und Nationalismus) könnten fortan mit Forschungsergebnissen und Lehrinhalten angereichert und auf einen aktualisierten Stand gebracht werden, womit die *Sovereignty Studies* ihren Beitrag für Responsivität, Resilienz und Resistenz²⁵⁴ von Demokratie leisteten. So wäre Ariella Azoulays Plädoyer für ein neues Menschenrecht, „the right not to be a perpetrator“²⁵⁵, als ein erster Aktualisierungsversuch im Ergebnis einer künstlerischen Forschung zu verstehen – hierbei soll es sich um ein positives Recht für diejenigen handeln, die für Menschenrechtsverletzungen als (Co-)Täter anfällig sind (eine Überlegung, die vor dem Hintergrund der filmischen Auseinandersetzungen

Azoulays mit dem israelisch-palästinensischen Konflikt verständlich wird).

Die Entwicklung und Erprobung von Finanzierungsmodellen, die fortan nicht „dead ends“, sondern gegenwartsherstellende Aktivitäten ermöglichen, würde sich an öffentliche Stiftungen, Firmen, Organisationen, Privatsammler, aber eben auch an die zivilgesellschaftlichen Öffentlichkeiten wenden, die ihre Interessen wahrnehmen, indem sie parallel zu den institutionalisierten Meinungs- und Willensbildungen an Diskursivierungen und Entscheidungsprozessen teilnehmen. Erwähnen möchte ich in diesem Zusammenhang die Finanzierung von *Der Wert der Menschenrechte – digital_series#no.217241*, aber auch von *etoy.CORPORATION*: Beide Kunstoperationen entwickeln für bildende Künste bisher unbekannte und unerprobte Varianten der Finanzierung, indem sie nachhaltig selbstfinanzierende Kreisläufe in Gang zu setzen versuchen.

Kuratorische Experimente erkunden und erproben den Umgang mit dem Format Ausstellungen, welches nicht zufällig zeitgleich zu Kants Forschungen entstand: Hier werden erkennende Subjekte den zu erkennenden Objekten gegenübergestellt. Erforderlich ist eine Rekonfigurierung des Ausstellungsrituals in seiner Produktverfasstheit, das bedeutet eine Auseinandersetzung mit Choreographien, Immaterialitäten, Kontexten, Szenarien, Diskursivitäten und Unabgeschlossenheiten. Zu fragen ist, ob und wie das Format Ausstellung mit seinen Arretierungen in Form von Chronologie und Gegenständlichkeit mit poetischen Bedeutungsdimensionen in Beziehung gebracht werden kann, das heißt, welche Rolle das Format Ausstellung im poetischen Hervorbringungsprozess einnehmen kann und welche Allianzen einzugehen wären, um der poetischen Dimension künstlerischer Produktionen gerecht zu werden.

Die Einrichtung und Ausschreibung von Forschungsprofessuren für poetische Kunst würde zu den zuvor formulierten Desideraten in Theorie, Umsetzung, Administration, Finanzierung, Ausstellung etc. forschen. Sie wäre bevorzugt zunächst an einer Kunstuniversität angesiedelt und könnte sich an Künstler* und Wissenschaftler* richten, die im Bereich der Artistic Research tätig sind und über Erfahrungen in interdisziplinären Arbeitszusammenhängen in Lehre und Forschung ver-

fügen. Dabei ginge es auch um die Entwicklung und Anwendung von Fachbereichsgrenzen überwindenden Angeboten in Studium und Lehre. Es ginge um Gegenstands- vielleicht sogar um eine Disziplinbestimmung, um Selbsterkenntnisse und Interventionstechniken, der Course Sylabi wäre übermedial, konzeptionell, theoriefundiert, netzwerkaffin, digital, kommunikationstheoretisch, projekt- und prozessorientiert sowie komplexitäts- und paradoxienforschend aufgestellt, so dass die bisherigen Fine Arts um Engaged Arts aufgefaltet würden.

Eine *Angewandte, besser vielleicht Anwendungsbezogene Kunstwissenschaftliche Gesellschaft*, deren Gründung ich bereits an anderer Stelle vorgeschlagen habe²⁵⁶, wäre aufgefordert, zum einen eine dekonstruktivistische und ideologiekritische Selbstreflexion zu praktizieren und damit eine Institutionskritik von Ästhetik und Kunstgeschichte vorzunehmen, zum anderen sich in aktuelle Debatten, beispielsweise mittels reflexiver Verhandlungen, Kommentierungen und Interventionen einzubringen. Dabei denke ich an ein breites Themenspektrum, von den kunst- und kulturpolitischen Ereignissen rund um die Berliner Volksbühne und der Hängung von Gerhard Richters Zyklus *Birkenau* im Berliner Reichstag über Deutungsangebote der elektronisch gesteuerten Bildzerstörung während des Versteigerungsaktes von Banksys *Girl with Balloon* bei Sotheby's und den aktuellen Bilderabhängungen im White Cube bis zur Besprechung von Performierungen und -inszenierungen von Parteitagen, Polit(iker)-Duellen und Wahlabenden und den öl-kapitalistischen Denver- und Dallasreferenzen der Familie Trump – um nur einige Beispiele der jüngeren Vergangenheit zu nennen.

Die Gründung und Installierung der *Sovereignty Studies*, die Einrichtung von Forschungsprofessuren für künstlerische Poiesis und die Gründung einer *Anwendungsbezogenen Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft* wären mögliche Beiträge, das vorliegende Thema weiter zu erforschen und ggf. disziplinär und institutionell neu zu ordnen. Ihnen zur Seite stünden die Forschungsergebnisse der künstlerischen Poiesis wie der *General Assembly*, der *New World Summit* oder von *217241*, die beispielsweise auch danach fragen, wer ein Recht hat, Narrative festzulegen bzw. in diese zu intervenieren.

Endnoten

1. Ich danke den im Text erwähnten Künstlerinnen und Künstlern für die hilfreiche Zusammenarbeit. Und ich danke Birgit Hofmann für ein erstes Lektorat, Anna-Verena Nosthoff für ihre wertvollen Hinweise und inhaltlichen Weiterführungen sowie Wolfgang Kalleck für seine juristische Expertise.
2. Wenn nicht weiter spezifiziert, sind mit einem Sternchen * stets Angehörige aller sozialen Geschlechter und Geschlechtsidentitäten wie auch eine unvollendete und/oder bewegliche Geschlechtlichkeit aufgerufen.
3. <http://general-assembly.net>.
4. <http://general-assembly.net/sturm-auf-den-reichstag>.
5. Giorgio Agamben, *The man without context*, Stanford 1999, S. 42.
6. Ich beziehe mich hiermit auf Aristoteles Ausführungen zur Poiesis in seiner *Metaphysik* und der *Nikomachischen Ethik*. Vgl. Aristoteles, *Aristoteles' Metaphysik. Bücher I(A)–VI(E)*, hg. v. Horst Seidl, Hamburg 1989. Vgl. Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, Stuttgart 1992.
7. Aristoteles 1989, *Aristoteles' Metaphysik. Bücher I(A)–VI(E)*, S. 251.
8. Agamben 1999, *The man without context*, S. 42.
9. Judith Siegmund, *Poiesis und künstlerische Forschung*, in: dies. (Hg.): *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?*, Bielefeld 2016, S. 105–121, hier S. 115.
10. Ebd.
11. Agamben 1999, *The man without context*, S. 42.
12. Ebd., S. 43.
13. Ebd., S. 44.
14. <https://www.ecchr.eu/veranstaltung/das-kissinger-projekt>.
15. <http://park-fiction.net>.
16. <http://hotel-gelem.net>.
17. Luis Camnitzer, *Tania Bruguera's Tatlin's Whisper #6 and the Hannah Arendt International Institute for Artivism*, <http://art-agenda.com/reviews/tania-bruguera-s-tatlin-s-whisper-6-and-the-hannah-arendt-international-institute-for-artivism>, 2015.
18. <http://taniabruquera.com/cms/710-0-Artist+Tania+Bruguera+Gathers+Postcards+for+the+Pope.htm>.
19. <http://immigrant-movement.us>.
20. <http://taniabruquera.com/cms/586-0-Migrant+People+Party+MPP.htm>.
21. <http://artivismo.org>.
22. https://en.wikipedia.org/wiki/Arbetarnas_bildningsfoerbund.
23. <https://stadtkuratorin-hamburg.de>.
24. <http://thesilentuniversity.org>.
25. <https://edwardsnowden.com/de/2015/01/08/joint-prioritized-effects-list>.
26. <http://ubermorgen.com/Killliste>.
27. Quelle: E-Mail-Korrespondenz mit Hans Bernhard von UBERMORGEN am 7.7.2017.
28. <http://international-institute.de>.
29. <http://general-assembly.net>.
30. <http://rosevallandinstitut.org>.
31. listofdeath@unitedagainstracism.org.
32. <https://www.forensic-architecture.org>.
33. Vgl. hierzu Hannah Arendts Essay *Es gibt nur ein einziges Menschenrecht* von 1949, <http://hannaharendt.net/index.php/han/article/viewFile/154/273>. Weiteres zu Hannah Arendt siehe auch das Digitalarchiv <http://openculture.com/2018/02/large-archives-of-hannah-arendts-papers-digitized-by-the-library-of-congress.html>.
34. <http://newworldsummit.org>.
35. <http://artistorganisationsinternational.org>.
36. <https://geheimrat.com>.
37. <https://geheimrat.com/217241.html>.
38. Zum Begriff der künstlerischen Operationen vgl. meine Ausführungen in: Birte Kleine-Benne, *When Operations Become Form. Für eine Kunst (-wissenschaft) der Komplexität*, in: *engagee. politisch-philosophische Einmischungen: Maschine-Werden*, Wien 2017, S. 67–73, <https://engagee.tumblr.com/post/166360087415/when-operations-become-form>.
39. Vgl. Oliver Marchart, *Die politische Differenz*, Berlin 2010.
40. Vgl. Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur*, hg. v. Sven Kramer, Stuttgart 2012.
41. Tom Holert, *Für eine meta-ethische Wende. Anmerkung zur neueren Verantwortungsästhetik*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Jahrgang 81, 4, 2018, Berlin 2018, S. 538–554, https://www.academia.edu/38074951/Für_eine_meta-ethische_Wende_Anmerkungen_zur_neueren_Verantwortungsästhetik_in_Zeitschrift_für_Kunstgeschichte_Jahrgang_81_4_2018, S. 551.
42. Ebd., S. 550.
43. Ebd., S. 547.
44. Die These, dass mit der Konferenz in Wien 1993 „eine erhebliche Zunahme an Kunstwerken zu verzeichnen“ sei, „deren Thema die Menschenrechte sind“, vertritt Tessa Alex, wird in ihrer Dissertation aber nicht belegt, sondern dient als Begründung der zeitlichen Rahmung ihrer Untersuchung zwischen 1994 und 2012. Tessa Alex, *Kunst und Menschenrechte 1994–2012. Der Beitrag von Künstlern und Kuratoren in der Auseinandersetzung um die Universalität der Menschenrechte*, Hamburg 2016, S. 7.
45. Vgl. Eva Brems / Hilde Van Gelder, *Engaged Visual Art as a Tool for Normative Renewal in International Human Rights: The Case of Ariella Azoulay's Potential History (2012)*, in: SSRN, https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2546142, 2014.
46. Okwui Enwezor, *Die Black Box*, in: *Documenta11_Plattform5: Ausstellung*, Ausst.-Kat., Ostfildern 2002, S. 42–55, hier: S. 52.
47. Ebd., S. 54.
48. Vgl. ebd., S. 46.
49. Zur *Bewertung der documenta11 in der Kunstkritik* vgl. die Magisterarbeit von Ariane Elisabeth Hellingner, *Die Bewertung der documenta 11 in der Kunstkritik. Zwischen „politischer Überfrachtung“ und „neuem Kunstbegriff“ – die postkoloniale Weltkunstausstellung im Spiegel der internationalen Tagespresse*, Mag. Heidelberg, https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/968/1/Hellingner_Die_Bewertung_der_documenta_11_in_der_Kunstkritik_2006.pdf, 2006. Vgl. außerdem das Material im documenta-Archiv <https://documenta-archiv.de/de/documenta/118/11>.
50. Kuratiert von Caroline Turner in unterschiedlichen Kooperationen. 2003: *Witnessing to Silence: Art and Human Rights* (Drill Hall Gallery und ANU School of Art Gallery), 2005: *Future Tense: Security and Human Rights* (Gallery Griffith University), 2007: *Thresholds of Tolerance* (ANU School of Art Gallery), 2008: *Recovering Lives* (Drill Hall Gallery und ANU School of Art Gallery) Quelle: E-Mail-Korrespondenz mit Caroline Turner am 23.11.2017.
51. Kuratiert von Margarethe Makovec und Anton Lederer, http://rotor.mur.at/frameset_programm-ger.html, <https://revolver-publishing.com/kunst/land-of-human-rights-katalog.html>.
52. <https://archiv.ngbk.de/projekte/unvermittelt-kampagne-fuer-einen-arbeitsbegriff-jenseits-von-uberarbeitung-und-mangelpraxen-techniken-spielraeume>.
53. Vom 17.9. bis 16.11.2009, kuratiert von Harriet Zilch, https://kunstkulturquartier.de/kunsthalle/ausstellungen/archiv/kunsthalle-archiv/news/el-dorado-ueber-das-versprechen-der-menschenrechte/?tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=0bc207935c47f3ef4fb770aca3e5921a.
54. Vom 19.2. bis 22.2.2009, http://hkw.de/de/programm/projekte/2009/1989_globale_geschichten/1989_globale_geschichten_start.php.
55. Vom 7.10.2010 bis 2.1.2011, http://www.hkw.de/de/programm/projekte/2010/potosi/potosi_prinzip_start.php.
56. Vom 1.9. bis 10.12.2012, kuratiert von Katerina Gregos im Rahmen von *Visual Arts Flanders 2012*, <http://newtopiablog.com>, <https://www.newtopia.be>.
57. Vom 26.2. bis 6.4.2015, http://hkw.de/de/programm/projekte/2015/eine_einstellung_zur_arbeit/eine_einstellung_zur_arbeit_start.php.
58. Vom 23.10. bis 14.12.2015, http://hkw.de/de/programm/projekte/2015/wohnungsfrage/wohnungsfrage_start.php.
59. Vom 15.10.2016 bis 15.1.2017, <https://adk.de/de/projekte/2016/uncertain-states>.
60. Eine der ersten internationalen Erklärungen zu Menschenrechtsstandards wurde mit der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte* von der Generalversammlung der Vereinten Nationen am 10.12.1948 in Paris verabschiedet, <http://ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=ger>.
61. Im *UN-Zivilpakt* am 16.12.1966 verabschiedet, der u. a. das Recht auf persönliche Sicherheit, Freiheit und Gleichberechtigung von Mann und Frau, Gedanken-, Gewissens- und Religionsfreiheit, das Verbot von Sklaverei und Zwangsarbeit und das Recht auf Gleichheit vor dem Gericht umfasst, <https://www.zivilpakt.de>.

62. Im UN-Sozialpakt ebenfalls am 16.12.1966 verabschiedet, der u. a. das Recht auf Arbeit, auf Bildung, auf Streik, auf soziale Sicherheit und das Diskriminierungsverbot umfasst, <https://www.sozialpakt.info>.
63. Hierzu zählen das Selbstbestimmungsrecht, das Recht auf Entwicklung, Frieden und eine saubere Umwelt, <https://netzwerk-menschenrechte.de/menschenrechte-der-dritten-generation-1139>.
64. Hinzuzufügen sind auch Vereinsgründungen, u. a. von *Artists for Human Rights*, *Arts Rights Justice EU Working Group* und *Art Works Project* oder auch die Organisation *Artists at Risk (AR)*, die seit 2013 politisch verfolgten Künstlern* mittels Stipendien einen Aufenthalt in Europa sichert, <https://artistsatrisk.org>.
65. Zum „gescheiterten documenta-De-Kolonialisierungsversuch“ vgl. Birte Kleine-Benne, *Ein gescheiterter documenta-De-Kolonialisierungs-Versuch*, in: *artlabor*, 19.9.2017, <http://artlabor.eyes2k.net/?p=2517>.
66. Brems/Van Gelder 2014, *Engaged Visual Art as a Tool for Normative Renewal in International Human Rights: The Case of Ariella Azoulay's Potential History (2012)*, S. 3.
67. Die Nürnberger Prozesse fanden zwischen dem 20. November 1945 und dem 14. April 1949 im Nürnberger Justizpalast statt.
68. *The Family of Man* wurde 1955 im New Yorker *The Museum of Modern Art* gezeigt, bevor sie als Wanderausstellung durch Städte wie Tokio, Berlin, Paris, Amsterdam, München, London, Moskau oder Hiroshima tourte, um seit 1994 als Dauerausstellung im luxemburgischen Schloss *Clervaux* installiert zu sein. Die Ausstellung mit 503 Fotografien von 273 Fotografen aus 68 Ländern wurde 2003 in das Weltokumentenerbe der UNESCO aufgenommen, <http://steichencollections.lu>.
69. Vgl. Ariella Azoulay, *The Family of Man: A Visual Universal Declaration of Human Rights*, in: Thomas Keenan / Tirdad Zolghadr (Hg.), *The Human Snapshot*, Berlin 2013, S. 19–48, hier: S. 43.
70. Ebd., S. 19.
71. Vgl. ebd., S. 47.
72. Ebd., S. 37.
73. Vgl. ebd., S. 48.
74. <http://unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-3/family-of-man>.
75. Das quantitative Referenzargument ist ein, wie später im Text gezeigt wird, nicht unwesentliches bei der Herstellung des sogenannten „universal spectators“.
76. Azoulay 2013, *The Family of Man: A Visual Universal Declaration of Human Rights*, S. 20.
77. Vgl. ebd. S. 43.
78. Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt/Main 1964, S. 17.
79. Ebd., S. 17.
80. Ebd., S. 16.
81. Ebd., S. 19.
82. Ebd., S. 18.
83. Ebd., S. 18.
84. Zum grundlegenden Vorwurf vgl. die gleichlautende Publikation *Everything But The Burden. What White People Are Taking From Black Culture* von Greg Tate aus 2003. Vgl. auch Jens Kastner, *Was ist kulturelle Aneignung?*, in: Deutschlandfunk, 15.10.2017, http://deutschlandfunk.de/popkultur-debatte-was-ist-kulturelle-aneignung.1184.de.html?dram:article_id=397105.
85. Schutz hatte eine Schwarz-Weiss-Fotografie von Emmet Tills entstelltem Leichnam, die als ein Symbol der Bürgerrechtsbewegung in den USA gilt, in zitierender Abstraktion der Farbfeldmalei in Öl auf Leinwand mediatisiert. Deren Ausstellung auf der Whitney Biennale 2017 in New York wurde in Parker Brights Performance am 17.3.2017 als „Black Death Spectacle“ kritisiert (https://www.facebook.com/parker.bright.9/videos/10209898925964379/?autoplay_reason=gatekeeper&video_container_type=4&video_creator_product_type=0&app_id=6628568379&live_video_guests=0). Hannah Black veröffentlichte am 21.3.2017 einen offenen Brief auf Facebook, in dem sie forderte: „The painting must go.“ Denn: „This shame is not correctly represented as a painting of a dead Black boy by a white artist.“ (<http://www.artnews.com/2017/03/21/the-painting-must-go-hannah-black-pens-open-letter-to-the-whitney-about-controversial-biennial-work>). Vgl. auch Frederic Jage-Bowler, *Im Leid geteilt*, in: Der Tagesspiegel, 5.9.2017, <http://tagesspiegel.de/kultur/kontroverse-um-open-casket-von-dana-schutz-im-leid-geteilt/20281076-all.html>. Vgl. ebenfalls den Essay von Julia Pelta Feldman mit zwei unterschiedlichen Titeln im Merkur und im Deutschlandfunk: Julia Pelta Feldman, *Censorship Now! Identitätspolitik, die Zerstörung von Kunst und die Kontroverse um Dana Schutz' Open Casket*, in: Merkur, 19.7.2017, <https://merkur-zeitschrift.de/2017/07/19/censorship-now/#.> Julia Pelta Feldman, *Das Bild muss weg. Über Kunst, Zensur und Zerstörung*, in: Deutschlandfunk, 1.10.2017, http://deutschlandfunk.de/ueber-kunst-zensur-und-zerstoerung-das-bild-muss-weg.1184.de.html?dram:article_id=394153.
86. Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193.
87. Barthes 1964, *Mythen des Alltags*, S. 16.
88. Armen Avanesian, *Das spekulative Ende des ästhetischen Regimes*, in: *Texte zur Kunst*, März 2014, 24. Jg./Nr. 93, S. 53–66, hier S. 57, <https://www.textezurkunst.de/93/das-spekulative-ende-des-asthetischen-regimes>.
89. Brems/Van Gelder 2014, *Engaged Visual Art as a Tool for Normative Renewal in International Human Rights: The Case of Ariella Azoulay's Potential History (2012)*, S. 6.
90. Vgl. ebd., S. 6f.
91. Ebd., S. 7.
92. Vgl. ebd., S. 7.
93. Vgl. hierzu u. a. Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild*, Berlin 1992 und Wolfgang Kemp (Hg.), *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, Köln 1996.
94. „Manchmal Beschauer, Zuschauer, Besucher genannt. Er hat kein Gesicht, er hat zu allermeist nur einen Rücken. Er beugt sich vor und schaut genau hin und verhält sich etwas ungeschickt. Seine Haltung ist fragend, seine Verwirrung diskret. Er – und ich glaube, er ist mehr männlichen als weiblichen Geschlechts – trat zusammen mit der Moderne auf, d.h. mit dem Verschwinden der Perspektive. [...] Der Betrachter ist ein bißchen dumm; er ist nicht wie du und ich. Immer abrufbereit, eilt er vor jenes neues Werk, das seiner Gegenwart bedarf. Dieser unverzichtbare Stellvertreter steht bereit, um unsere verwegenen Spekulationen mit Leben zu erfüllen. [...] Nicht nur, dass er auf Kommando sitzt und steht, er legt sich hin und kriecht sogar, wenn die Moderne an ihm ihre letzte Publikumsbeschimpfung los wird. In Dunkelheit geworfen, aller visuellen Fingerzeige beraubt, muss er mitansehen, wie sein eigenes Bild zerhackstückt und durch eine Vielzahl von Medien wieder aufbereitet wird. Kunst konjugiert ihn, ein träges Verb, das zwar bereit ist, das Gewicht der Bedeutung zu tragen, aber nicht immer auch dazu fähig ist.“ Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S. 39ff.
95. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/Main 2003, S. 12.
96. Vgl. u. a. Gayatri Chakravorty Spivaks Essayband *A Critique of Postcolonial Reason* von 1999, ebenso wie Spivaks Essay *Can the Subaltern Speak* von 1988.
97. Étienne Balibar, *Universalismus*, in: [eipcp](https://transversal.at/transversal/0607/balibar/de), <https://transversal.at/transversal/0607/balibar/de>, 2007.
98. Zur Diskussion von *Universalismus versus Differenz* in postkolonialen Theorien vgl. u. a. Maria do Mar Castro Varela / Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2015, S. 326ff.
99. Balibar 2007, *Universalismus*.
100. Hierzu wird seit gut zwanzig Jahren intensiv geforscht, vgl. u. a. Tessa Alex, *Kunst und Menschenrechte 1994–2012. Der Beitrag von Künstlern und Kuratoren in der Auseinandersetzung um die Universalität der Menschenrechte*, Hamburg 2016. S. 44 ff., hier inbes. FN 136.
101. Vgl. Balibar 2007, *Universalismus*.
102. Ich danke Anna-Verena Nosthoff für den Hinweis auf eine „aporetic condition“, zu der sie in ihrem Aufsatz *Equaliberty: Notes on the Thought of Étienne Balibar* ausführt: Anna-Verena Nosthoff, *Equaliberty: Notes on the Thought of Étienne Balibar*, <http://criticallegalthinking.com/2014/09/08/equaliberty-notes-thought-etienne-balibar>, 2014.
103. Allgemeine Erklärung der Menschenrechte, Artikel 2: Jeder hat Anspruch auf alle in dieser Erklärung verkündeten Rechte und Freiheiten, ohne irgendeinen Unterschied, etwa nach Rasse [sic], Hautfarbe, Geschlecht, Sprache, Religion, politischer oder sonstiger Anschauung, nationaler oder sozialer Herkunft, Vermögen, Geburt oder sonstigem Stand. Des weiteren darf kein Unterschied gemacht werden auf Grund der politischen, rechtlichen oder internationalen Stellung des Landes oder Gebietes, dem eine Person angehört, gleichgültig ob dieses unabhängig ist, unter Treuhandschaft steht, keine Selbstregierung besitzt oder sonst in seiner Souveränität eingeschränkt ist. <http://un.org/depts/german/menschenrechte/aemr.pdf>.

104. Vgl. Marcharts Ausführungen zum „assoziativen Politischen in der arendtianischen Traditionslinie“ und zum „dissoziativen Politischen in der schmittianischen Traditionslinie“, Oliver Marchart, *Die politische Differenz*, Berlin 2010.
105. Zu den umfangreichen Debatten vgl. u. a. Stefan Gosepath / Georg Lohmann (Hg.), *Philosophie der Menschenrechte*, Frankfurt/Main 1998 und Christoph Menke / Francesca Raimondi (Hg.), *Die Revolution der Menschenrechte. Grundlegende Texte zu einem neuen Begriff des Politischen*, Frankfurt/Main 2011.
106. Vgl. Seyla Benhabib, *Kosmopolitismus ohne Illusionen. Menschenrechte in unruhigen Zeiten*, Berlin 2016, S. 22.
107. Vgl. Seyla Behabib, *Kosmopolitismus und Demokratie*, in: Blätter für deutsche und Internationale Politik 6/2009, S. 65–74, <http://eurozine.com/kosmopolitismus-und-demokratie/?pdf>. Hier liefert Benhabib auch einen kurzen historischen Überblick zum Kosmopolitismus.
108. Vgl. hierzu insbes. Michael Hardt / Antonio Negri, *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt/Main 2002; Michael Hardt / Antonio Negri, *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt/Main 2004; Michael Hardt / Antonio Negri, *Common Wealth. Das Ende des Eigentums*, Frankfurt/Main 2010.
109. Mit der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte* durch die Vereinten Nationen 1948 seien wir in diese Entwicklungsphase eingetreten, vgl. Seyla Benhabib, *Kosmopolitismus und Demokratie. Eine Debatte*, hg. v. Robert Post, Frankfurt/Main 2008, S. 21.
110. Vgl. ebd., S. 22f.. Vgl. auch Benhabib 2016, *Kosmopolitismus ohne Illusionen. Menschenrechte in unruhigen Zeiten*, S. 10.
111. Benhabib verweist hier auf den Krieg gegen den Irak (2003), den USA PATRIOT ACT (seit 2001), den Krieg gegen al-Qaida, auf das Gefangenlager der Guantanamo Bay Naval Base (Kuba), die Bagram Air Base (Afghanistan) und das Abu-Ghuraib-Gefängnis (Irak). „Das kosmopolitische Projekt ist, so scheint es, nur noch ein Scherbenhaufen.“ Ebd. 2016, S. 41.
112. Benhabib 2008, *Kosmopolitismus und Demokratie. Eine Debatte*, S. 26.
113. Vgl. ebd., S. 26. Benhabib verweist auf drei, die These handlungsleitender Normen stützende Entwicklungen seit dem Zweiten Weltkrieg: I. Verbrechen gegen die Menschheit, Genozid und Kriegsverbrechen (am Beispiel des *Internationalen Strafgerichtshofs für Ruanda* 1994 bis 2015 zu sehen, das den Geltungsbereich auch für innenpolitische bewaffnete Kämpfe ausdehnte), II. Humanitäre Interventionen und III. Transnationale Migration (am Beispiel der *Genfer Flüchtlingskonvention* von 1951 und dem ergänzenden *Protokoll über die Rechtsstellung von Flüchtlingen* von 1967 zu sehen). Vgl. ebd., S. 33f.
114. Benhabib 2016, *Kosmopolitismus ohne Illusionen. Menschenrechte in unruhigen Zeiten*, S. 43.
115. Ich verweise in diesem Zusammenhang neben der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte* (1948 von der *Generalversammlung der Vereinten Nationen verabschiedet*) sowie der *Europäischen Menschenrechtskonvention* (1950 vom *Europarat* verabschiedet), unter anderem auf die *Afrikanische Charta der Menschenrechte und der Rechte der Völker* (1981 durch die *Organisation der Afrikanischen Einheit* verabschiedet), die *UN-Kinderrechtskonvention* (1989 von der *UN-Generalversammlung* verabschiedet), die *Kairoer Erklärung der Menschenrechte im Islam* (1990 durch die *Organisation für Islamische Zusammenarbeit verabschiedet*) und die *Arabische Charta der Menschenrechte* (2004 durch die *Arabische Liga* verabschiedet). Weiteres: <https://de.wikipedia.org/wiki/Menschenrechtsabkommen>.
116. Vgl. Behabib 2009, *Kosmopolitismus und Demokratie*.
117. Vgl. Benhabib 2016, *Kosmopolitismus ohne Illusionen. Menschenrechte in unruhigen Zeiten*.
118. Ich verweise dsbzgl. u. a. auf Homi K. Bhabhas Untersuchungsergebnisse zum „vernacular cosmopolitism“ und zum „marginal cosmopolitism“, vgl. Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000.
119. Vgl. auch Carolin Emcke im Gespräch mit Seyla Benhabib am 16.10.2107 in der Schaubühne Berlin, <https://carolin-emcke.de/unbegrenzt-entgrenzt-1-kosmopolitismus-und-menschenrechte>.
120. Brems/Van Gelder 2014, *Engaged Visual Art as a Tool for Normative Renewal in International Human Rights: The Case of Ariella Azoulay's Potential History (2012)*, S. 1, 5.
121. Vgl. ebd., S. 5.
122. Vgl. ebd., S. 10.
123. Vgl. hierzu Artikel 34 der *Europäischen Menschenrechtskonvention*, die eine unmittelbare Verletzung der eigenen Rechte bzw. des Rechteinhabers als Voraussetzung einfordert, <https://dejure.org/gesetze/MRK/34.html>. Ausnahmen in der deutschen Gesetzgebung bietet die *Verfassung des Freistaates Bayern*, Art. 98, Satz 4, <http://gesetze-bayern.de/Content/Document/BayVerf-98>. In Verbindung mit Art. 55 BayVfGHG (<http://www.gesetze-bayern.de/Content/Document/BayVfGHG-55?AspxAutoDetectCookieSupport=1>) gewährt Art. 98, Satz 4 jedem Bürger* die Befugnis, eine Verfassungsbeschwerde zu erheben, wenn er der Meinung ist, dass ein Gesetz oder eine Verordnung gegen Grundrechte verstößt.
124. Zu den Verpflichtungen *erga omnes*, die innerhalb des Völkerrechts als eine Verpflichtung gegenüber einer Gemeinschaft von Staaten auftreten, sich also durch eine multilaterale Erfüllungsstruktur und damit durch einen Schutz von Allgemeininteressen auszeichnen, vgl. Carsten A. Günther, *Die Klagebefugnis der Staaten in internationalen Streitbeilegungsverfahren*, Köln/Berlin/Bonn/München 1999. Dabei sieht der Art. 259, Abs. 1 des *Vertrags über die Arbeitsweise der Europäischen Union* eine *actio popularis* vor, <https://dejure.org/gesetze/AEUV/259.html>. Desw. sieht auch die Regelung des Art. 33 der *Europäischen Menschenrechtskonvention* EMRK eine *actio popularis* vor, <https://dejure.org/gesetze/MRK/33.html>. Die gerichtliche Durchsetzung von *erga omnes* Verpflichtungen im Wege der *actio popularis* bedarf einer besonderen Unterwerfung unter eine internationale Gerichtsinanz.
125. Ich danke Wolfgang Kaleck für diesen erweiternden Hinweis.
126. Vgl. Benhabib 2008, *Kosmopolitismus und Demokratie. Eine Debatte*, S. 47; vgl. Benhabib 2016, *Kosmopolitismus ohne Illusionen. Menschenrechte in unruhigen Zeiten*, S. 11, 42.
127. Siehe hierzu die Fußnoten 61, 62 und 63 im Text.
128. Benhabib 2008, *Kosmopolitismus und Demokratie. Eine Debatte*, S. 47.
129. Vgl. Benhabib 2016, *Kosmopolitismus ohne Illusionen. Menschenrechte in unruhigen Zeiten*, S. 42.
130. Zum Beobachter der Form vgl. Birte Kleine-Benne, *Für eine operative Epistemologie. Für und wider eine Krise der Theorie*, in: *Kunsttexte*, Sektion Gegenwart, Nr. 1, Thema: Nachdenken über Methoden der Kunst- und Bildwissenschaften, <https://doi.org/10.18452/7362>, 2017.
131. Dirk Baecker, *Wahr ist nur, dass alles falsch ist: Zur Kritik der nächsten Gesellschaft*, https://catjects.files.wordpress.com/2016/02/wahr_ist_nur2.pdf, 2016.
132. Vgl. Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, Berlin 1992, S. 12ff.
133. Jonas Staal, *Art in Defense of Democracy*, in: NRC Handelsblad, 12.4.2012, http://jonasstaal.nl/site/assets/files/1205/art_in_defense_of_democracy_-_nws_handbook.pdf.
134. <http://newworldsummit.org>.
135. <http://artistorganisationsinternational.org>. Die Namenswahl *AOI* erinnert sicher nicht zufällig an die *IAO*, die *International Labour Organization*, die als eine Sonderorganisation der Vereinten Nationen beauftragt ist, die Menschen- und Arbeitsrechte zu stärken, <http://ilo.org>.
136. Staal 2012, *Art in Defense of Democracy*.
137. <https://www.hebbel-am-ufer.de/programm/spielplan/jonas-staal-new-unions>.
138. Zur EU-Terroristenliste, deren Kriterien und Verfahren: <http://consilium.europa.eu/de/policies/fight-against-terrorism/terrorist-list>. Liste der Personen, Vereinigungen und Körperschaften, deren Gelder eingefroren und gegen die verstärkte die verstärkte Maßnahmen der polizeilichen und justiziel- len Zusammenarbeit angewendet werden (4.8.2017): <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/de/TXT/PDF/?uri=CELEX:32017D1426&from=EN>.
139. Vgl. hierzu auch Wolfgang Kaleck, *EU-Terrorliste – Raum ohne Rechtsschutz?*, Infobrief #92 des RAV, Republikanischer Anwäl- tinnen- und Anwälteverein e.V., <http://rav.de/publikationen/infobriefe/archiv/infobrief-92-2004/raum-ohne-rechtsschutz>, 2004.
140. Lt. Butler träfe Staal mit der Versammlungsfreiheit eine Grund- voraussetzung von Politik selbst, vgl. Judith Butlers Ausführungen im Kapitel *„We the People“ – Gedanken zur Versammlungsfreiheit*, in: Judith Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin 2016.
141. <http://un.org/depts/german/menschenrechte/aemr.pdf>. Auch im *Internationalen Pakt über bürgerliche und politische Rechte (UN-Pakt II)* von 1976 heißt es in Artikel 21: „Das Recht, sich friedlich zu versammeln, wird anerkannt.“

- <https://admin.ch/opc/de/classified-compilation/19660262/index.html>.
142. "When in 2012 I founded the artistic and political organization *New World Summit*, the stated goal of this organization was to establish exactly such a space: a space where the other side of the 'justice' of the War on Terror waged in our name could manifest itself, contest, articulate its historiographies, and begin to dismantle, to decolonize the structures of our politics of exclusion." Jonas Staal, *Law of the State, Truth of Art: Two Case Studies of Art as Evidence*, in: *OnCurating*, Issue 28, 2016, S. 14–23, http://jonasstaal.nl/site/assets/files/1595/2016-01_-_jonas_staal_law_of_the_state-truth_of_art_oncurating_org_28.pdf, S. 20.
143. Zu den Orten und Teilnehmern* der bisher stattgefundenen *Summits* vgl. <http://newworldsummit.org>.
144. Vgl. <http://jonasstaal.nl/projects/new-world-summit-brussels>.
145. Vgl. <http://jonasstaal.nl/projects/new-world-summit-utrecht>.
146. Behabib 2009, *Kosmopolitismus und Demokratie*.
147. <https://ecchr.eu/de/unsere-themen/voelkerstrafaten-und-rechtliche-verantwortung/terrorismus-bekaempfung-und-menschenrechte/articles/terrorismuslisten.html>.
148. <https://ecchr.eu/de/dokumente/publikationen/ecchr-publikationen/broschueren/articles/blacklisted-targeted-sanctions-preemptive-security-and-fundamental-rights.867.html>.
149. https://ecchr.eu/fileadmin/Hintergrundberichte/Hintergrundtext_E_U_Terrorismuslisten.pdf.
150. Vgl. Miguel Abensour, *Demokratie gegen den Staat*, Berlin 2012.
151. Vgl. ebd., S. 7ff.
152. „Die Demokratie ist antistaatlich oder gar nicht.“ Ebd., S. 12.
153. Ebd., S. 13.
154. Butler 2016, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 72.
155. Vgl. George Spencer-Brown, *Laws of Form. Gesetze der Form*, Lübeck 1997.
156. Vgl. <http://artlabor.eyes2k.net/?p=252>.
157. Vgl. u. a. <http://jonasstaal.nl/projects/new-world-summit-berlin> und <http://jonasstaal.nl/projects/new-world-summit-brussels>.
158. Behabib 2009, *Kosmopolitismus und Demokratie*.
159. Vgl. hierzu methodisch Spencer-Browns „Axiom 2. Das Gesetz des Kreuzens“ als die „Form der Aufhebung“, Spencer-Brown 1997, *Laws of Form. Gesetze der Form*, S. 2, 5. In diesem Zusammenhang verweise ich auf die politiktheoretischen Diskussionen weiterer Anteilloser, nämlich der sog. *San-Papiers*, etwa von Jacques Rancière und Sheila Behabib.
160. Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge/Mass. 2012.
161. Vgl. hierzu meine Eingangsausführungen.
162. Vgl. Butler 2016, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 32.
163. Zu diesem Begriff vgl. ebd., S. 209ff.
164. Ebd., S. 17.
165. Vgl. ebd., S. 19.
166. Vgl. Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt/Main 1995.
167. Butler 2016, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 15.
168. Ebd., S. 15.
169. Anna-Verena Nosthoff, *Fighting for the Other's Rights First: Levinasian Perspectives on Occupy Gezi's Standing Protest*, <https://tandfonline.com/doi/full/10.1080/14735784.2015.1125300>, 2015.
170. Butler 2016, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 17.
171. „Moreover, Levinas' idea of a praxis that takes into account the defense of the rights of the other man first will be examined.“ Nosthoff 2015, *Fighting for the Other's Rights First: Levinasian Perspectives on Occupy Gezi's Standing Protest*, S. 3.
172. *Proposition #2: Assemblism* fand am 25.11.2017 in der BAK, *basis voor actuele kunst* in Utrecht statt, um in einer „performativen Konferenz“ *Propositions for Non-Fascist Living*, so der Titel des Forschungsunternehmens der BAK, zu diskutieren. Vgl. <https://bakonline.org>.
173. Butler 2016, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 16.
174. Vgl. ebd., S. 170.
175. Vgl. Spencer-Brown 1997, *Laws of Form. Gesetze der Form*.
176. Vgl. Helmut Draxler, *Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst*, Berlin 2007.
177. Staal 2016, *Law of the State, Truth of Art: Two Case Studies of Art as Evidence*, S. 20.
178. <http://newworldsummit.org/locations/rojava>. Lorch 2016.
179. Vgl. Eva Dageleit, *Das Modell Rojava*, in: *Telepolis*, 12.10.2014, <https://heise.de/tp/features/Das-Modell-Rojava-3367894.html> und Eva Dageleit, *Rojava: Ausrufung einer kurdisch-syrischen ‚Demokratischen Föderation‘*, in: *Telepolis*, 20.3.2016, <https://heise.de/tp/features/Rojava-Ausrufung-einer-kurdisch-syrischen-Demokratischen-Foederation-3379067.html>.
180. https://de.wikipedia.org/wiki/Übereinkommen_über_das_Verbot_des_Einsatzes_der_Lagerung_der_Herstellung_und_der>Weitergabe_von_Antipersonenminen_und_über_deren_Vernichtung.
181. https://de.wikipedia.org/wiki/Übereinkommen_über_Streumunitio_n.
182. https://de.wikipedia.org/wiki/Organisation_für_das_Verbot_chemischer_Waffen.
183. <http://icanw.org>.
184. Aus einer E-Mail-Korrespondenz mit Jonas Staal am 26. und 30.10.2017.
185. Abensour 2012, *Demokratie gegen den Staat*, S. 12.
186. <http://geheimrat.com/217241.html>.
187. <http://un.org/depts/german/menschenrechte/aemr.pdf>. Die verbindlichen Empfehlungen der Vereinten Nationen sind von 193 Staaten qua ihrer Mitgliedschaft anerkannt. Über den *UN-Zivillpakt* (von 168 Ländern ratifiziert) und den *UN-Sozialpakt* (von 164 Ländern ratifiziert) – beide wurden 1966 beschlossen und sind seit 1976 in Kraft – sind einige Artikel der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte* rechtsverbindlich einklagbar.
188. Vgl. die gelisteten Staaten auf <http://geheimrat.com/217241.html>, mit Quellenhinweis auf das *Bureau of Intelligence and Reseach*, Washington, 2001, <https://state.gov>, die von anderen Auflistungen etwa bei Wikipedia (https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Staaten_der_Erde) oder der CIA (<https://cia.gov/library/publications/the-world-factbook/print/textversion.html>) abweicht. Bei der Zahl 241 handelt es sich demnach um einen statistischen Annäherungswert, der die Strittigkeit des Umfangs dieser Auflistungen, laufende Anerkennungsverfahren und völkerrechtliche Veränderungsprozesse einberechnet.
189. <https://de.wikipedia.org/wiki/Menschenrechtsabkommen>.
190. Vgl. das am 28.9.2004 notariell beglaubigte Zertifikat.
191. Staal 2016, *Law of the State, Truth of Art: Two Case Studies of Art as Evidence*, S. 20.
192. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main 1981, S. 74.
193. Butler 2016, S. 170.
194. <http://rechtaufstadt.net>. Vgl. hierzu auch die Publikation *Le droit à la ville* von Henri Lefebvre aus 1968.
195. <http://un.org/depts/german/menschenrechte/aemr.pdf>.
196. Behabib 2016, *Kosmopolitismus ohne Illusionen. Menschenrechte in unruhigen Zeiten*, S. 43.
197. Vgl. ebd., S. 43.
198. <http://hannaharendt.net/index.php/han/article/viewFile/154/273>.
199. Behabib verdeutlicht demokratische Iterationen und deren kollektive Bedeutungsverschiebungen an Fallbeispielen wie der sogenannten Kopftuchaffäre in Frankreich seit den 1990er Jahren und der Wahlrechtsreform in Deutschland inklusive einer Neudefinition der Nation, vgl. Behabib 2008, *Kosmopolitismus und Demokratie. Eine Debatte*, S. 49ff.
200. Behabib 2016, *Kosmopolitismus ohne Illusionen. Menschenrechte in unruhigen Zeiten*, S. 42.
201. Ebd., S. 213.
202. Vgl. ebd., S. 214.
203. Spencer-Brown 1997, *Laws of Form. Gesetze der Form*, S. 2.
204. Vgl. Luc Boltanski / Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2006.
205. <https://geheimrat.com/apparatus.html>.
206. <https://geheimrat.com/2k0023.html>.
207. Chantal Mouffe, *Agonistik. Die Welt politisch denken*, Berlin 2014, S. 39.
208. Vgl. auch Mouffes Vortrag *The role of affects in agonistic politics* am 20.4.2016 im Berliner *Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz (HZT)*.
209. Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008, S. 27.
210. Vgl. ebd., S. 34f.
211. Michael Lingner, *Die Krise der Ausstellung im System*, http://archiv.ask23.de/draft/archiv/ml_publikationen/kt94-1b.html, 1994.
212. Agamben 1999, *The man without context*, S. 43.
213. Ebd., S. 42.
214. Vgl. ebd.
215. Ebd., S. 43.

216. Giorgio Agamben, *Der Mensch ohne Inhalt*, Berlin 2012, S. 94.
 217. Agamben 1999, *The man without context*, S. 44.
 218. Ebd., S. 43.
 219. Ebd.
 220. Ebd., S. 44.
 221. Ebd.
 222. Ebd., S. 45.
 223. Ebd.
 224. Agamben 2012, *Der Mensch ohne Inhalt*, S. 97.
 225. Agamben 1999, *The man without context*, S. 45.
 226. Agamben 2012, *Der Mensch ohne Inhalt*, S. 98.
 227. Agamben 1999, *The man without context*, S. 45.
 228. Agamben 2012, *Der Mensch ohne Inhalt*, S. 99.
 229. Ebd., S. 100.
 230. Vgl. hierzu auch Hito Steyerl's Ausführungen zu Dokumentalitäten, die als Schnittstelle zwischen Gouvernementalität und dokumentarischer Wahrheitsproduktion wirksam sind: beispielsweise im Einsatz der George W. Bush-Administration, konkret von Außenminister Colin Powell vor dem Sicherheitsrat der Vereinten Nationen am 5.2.2003, um mittels Visualisierungen die Existenz von Massenvernichtungswaffen im Irak zu belegen, um so den Sturz von Saddam Hussein zu erwirken. Vgl. Hito Steyerl, *Dokumentarismus als Politik der Wahrheit*, in: eipcp, <https://transversal.at/transversal/1003/steyerl/de?hl=Steyerl,2003>.
 231. Paul B. Preciado / Georgia Sagri, *Exposed to the Unknown*, in: Mousse Magazine 58, April–Mai 2017, <http://moussomagazine.it/paul-b-preciado-georgia-sagri-exposed-to-the-unknown-documenta-14-2017>.
 232. Vgl. Gilles Deleuze, *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/Main 1993, S. 178f.
 233. Avanesian 2014, *Das spekulative Ende des ästhetischen Regimes*, S. 53.
 234. Ebd., S. 55.
 235. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura, Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2002, S. 167f.
 236. Dirk Baecker, *Zukunftsfähigkeit | 22 Thesen zur nächsten Gesellschaft*, <http://catjects.wordpress.com/2013/07/02/zukunftsfahigkeit-22-thesen-zur-nachsten-gesellschaft>, 2013.
 237. Ebd.
 238. Vgl. Draxler 2007, *Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst*.
 239. Mersch 2002, *Ereignis und Aura, Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, S. 168.
 240. Agamben 1999, *The man without context*, S. 55.
 241. Vgl. Deleuze 1993, *Unterhandlungen 1972–1990*, S. 178f.
 242. Vgl. Dirk Baecker, *Wozu Gesellschaft?*, Berlin 2007, S. 322.
 243. Vgl. ebd., S. 321.
 244. Vgl. ebd., S. 324, 339.
 245. Dirk Baecker, *Studien zur nächsten Gesellschaft*, Frankfurt/Main 2007, S. 18.
 246. Vgl. Spencer-Brown 1997, *Laws of Form. Gesetze der Form*.
 247. Vgl. Wolfgang Kemp, *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, in: *Texte zur Kunst*, März 1991, 2. Jg./Nr. 2, S. 88–101.
 248. Avanesian 2014, *Das spekulative Ende des ästhetischen Regimes*, S. 61.
 249. <http://spekulative-poetik.de>.
 250. Vgl. Suhail Malik, *Warum die zeitgenössische Kunst zerstört werden muss*, in: Spike Art Magazine #37 Herbst 2013, <https://spikeartmagazine.com/de/artikel/warum-die-zeitgenoessische-kunst-zerstoert-werden-muss>.
 251. Ebd.
 252. Vgl. hierzu die Tätigkeit der künstlerischen Initiative *Digitalcourage* (ehemals *FoeBuD*), gegründet von Padeluun und Rena Tangens, <https://digitalcourage.de>.
 253. <http://bazonbrock.de/werke/detail/?id=2375>.
 254. Vgl. auch Claus Leggewie, *Wie Demokratien ermüden und wieder zu Kräften kommen*, in: Deutschlandfunk, 3.9.2017, http://deutschlandfunk.de/entkraefung-und-widerstand-wie-demokratien-ermueden-und.1184.de.html?dram:article_id=392376.
 255. Azoulay 2013, *The Family of Man: A Visual Universal Declaration of Human Rights*, S. 42.
 256. Vgl. Kleine-Benne, Birte, *When Operations Become Form. Für eine Kunst (-wissenschaft) der Komplexität*, in: *engagee. politisch-philosophische Einmischungen: Maschine-Werden*, Wien 2017, S. 67–73,

<https://engagee.tumblr.com/post/166360087415/when-operations-become-form>.

Bibliographie

Alle Links sind letztmalig am 1.10.2018 aufgerufen worden.

Miguel Abensour, *Demokratie gegen den Staat*, Berlin 2012.

Giorgio Agamben, *The man without context*, Stanford 1999.

Giorgio Agamben, *Der Mensch ohne Inhalt*, Berlin 2012.

Tessa Alex, *Kunst und Menschenrechte 1994–2012. Der Beitrag von Künstlern und Kuratoren in der Auseinandersetzung um die Universalität der Menschenrechte*, Hamburg 2016.

Hannah Arendt, *Was ist Politik?*, München 1993.

Aristoteles, *Aristoteles' Metaphysik. Bücher I(A)–VI(E)*, hg. v. Horst Seidl, Hamburg 1989.

Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, Stuttgart 1992.

Armen Avanesian, *Das spekulative Ende des ästhetischen Regimes*, in: *Texte zur Kunst*, März 2014, 24. Jg./Nr. 93, S. 53–66, <https://www.textezurkunst.de/93/das-spekulative-ende-des-aesthetischen-regimes>.

Ariella Azoulay, *The Family of Man: A Visual Universal Declaration of Human Rights*, in: Thomas Keenan / Tirdad Zolghadr (Hg.), *The Human Snapshot*, Berlin 2013, S. 19–48.

Dirk Baecker, *Wozu Gesellschaft?*, Berlin 2007.

Dirk Baecker, *Studien zur nächsten Gesellschaft*, Frankfurt/Main 2007.

Dirk Baecker, *Zukunftsfähigkeit | 22 Thesen zur nächsten Gesellschaft*, <http://catjects.wordpress.com/2013/07/02/zukunftsfahigkeit-22-thesen-zur-nachsten-gesellschaft>, 2013.

Dirk Baecker, *Wahr ist nur, dass alles falsch ist: Zur Kritik der nächsten Gesellschaft*, https://catjects.files.wordpress.com/2016/02/wahr_ist_nur2.pdf, 2016.

Étienne Balibar, *Universalismus*, in: eipcp, <https://transversal.at/transversal/0607/balibar/de,2007>.

Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt/Main 1964.

Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193.

Seyla Benhabib, *Kosmopolitismus und Demokratie. Eine Debatte*, hg. v. Robert Post, Frankfurt/Main 2008.

Seyla Benhabib, *Kosmopolitismus und Demokratie*, in: *Blätter für deutsche und Internationale Politik* 6/2009, S. 65–74, <http://eurozine.com/kosmopolitismus-und-demokratie/?pdf>.

Seyla Benhabib, *Kosmopolitismus ohne Illusionen. Menschenrechte in unruhigen Zeiten*, Berlin 2016.

Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur*, hg. v. Sven Kramer, Stuttgart 2012.

Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000.

Luc Boltanski / Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2006.

Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/Main 1997 [1979].

- Vgl. Eva Brems / Hilde Van Gelder, *Engaged Visual Art as a Tool for Normative Renewal in International Human Rights: The Case of Ariella Azoulay's Potential History* (2012), in: SSRN, https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2546142, 2014.
- Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt/Main 1995.
- Judith Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin 2016.
- Luis Camnitzer, *Tania Bruguera's Tatlin's Whisper #6 and the Hannah Arendt International Institute for Artivism*, <http://art-agenda.com/reviews/tania-bruguera's-tatlin's-whisper-6-and-the-hannah-arendt-international-institute-for-artivism>, 2015.
- María do Mar Castro Varela / Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2015.
- Okwui Enwezor, *Die Black Box*, in: *Documenta11_Plattform5: Ausstellung*, Ausst.-Kat., Ostfildern 2002, S. 42–55.
- Eva Dageleit, *Das Modell Rojava*, in: *Telepolis*, 12.10.2014, <https://heise.de/tp/features/Das-Modell-Rojava-3367894.html>.
- Eva Dageleit, *Rojava: Ausrufung einer kurdisch-syrischen ‚Demokratischen Förderation‘*, in: *Telepolis*, 20.3.2016, <https://heise.de/tp/features/Rojava-Ausrufung-einer-kurdisch-syrischen-Demokratischen-Foederation-3379067.html>.
- Gilles Deleuze, *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/Main 1993.
- Helmut Draxler, *Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst*, Berlin 2007.
- Julia Pelta Feldman, *Censorship Now!! Identitätspolitik, die Zerstörung von Kunst und die Kontroverse um Dana Schutz' Open Casket*, in: *Merkur*, 19.7.2017, <https://merkur-zeitschrift.de/2017/07/19/censorship-now/#>.
- Julia Pelta Feldman, *Das Bild muss weg. Über Kunst, Zensur und Zerstörung*, in: *Deutschlandfunk*, 1.10.2017, http://deutschlandfunk.de/ueber-kunst-zensur-und-zerstoerung-das-bild-muss-weg.1184.de.html?dram:article_id=394153.
- Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main 1981.
- Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, Berlin 1992.
- Michel Foucault, *Andere Räume*, in: *Botschaften der Macht: Der Foucault-Reader, Diskurs und Medien*, hg. v. Jan Engelmann, Stuttgart 1999.
- Andrea Fraser, *Es ist Kunst, wenn ich sage, dass es das ist, oder...*, in: *Texte zur Kunst*, November 1995, 5. Jg./Nr. 20, S. 35–40.
- Stefan Gosepath / Georg Lohmann (Hg.), *Philosophie der Menschenrechte*, Frankfurt/Main 1998.
- Carsten A. Günther, *Die Klagebefugnis der Staaten in internationalen Streitbeilegungsverfahren*, Köln/Berlin/Bonn/München 1999.
- Michael Hardt / Antonio Negri, *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt/Main 2002.
- Michael Hardt / Antonio Negri, *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt/Main 2004.
- Michael Hardt / Antonio Negri, *Common Wealth. Das Ende des Eigentums*, Frankfurt/Main 2010.
- Frederic Jage-Bowler, *Im Leid geteilt*, in: *Der Tagesspiegel*, 5.9.2017, <http://tagesspiegel.de/kultur/kontroverse-um-open-casket-von-dana-schutz-im-leid-geteilt/20281076-all.html>.
- Ariane Elisabeth Hellinger, *Die Bewertung der documenta 11 in der Kunstkritik. Zwischen „politischer Überfrachtung“ und „neuem Kunstbegriff“ – die postkoloniale Weltkunstausstellung im Spiegel der internationalen Tagespresse*, Mag. Heidelberg, https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/968/1/Hellinger_Die_Bewertung_der_documenta_a_11_in_der_Kunstkritik_2006.pdf, 2006.
- Tom Holert, *Für eine meta-ethische Wende. Anmerkung zur neueren Verantwortungsästhetik*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Jahrgang 81, 4, 2018, Berlin 2018, S. 538–554, https://www.academia.edu/38074951/Für_eine_meta-ethische_Wende_Anmerkungen_zur_neueren_Verantwortungsästhetik_in_Zeitschrift_für_Kunstgeschichte_Jahrgang_81_4_2018.
- Wolfgang Kaleck, *EU-Terrorliste – Raum ohne Rechtsschutz?*, Infobrief #92 des RAV, Republikanischer Anwältinnen- und Anwälteverein e.V., <http://rav.de/publikationen/infobriefe/archiv/infobrief-92-2004/raum-ohne-rechtsschutz>, 2004.
- Jens Kastner, *Was ist kulturelle Aneignung?*, in: *Deutschlandfunk*, 15.10.2017, http://deutschlandfunk.de/popkultur-debatte-was-ist-kulturelle-aneignung.1184.de.html?dram:article_id=397105.
- Wolfgang Kemp, *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, in: *Texte zur Kunst*, März 1991, 2. Jg./Nr. 2, S. 88–101.
- Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild*, Berlin 1992.
- Wolfgang Kemp (Hg.), *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, Köln 1996.
- Birte Kleine-Benne, *Für eine operative Epistemologie. Für und wider eine Krise der Theorie*, in: *Kunsttexte*, Sektion Gegenwart, Nr. 1, Thema: Nachdenken über Methoden der Kunst- und Bildwissenschaften, <https://doi.org/10.18452/7362>, 2017.
- Birte Kleine-Benne, *When Operations Become Form. Für eine Kunst (-wissenschaft) der Komplexität*, in: *engagee. politisch-philosophische Einmischungen: Maschine-Werden*, Wien 2017, S. 67–73, <https://engagee.tumblr.com/post/166360087415/when-operations-become-form>.
- Birte Kleine-Benne, *Ein gescheiterter documenta-De-Kolonialisierungs-Versuch*, in: *artlabor*, 19.9.2017, <http://artlabor.eyes2k.net/?p=2517>.
- Claus Leggewie, *Wie Demokratien ermüden und wieder zu Kräften kommen*, in: *Deutschlandfunk*, 3.9.2017, http://deutschlandfunk.de/entkraefung-und-widerstand-wie-demokratien-ermueden-und.1184.de.html?dram:article_id=392376.
- Michael Lingner, *Die Krise der Ausstellung im System*, http://archiv.ask23.de/draft/archiv/ml_publikationen/kt94-1b.html, 1994.
- Catrin Lorch, *Demokratie ohne Staat*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27.2.2016, <http://newworldsummit.org/wp-content/uploads/2016/02/Demokratie-ohne-Staat.Suddeutsche-Zeitung.pdf>.
- Suhail Malik, *Warum die zeitgenössische Kunst zerstört werden muss*, in: *Spike Art Magazine* #37, Herbst 2013, <https://spikeartmagazine.com/de/artikel/warum-die-zeitgenoessische-kunst-zerstoert-werden-muss>.
- Oliver Marchart, *Die politische Differenz*, Berlin 2010.
- Christoph Menke / Francesca Raimondi (Hg.), *Die Revolution der Menschenrechte. Grundlegende Texte zu einem neuen Begriff des Politischen*, Frankfurt/Main 2011.
- Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2002.
- Chantal Mouffe, *Agonistik. Die Welt politisch denken*, Berlin 2014.
- Anna-Verena Nosthoff, *Equaliberty: Notes on the Thought of Étienne Balibar*, <http://criticallegalthinking.com/2014/09/08/equaliberty-notes-thought-etienne-balibar>, 2014.
- Anna-Verena Nosthoff, *Fighting for the Other's Rights First: Levinasian Perspectives on Occupy Gezi's Standing Protest*, <https://tandfonline.com/doi/full/10.1080/14735784.2015.1125300>, 2015.

Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996.

Paul B. Preciado / Georgia Sagri, *Exposed to the Unknown*, in: Mousse Magazine 58, April–Mai 2017, <http://moussomagazine.it/paul-b-preciado-georgia-sagri-exposed-to-the-unknown-documenta-14-2017>.

Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008.

Milo Rau / IIPM, *General Assembly*, Berlin 2017.

Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/Main 2003.

Judith Siegmund, *Poiesis und künstlerische Forschung*, in: dies. (Hg.): *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?*, Bielefeld 2016, S. 105–121.

George Spencer-Brown, *Laws of Form. Gesetze der Form*, Lübeck 1997.

Gayatri Chakravorty Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge/Mass. 2012.

Jonas Staal, *Art in Defense of Democracy*, in: NRC Handelsblad, 12.4.2012, http://jonasstaal.nl/site/assets/files/1205/art_in_defense_of_democracy_-_nws_handbook.pdf.

Jonas Staal *To Make a World, Part III: Stateless Democracy*, in: e-flux journal #63, 2015, http://newworldsummit.org/wp-content/uploads/2015/09/To_Make_a_World3.pdf.

Jonas Staal, *Law of the State, Truth of Art: Two Case Studies of Art as Evidence*, in: OnCurating, Issue 28, 2016, S. 14–23, http://jonasstaal.nl/site/assets/files/1595/2016-01_-_jonas_staal_law_of_the_state_truth_of_art_oncurating_org_28.pdf.

Jonas Staal, *Assemblism*, in: e-flux journal #80, 2017, <http://e-flux.com/journal/80/100465/assemblism>.

Hito Steyerl, *Dokumentarismus als Politik der Wahrheit*, in: eicp, <https://transversal.at/transversal/1003/steyerl/de?hl=Steyerl>, 2003.

Caroline Turner / Jen Webb, *Art and Human Rights: Contemporary Asian Contexts*, Manchester 2016.

Zusammenfassung

Am Beispiel künstlerischer Operationen von *Studio Staal* und *GeheimRat.com*, deren Kombination mit politischen Theorien von Sheyla Benhabib, Judith Butler, Chantal Mouffe und Gayatri Chakravorty Spivak sowie der historisch-theoretischen Untersuchung Giorgio Agambens, die eine Überlagerung des Konzepts der Poiesis durch die Praxis bis zu deren gänzlichem Verschwinden unter ästhetisch-kapitalistischen Vorzeichen beobachtet, arbeitet der Text die poietische, also die hervorbringende Dimension künstlerischer Positionen heraus. Und zwar bringen diese neue Horizonte „jurisgenerativer Politiken“ (Benhabib) im Konnex der Menschenrechte hervor, die zu Rechtsfortbildungen, Regel- und Gesetzesänderungen oder auch zu veränderten Gerichtsbarkeiten führen könnten, wie es seit 1948 auch mit der konstanten

Erweiterung des Kanons der Menschenrechte zu beobachten ist. Sie sind daher im weitesten und besten Sinne als *actio popularis*, als Popularklagen zu verstehen, da sie stellvertretend im Interesse der Allgemeinheit stehen. Mit *New World Summit* und *Der Wert der Menschenrechte – digital_series#no.217241* werden zwei Varianten künstlerischer Poiesis vorgestellt, die mit der Forderung Judith Butlers korrelieren, die Plattform der Politik selbst zum Zentrum politischer Mobilisierung werden zu lassen (2016) und damit ermöglichen, „das Recht, Rechte zu haben“ (Hannah Arendt), in Anspruch zu nehmen. Dafür machen sie sich die Imaginationen von Herrschafts-, Macht- oder Regelfreiheit der Künste zunutze und stellen in einer doppelten Operation von gleichzeitiger Aufhebung und Bestätigung bestehender Formen eine Variante der Ermächtigung her, die sich permanent im Politischen/Künstlerischen aufhalten kann. Beide künstlerischen Beispiele werden auf ihr Poietisches, also auf ihr Hervorbringendes geprüft, um sechs Ableitungen einer künstlerischen Poiesis unter anderem für die Ästhetik herauszuarbeiten und mit konkreten Vorschlägen für künftige Forschungsvorhaben und -unternehmungen zu enden. Eingangs werden die Beispiele künstlerischer Poiesis mit einer Vielzahl künstlerischer Beispiele und Ausstellungen und zwar zeitlich vor, auf und nach der Enwezor - *Documenta 11* von 2002 angereichert, die sich mit den Menschenrechten beschäftigen, wie etwa die von dem Fotografen Edward Steichen kuratierte, von Roland Barthes innerhalb seiner Textsammlung *Mythen des Alltags* geprüfte und in das Weltdokumentenerbe der UNESCO aufgenommene Ausstellung *The Family of Man* von 1955 im New Yorker *The Museum of Modern Art*.

Summary

This text works out the poietic i.e. the productive dimension of artistic positions, taking as example the artistic operations of *Studio Staal* and *GeheimRat.com*, their involvement with the political theories of Sheyla Benhabib, Judith Butler, Chantal Mouffe and Gayatri Chakravorty Spivak, as well as Giorgio Agamben's historical-theoretical examination, which looks at a superimposition of the concept of

poiesis with practice until the point of its utter disappearance under aesthetical-capitalistic imprint. These artistic positions yield new horizons of „jurisgenerative politics“ (Benhabib) in connection with human rights, which can lead to developments of the law, rule and legal changes, as well as to changed jurisdictions that can be observed also in regards to the constant expansion of the canon of human rights starting from 1948. They are therefore to be understood in the broadest and truest sense as *actio popularis*, since they are representative of the interests of the community. With *New World Summit* and *Der Wert der Menschenrechte (The Value of Human Rights) – digital_series#no.217241*, two versions of artistic poiesis are presented, correlating with Judith Butlers' insistence that the platforms of politics themselves be made into the centre of political action (2016), in order to enable anyone to make use of „the right to have rights“ (Hannah Arendt). For that purpose they make use of fantasies about art's freedom from domination, power and rule, and by means of a double operation of simultaneous suspension and affirmation of established forms, they create a version of empowerment which is able to permanently remain within the political/artistical. The poetic i.e. the pro-ductive potential of both artistic examples is analyzed in order to identify six sections of an artistic poiesis, among others in regards to aesthetics, and to conclude with concrete proposals for future research projects and initiatives. The text opens with examples of artistic poiesis enriched by a variety of artistic examples and exhibitions dealing with the subject of human rights from the time prior to Enwezor's 2002 *Documenta 11*, from *Documenta 11* itself and from the time after it, such as the exhibition *The Family of Man*, curated in 1955 by photographer Edward Steichen for the *Museum of Modern Art* in New York, reviewed by Roland Barthes in his collection of essays *Mythologies* and inscribed into the UNESCO Memory of the World Register.

Schlagworte

Poiesis, Operation, Menschenrechte, *actio popularis*, Kunst [sic], Engaged Arts, *The Family of Man* (1955),

Enwezor's *Documenta 11* (2002), *Studio Staal*, *GeheimRat.com*

Keywords

Poiesis, operation, human rights, *actio popularis*, art [sic], Engaged Arts, *The Family of Man* (1955), Enwezor's 2002 *Documenta 11*, *Studio Staal*, *GeheimRat.com*

Autorin

Birte Kleine-Benne, Dr. phil., 2006 Promotion in Hamburg, Lehraufträge, Gast- und Vertretungsprofessuren an der Universität der Künste Berlin, der Universität Hamburg, der Burg Giebichenstein/Kunsthochschule Halle und der Ludwig-Maximilians-Universität München. Theoretische und angewandte Forschungen zu zeitgenössischen bzw. sog. nächsten Formen von Kunst- und Theorieproduktion, von Präsentations-, Rezeptions- und Vermittlungsformen, die ihrerseits Bild-, Kunst-, Ästhetik- und Wissenstheorien sowie dazugehörige Geschichten der Moderne informieren. Forschung, Lehre, Publikationen, kuratorische Tätigkeiten und Weiteres: <https://bkb.eyes2k.net>

Titel

Birte Kleine-Benne, Künstlerische Poiesis ft. Menschenrechte ft. künstlerische Poiesis, in: kunsttexte.de, Sektion Gegenwart Nr. 4, 2019 (36 Seiten), www.kunsttexte.de.