

JOURNAL FÜR ENTWICKLUNGSPOLITIK

herausgegeben vom Mattersburger Kreis für Entwicklungspolitik
an den österreichischen Universitäten

vol. XX, No. 3–2004

KUNST - KULTUR - ENTWICKLUNG

Schwerpunktredaktion: Gerald Faschingeder

Mandelbaum Edition Südwind

Inhaltsverzeichnis

- 4 GERALD FASCHINGEDER
Editorial
- 11 FRANZ MARTIN WIMMER
Überlegungen zur Frage nach Maßstäben kultureller Entwicklung
- 46 INA IVANCEANU, TINA PROKOP
Kunst Macht RaumMigrantische Kunst oder Kunst jenseits
von fixen Zugehörigkeiten?
- 63 MONIKA MOKRE
Politische Kunst zwischen Autonomie und Relevanz
- 76 GERALD FASCHINGEDER
Konfliktzone Theater
Überlegungen zur (entwicklungs-) politischen Bedeutung
des Theaters
- 108 Autorinnen und Autoren
- 109 Die letzten Ausgaben
- 110 Informationen für AutorInnen
Information for Contributors

GERALD FASCHINGEDER
Editorial

„Kunst – Kultur – Entwicklung“ – Ist das ein Thema für das Journal für Entwicklungspolitik? Viele sozialkritische AutorInnen nach Marx betrachteten jegliche künstlerische Tätigkeit als Teil des ideologischen Überbaus, der ausbeuterische Produktionsweisen am Laufen hält. Die eigentliche Geschichte werde aber abseits des Kunstbetriebes geschrieben, der Klassenkampf finde woanders statt, nämlich auf den Terrains von Politik und Ökonomie; Kunst illustriere diesen lediglich. Kultur, wenn auch der weitere Begriff, ging es in dieser Sichtweise nicht viel besser, auch sie wurde von linken Theorieansätzen – trotz Gramsci und der Cultural Studies – selten ernst genommen, vor allem nicht als eigenständige Kraft.

Es war nicht zuletzt diese Vernachlässigung des Kulturellen, die uns bereits 2000 dazu motivierte, eine eigene Nummer des Journals für Entwicklungspolitik dem Thema „Kultur und Entwicklung“ zu widmen. Den damaligen Hefterverantwortlichen, Gerald Faschingeder und Franz Kolland, ging es darum, grundsätzliche Antworten auf die Frage zu finden, welches Gewicht Kultur im Entwicklungsprozess zukommt. Nicht-ökonomische Erwägungen müssen mehr Raum im Ringen um neue Strukturen bekommen, zitierte das damalige Vorwort Willy Brandts Bericht *Das Überleben sichern*.

Drei Jahre später gaben die beiden Hefterverantwortlichen des JEP 1/2000 gemeinsam mit Franz Martin Wimmer einen Sammelband unter dem Titel *Kultur als umkämpftes Terrain* heraus. In diesem wurde der Kultur+Entwicklungsfrage mit Hilfe einer Reihe von Länderbeispielen zu Leibe gerückt. So uneinheitlich die im Buch von den verschiedenen AutorInnen verwendeten Kulturbegriffe auch waren, sie hatten alle gemeinsam, Kultur als etwas Umfassendes, Weites zu verstehen, als einen Bedeutungshorizont, eine „software der Gesellschaft“ (Kurt Luger), Werthaltungen und Praktiken (Erich Pilz) oder „geistige Räume, die verschiedene Gedächtnisse umfassen“ (Martina Kaller-Dietrich). In dieser Ausgabe des Journals für Entwicklungspolitik soll und kann die Diskussion der Kulturbegrifflichkeit nicht erneut aufgegriffen werden, vielmehr soll es diesmal um den „anderen“ Sinn der Kultur gehen: Kultur als Kunst. Von einer Verwendung des Kulturbegriffs in diesem Sinne grenzten sich die meisten AutorInnen in den genannten Publikationen skeptisch ab, um nicht in der drohenden Verengung des Begriffs eingeklemmt zu werden. Diesem Impuls folgen die AutorInnen dieses Journals für Entwicklungspolitik

nicht. Kunst darf also Thema eines entwicklungspolitischen Journals werden. Darf es das wirklich?

Dieses Heft hat eine längere Vorgeschichte, die erklärt, wie es dazu kam. Im Juni 2002 lud der Mattersburger Kreis zu einem Workshop zum Thema Kultur und Entwicklung ein, bei dem MitarbeiterInnen der Österreichischen Entwicklungszusammenarbeit (OEZA) im Bundesministerium für auswärtige Angelegenheiten gemeinsam mit einigen NGO-MitarbeiterInnen sich mit praktischen Konsequenzen der Kultur+Entwicklungsdebatte auseinandersetzen. Gleichsam als Fortsetzung luden ein Jahr später das Wiener Institut für Entwicklungsfragen (vidc) sowie Tina Prokop und Ina Ivanceanu zu einem Workshop, bei dem nun Theater und Entwicklung im Mittelpunkt des Interesses standen. Die beiden Initiatorinnen des Workshops hatten vor, eine Forschungsarbeit über das von der OEZA geförderte Ndere Theater in Uganda zu verfassen. Kontroverse Diskussionen entbrannten rund um die Frage, ob es sich um eine Instrumentalisierung von Kunst handle, wenn Theater für den Entwicklungsprozess eingesetzt wird. Wie ästhetisch, wie künstlerisch ist solches „Gebrauchstheater“ dann noch? Umkehrt wurde gefragt, was denn Theaterspielen den Armen bringe. Hat solche Kunst mit Entwicklung zu tun?

Die Zeit war damals zu kurz, um diese Fragen auszudiskutieren. Und so entstand am selben Abend die Idee, eine Nummer des Journals für Entwicklungspolitik dieser Frage zu widmen, sie dort aber auch auf andere künstlerische Bereiche auszuweiten. Es war bald deutlich geworden, dass Kunst dann für Entwicklungsfragen höchst relevant sein kann, wenn sie sich als politische Kunst versteht oder als politische Kunst wirkt. An dieser These soll sich dieses Journal für Entwicklungspolitik abarbeiten.

Ein zweiter Strang kam zu diesen Überlegungen hinzu, nämlich die Frage nach „Entwicklung“ an sich. In den eingangs angeführten Publikationen war deutlich geworden, dass die Idee der Entwicklung als solche Teil einer bestimmten Kultur ist und keinesfalls ohne weiteres in andere Sprachen übersetzt werden oder als Konzept in andere kulturelle Kontexte transponiert werden kann. Wird unter Entwicklung nun sehr grundlegend verstanden, dass gesellschaftliche Verhältnisse sich zum Besseren verändern, dann stehen die Chancen auf interkulturelle Kommunizierbarkeit dieser Idee schon besser, doch offen bleibt noch die Frage nach den Wertmaßstäben, um dieses „besser“ als solches erkennen zu können. Franz Martin Wimmer widmet sich seit Jahren dieser Frage und formuliert: „Wir stehen immer noch vor der zentralen Frage jeder Entwicklungstheorie und -politik, nämlich der Frage, ob es Maßstäbe und Kriterien für die ‚Entwicklung‘ von ‚unterentwickelten‘ Gesellschaften gibt, die interkulturell begründbar sind.“ (Wimmer in diesem Heft, S. 11)

Wie können wir zu einer Antwort auf diese – für eine ernsthafte und um ihre eigene Begrenztheit wissende Entwicklungspolitik wohl entscheidende – Frage finden? Wimmer verweist auf sein Konzept des Polylogs: „Mir scheint, dass diese Frage, wie auch Kimmerle betont, nur in dialogischer oder besser in polylogischer Weise, von vielen und differenten Seiten her immer wieder für die jeweils in Frage stehenden Bereiche menschlichen Denkens und Handelns zu klären ist.“ (Wimmer in diesem Heft, Seite einfügen!) Der Anspruch, sich in einen Polylog zu begeben, stellt sich der Philosophie selbst, ebenso aber auch der Kunst. Was aber könnte Polylog für Entwicklungspolitik bedeuten?

Kunst und Polylog

Polylog meint eine interkulturelle Auseinandersetzung, einen Austausch von Ideen und Konzepten unterschiedlicher Kulturen. Der Polylog ist damit per definitionem interkulturell. Kultur lässt den Menschen machen, denn Menschen handeln aufgrund von zugeschriebenen Bedeutungen, die sozial auszuhandeln sind. Die Menschen machen aber auch Kultur; und es ließe sich mit marx'scher Formulierung behaupten, dass sie dies „nicht aus freien Stücken, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen“ tun. Einer der wichtigsten Versuche, Kultur trotz aller dieser „Umstände“ zu verändern, stellt das Interventionsfeld der Kunst dar.

Hat Kunst nun das Potential, Zentrismen zu überwinden? Einen Beitrag zu Polylogen zu erbringen? Ja und nein, kann eine schnelle Antwort lauten. Nein, weil es offensichtlich ist, dass sich Kunstwerke in den Metropolen der wohlhabenden Länder sammeln und den Hegemonieanspruch dieser Länder zu unterstreichen helfen. Ja, weil Kunst grundsätzliche Voraussetzungen in Frage zu stellen vermag und damit erst ein Dialog, ein Polylog in Gang kommen kann, wenn vermeintliche Wahrheiten hinterfragt werden.

Kunst und Entwicklung

Dieses JEP setzt auf eine These, jene nämlich, dass Kunst ein privilegierter Ort der interkulturellen Auseinandersetzung ist. Bewusst wird hier das friedliche Wort „Dialog“ vermieden, finden sich doch im Künstlerischen nicht nur Zitat, sondern auch Plagiat, Karikatur, Bloßstellung und provokanter Gegenentwurf. Keinesfalls ist Kunst eine gesellschaftliche Sphäre, die frei von Asymmetrien wäre. Die Möglichkeit, Kunst als privilegierten Ort zu verstehen, geht allerdings nicht auf ein essentialistisches Merkmal von Kunst zurück, sondern ist Ausfluss spezifischer soziologischer Zuschreibungen, die sich in den Jahr-

hundertens entwickelt haben, seit die Kunst als eigenständiger gesellschaftlicher Bereich angesehen wird. Wesentlicher Teil dieses privilegierten Ortes ist die behauptete Autonomie der Kunst, die zwar nie vollständig eingelöst wird, aber politisch fruchtbar gemacht werden kann. Eines der Privilegien der Kunst ist es, vom Zwang zur „Entwicklung“ frei zu sein, macht doch die Idee einer „besseren, weil späteren“ Kunst keinen Sinn. Dies ist zumindest eine Anschauung in der Kunsttheorie. Es gibt auch in der Kunst immer wieder die Vorstellung von Fortschritt und damit die Idee einer Entwicklung der Kunst.

Wenn hier über Kunst und Entwicklung diskutiert wird, dann allerdings nicht über Kunst als *tool for development*, wie dies in den letzten Jahren Einzug in die Diskussion über Entwicklungsinstrumente gefunden hat. Vielmehr wird hier Kunst als Produktionsstätte von Sinn, Bedeutung und Ästhetik – damit im Übrigen auch von Kultur – verstanden, eine Produktionsstätte mit anarchischem Potential.

Polylog und Entwicklung

Eine Reflexion des Zusammenhanges von Kultur und Entwicklung führt fast zwangsläufig zur Frage, in welchem kulturellen Rahmen, im Rahmen welcher Kultur, welcher kulturgebundenen Vorstellungswelt, Entwicklung konzipiert, erfunden, mithin selbst „entwickelt“ wird. Das wird dann bald kompliziert, wenn beachtet wird, dass sich auch Kulturen wandeln und wie der Entwicklungsbegriff keine statische Definitionen kennen, sondern sich in sozialen Bezügen verändern.

Bald ist diese Frage damit zu beantworten, dass die Entwicklungsidee erstens jung und zweitens aus der Tradition der europäischen Aufklärung stammt, wie dies bereits häufig festgehalten wurde. Dies bedeutet zwar nicht, dass damit die Möglichkeit von Entwicklung auf jenen Raum beschränkt ist, aus dem geistesgeschichtlich betrachtet der Begriff kommt. Dennoch ist es notwendig, nach den Perspektiven anderer Kulturen, anderer Traditionen auf den Prozess des gesellschaftlichen Wandels zu fragen. Ein Polylog wäre zu beginnen und es könnte sein, dass politische Kunst dazu einen interessanten und wirksamen Beitrag leisten kann.

Es ist an der Zeit, auch in Österreich das Potential von Kunst für die Stimulierung und kritische Reflexion von Entwicklungsprozessen kritisch zu analysieren. Einigen Versuchen, entwicklungspolitisches Bewusstsein auf breiter Basis mit Hilfe von Kulturfestivals, ob auf dem Wiener Rathausplatz („Suraza Afrika“, 1996) oder in Favoriten („moving cultures favoriten“, Pfingsten 2003 und 2004), zu bilden, wurde vorgehalten, bestenfalls gute Unterhaltung und

eine Verschiebung von Stereotypen (von „arm“ zu „exotisch“) bewirkt zu haben. Ist dies alles, was es zum Verhältnis von Kunst und Entwicklung zu sagen gibt?

Zu den Beiträgen im Heft

Dieses Journal für Entwicklungspolitik hat mehr dazu zu sagen. Am Beginn stehen Franz Martin Wimmers „Überlegungen zur Frage nach den Maßstäben kultureller Entwicklung“. Wimmer diskutiert den Begriff einer „Kultur-entwicklung“ sowie den Vorschlag, interkulturelle Dialoge in Philosophie und Kunst zu etablieren. Der Begriff des Polylogs bildet dabei den Gegenentwurf zu den beobachteten herkömmlichen Strategien, zwischen den Kulturen zu kommunizieren, nämlich in Form des expansiven, des integrativen, des separativen oder des tentativen Zentrismus. Fallbeispiele zur Zuschreibung des Mangels an andere Kulturen aus der Geschichte des portugiesischen Königreiches und aus einem brasilianischen Sprachlehrbuch illustrieren die Überlegungen. Die Frage bleibt dennoch offen: Kann Wissenschaft eine endgültige Antwort geben oder sind polylogische Verfahren der bessere Weg? Keinesfalls ist in dieser Frage bereits alles ausgedacht worden.

Der zweite Beitrag von Tina Prokop und Ina Ivanceanu geht nun näher auf den Bereich der Kunst ein. Die Autorinnen argumentieren, dass WissenschaftlerInnen, Intellektuelle und KünstlerInnen Polyloge oder Prozesse künstlerischer Produktion mit gleichrangigen Partizipationsbedingungen in Gang setzen können - um gemeinsam Argumentationen zu den oben genannten universellen Themen auszuhandeln und zu formulieren, die dadurch in politischen Räumen stärker sichtbar werden. Diese These wird am Beispiel migran-tischer Kunst durchgedacht: Wie verlaufen die Prozesse des Raum-Einnehmens durch MigrantInnen im hierarchisch strukturierten Kultur- und Kunstbereich? Welche Strategien, welche Konstruktionen setzen die Protagonistinnen, die von eurozentristischen EntwicklerInnen an den Ort der unveränderlich „Unterentwickelten“ verwiesen werden, den Versuchen der Diskriminierung und Exklusion entgegen, jetzt, da sie in den „entwickelten“ Ländern leben? Die besprochenen künstlerischen Interventionen versuchen, mit zugeschriebenen fixen Identitäten zu brechen und Prozesse interkultureller Auseinandersetzung von anderer Qualität in Gang zu setzen.

Dies war auch Absicht eines künstlerischen Projektes, das im Zentrum des Beitrags von Monika Mokre steht: „Politische Kunst zwischen Autonomie und Relevanz“ versucht sich herkömmlichen Wahrnehmungsformen zu entziehen. *Utopia Travel*, realisiert von den beiden österreichischen Künstler Emanu-

el Danesch und David Rych, kombiniert zwei Elemente: Einen Teil bildet ein Videoarchiv, bestehend aus Positionen von Film- und Kunstschaffenden aus den Städten Kairo, Beirut, Istanbul, Sofia, Skopje, Sarajevo, Belgrad, Zagreb, Laibach und Wien. Das Medium Video bot sich für dieses Archiv an, weil filmische Codes weltweit gelesen werden können. Der zweite Teil fand als eine Fahrt auf dem Landweg über die angeführten Stationen statt. Ein Taxi, mit einem Videomonitor ausgerüstet, wurde als mobile Einheit genutzt und zeigte die Videos auf der Route von Ägypten über den Nahen Osten nach Wien. „*Utopia Travel* startet in Kairo, das entstehende Wissen wird Richtung Europa transportiert, daher ist zu hoffen, dass hier etwas ankommt, das nicht von einem westlichen Autonomiebegriff determiniert ist und so vielleicht einen alternativen ortsungebundenen Polylog eröffnen könnte“, schrieb der Linguist Martin Prinzhorn dazu. Wir haben es hier mit politischer Kunst zu tun; doch auch diese ist dazu verpflichtet, das eigene Tun kritisch zu reflektieren. Nur auf diese Weise ist den Fallen des Paternalismus, des Exotismus, aber auch der Folgenlosigkeit zu begegnen. Aus der Freiheit des künstlerischen Schaffens in Kombination mit verantwortlicher Reflexion lässt sich ein Beitrag der politischen Kunst zum Polylog zwischen Ländern, Kulturen und Individuen erwarten – nicht aus vorausseilender politischer Korrektheit im Umgang mit prekären Situationen.

Zuletzt fragt Gerald Faschingeder nach der „Konfliktzone Theater“. Welche politische und auch entwicklungspolitische Bedeutung kann Theater erlangen? Die Antwort gestaltet sich als eine Exkursion in die Theatergeschichte, bei der Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* ebenso bemüht wird wie Schillers Überlegungen zur *Schaubühne als moralische Anstalt*, ehe die Ansätze von Brecht, Piscator und Boal im Hinblick auf die Fragestellung diskutiert werden. Politisch wirken kann Theater in mehrfacher Hinsicht: durch den Konflikt auf der Bühne, durch den Konflikt um die Bühne, aber auch durch das Verwischen der Grenze zwischen Bühne und Publikum. Letzteres ist eigentlich ein Rückgriff auf die Struktur des vorklassischen Theaters, das die Trennung zwischen Publikum und SchauspielerInnen in dem Ausmaß wie heute von europäischen Bühnen vertraut nicht kannte. Im antiken Theater wie auch bei den Mysterienspielen vor den europäischen Kathedralen des Mittelalters saß das Publikum im gleichen Licht wie die Schauspieler und war nicht durch den Schein des Guckkastens vom Geschehen auf der Bühne getrennt. Die neuerliche Aufhebung der Trennung durch den Vorhang erlaubte das spontane Entstehen dialogischer Situationen zwischen SchauspielerInnen und Publikum und damit ganz andere Interaktionsprozesse als das „absolute“ klassische Drama. Dies war auch Anliegen des brasilianischen Theatertheoretikers Augusto Boal, dessen Konzept

des Theaters der Unterdrückten heute in vielfältigen Varianten in der Welt der Entwicklungspraxis eingesetzt wird. Ob es sich noch um politische Kunst handelt, wenn es lediglich als effizientes Mittel eingesetzt wird, analphabetischer Bevölkerung AIDS-Präventionsmaßnahmen nah zu bringen, darf bezweifelt werden. Gleichzeitig stehen derzeit die Chancen für ein Theater, in dem für Reflexion genügend Raum bleibt, wie es Brecht mit dem Verfremdungs-Effekt intendierte, nicht optimal, drängt doch der *mainstream* dazu, überall mit Effekt und Wirkung zu beeindrucken. Reflexion kann aber nicht gelingen, wenn sie der unmittelbaren Wirkung der Emotionen und der Identifikationen ausgesetzt ist. Hier steht politische Kunst in einem dialektischen Verhältnis zu ihrer eigenen Sinnlichkeit.

Auf seinen letzten Seiten bietet dieses JEP einen Überblick über Projekte im Kultur- und Kunstbereich, die im Jahr 2001 aus Mitteln der Österreichischen Entwicklungszusammenarbeit gefördert wurden. Dieser Überblick wird durch kurze inhaltliche Informationen über einige wenige ausgewählte Projekte ergänzt. Diese als Dokumentation hier veröffentlichte Übersicht soll die in diesem JEP geführte theoretische Diskussion mit Blick auf Aspekte der Realität der Projektkultur ergänzen und steht dazu in einem vielleicht nicht uninteressanten Spannungsverhältnis. Hat Kunst nun das Potential, im Rahmen eines interkulturellen Polylogs entwicklungspolitisch zu wirken? Dies ist keinesfalls sichergestellt, soviel steht fest. Hoffentlich bietet dieses Journal für Entwicklungspolitik dennoch einige Anhaltspunkte für Antworten auf die Frage, was hilfreich sein könnte, um eine solche Wirkung sicherzustellen. Einige der interessantesten KünstlerInnen haben uns dies in der Vergangenheit ebenso gezeigt wie es auch heute zahlreiche Beispiele für künstlerische Projekte gibt, die den Fallen der Identitätspolitik entkommen und politische Handlungsräume zu öffnen vermögen.

FRANZ MARTIN WIMMER

Überlegungen zur Frage nach Maßstäben kultureller Entwicklung

1. Vorbemerkung

Seit mehr als dreißig Jahren werden Fragen von „Entwicklung“ im Zusammenhang mit „kulturellen Rechten“ verhandelt und immer noch oszillieren Debatten darüber zwischen „philosophischen Begriffen von Kultur“ und der „praktischen Seite der Frage“, wie schon 1968 Boutros-Ghali angemerkt hat (UNESCO 1970: 21). Auch dieser Beitrag macht darin keine Ausnahme, denn es werden hier einerseits Begriffe, Voraussetzungen, Hypothesen analysiert, die historisch entstanden sind und dazu dienen, den eigenen oder den fremden kulturellen Horizont zu erfassen. Andererseits werden Funktionen dieser Begriffe, durchaus praktischer und politischer Natur, aufgesucht.

In den folgenden Überlegungen gehe ich zunächst von der Frage aus, ob nicht „Kulturen“ ohnedies immer etwas „in Entwicklung“ seien und umgekehrt „Entwicklung“ immer etwas „Kulturelles“ (vgl. Pérez de Cuéllar 1995: 54) beinhalte. Einige Hinweise auf die Idee einer „Entwicklungsgeschichte von Philosophie“ können dabei hilfreich sein. Dem stelle ich die These gegenüber, dass einige „kulturelle“ Bereiche, und zwar eben Philosophie und auch Kunst, zu einer echten „Entwicklung“ gar nicht fähig seien, und diskutiere die Frage, was aus einer solchen These für Entwicklungstheorie folgen könnte. Wie immer wir die Sache sehen, bleibt der Sachverhalt, dass „kulturelle Differenzen“ wahrgenommen und meist auch bewertet werden, wobei am wichtigsten in unserem Zusammenhang die häufige Gleichsetzung von Differenz mit Defizienz ist, wie ich sie an einigen ideologiegeschichtlichen Fällen besprechen will. Das führt zur Frage unterschiedlicher Verhältnisse zwischen Kulturen – die Behauptungen von „Exklusivität“, „Egalität“ und „Komplementarität“ scheinen darunter die wesentlichen zu sein. Sie stehen im Bezug zu „Zentrismus“, wobei es sinnvoll ist, unterschiedliche Typen desselben zu unterscheiden: einen „expansiven“, einen „integrativen“, einen „separativen“ und einen „tentativen Zentrismus“, womit die gewöhnliche, aber ungenaue Rede von „hierarchischen“ Verhältnissen zwischen Kulturen etwas präzisiert werden soll. Allen solchen Beschreibungs- und Bewertungsformen von (anderen) Kulturen

liegen sehr allgemeine Einschätzungen zu Grunde, die ich als „Vermutungen“ in Bezug auf die eigene oder eine andere Kultur bezeichne. Es handelt sich um eine „Superioritäts- und Komplettheitsvermutung“, um eine „Maturitäts- und Kompetenzvermutung“ und schließlich in Hinsicht auf Entwicklung um eine „Zwangsläufigkeitsvermutung“.

Solche Vermutungen über eigene und fremde Kulturen und insbesondere die Vermutung der Zwangsläufigkeit und Irreversibilität von Entwicklung müssen auch im Zusammenhang mit Entwicklungspolitik oder -zusammenarbeit beschäftigen und zwar aus dem einfachen Grund, weil eine Kenntnis von deren bestimmten Inhalten und ihrer Wirksamkeit in den Urteilen, mit denen „wir“ von „anderen“ und „andere“ von „uns“ wahrgenommen werden, für eine tatsächliche Zusammenarbeit Voraussetzung sind.

Dies alles beantwortet aber noch nicht die Frage der Beurteilung dieser oder jener Richtung von Entwicklung, oder, wie wir vorsichtshalber formulieren sollten: der Beurteilung dieser oder jener Veränderungen. So bleibt schließlich die Frage nach den Schiedsrichtern, also die Frage im Titel: Wer beurteilt nach welchem Maßstab, was bleiben, was zunehmen, was abnehmen soll?

Ich erinnere im Schlussabschnitt an den Traum eines Jakobiners zur Zeit der Französischen Revolution, wonach aus der Untersuchung der „Natur des Menschen“ der richtige und für alle einsichtige Maßstab in allen Fragen gefunden werden könnte. Der Traum wurde weiter geträumt unter anderen Namen in Zivilisations- und Modernisierungstheorien. In der Philosophie wirkt er weiter unter dem Namen des Universalismus und wird zerzaust im Namen eines postmodernen Relativismus oder eines kulturalistischen Pragmatismus. Ich halte das Letztere für falsche – und politisch ohnmächtige – Bescheidenheit, das Erstere in den Formen, wie es zumeist auftritt, für verschleierte Kulturzentrismus. Ich halte es hingegen für möglich und notwendig, in der Philosophie eine „Kommunikationspraxis“ zu fördern, die auf eine andere Art von Universalität abzielt. Ein Vertreter der „interkulturellen Philosophie“ hat sie so beschrieben: „Die kulturellen Welten werden übersetzt, und indem sie sich gegenseitig übersetzen, wird Universalität erzeugt.“ (Fornet-Betancourt 2002: 15) Die Betonung liegt hier auf der „Gegenseitigkeit“. Das entspricht nicht den gewöhnlichen Gepflogenheiten akademischer Praxis, aber es ist theoretisch zwingend – dass Begründungs- und Orientierungsfragen in der Philosophie in einer Art behandelt werden, wie ich sie als Polyloge (vgl. Wimmer 2004: 66 ff.) beschrieben habe.

Damit sind die Schiedsrichter auch in Fragen der Kulturentwicklung benannt: Es sind nicht nur die Experten regionaler, ideologischer, religiöser, majoritärer Traditionen allein, obwohl diese auch dazu gehören. Aber sie müssen

erstens ihren Kreis erweitern, denn alle kulturellen Traditionen sind zuständig; es darf beispielsweise nicht die Grenze bei den sogenannten Hochkulturen gezogen werden.

Und sie müssen zweitens jede Tradition in Frage stellen lassen, von innen wie von außen, also durch diejenigen Menschen ihrer eigenen Religion, Ideologie, Region, denen sie selbst die Urteilsfähigkeit abgesprochen haben wie auch durch diejenigen, die sie mit Gründen von außen kritisieren.

2. „Kulturentwicklung“ – „schwarzer Rappe“ oder „hölzernes Eisen“?

Dass das Wort „Entwicklung“ erst spät in der deutschen Sprache aufgetaucht ist und dann, wie auch „Evolution“, lange Zeit nur in biologischen, mathematischen, logischen und militärischen, auch chemischen Zusammenhängen verwendet wurde, ist im Ganzen richtig (vgl. Meyer 1926: 38). Damit wurden Bewegungen erfasst, die scheinbar oder wirklich zielgerichtet waren: das Wachsen von Organismen, die Ableitung von Begriffen, die Entfaltung von Schützenlinien und Flottenverbänden, das Herauskommen einer Fotografie. Und nun fragen wir uns nach einer „Entwicklung“ von „Kultur(en)“.

Wenn das Urteilen, Fühlen und Handeln von Menschen stets kultürlich ist, wenn es ferner nicht eine menschen-natürliche, sondern viele und tiefreichend differente Kultürlichkeiten gibt, so müssen wir uns offensichtlich nach Kriterien und nach Instanzen kultureller Entwicklung fragen: Wer beurteilt nach welchem Maßstab, was bleiben, was zunehmen, was abnehmen soll?

Wie immer „Kultur“ verstanden wird, es handelt sich um einen Horizont, innerhalb dessen Wertungen, Erklärungen, Sinnangebote entweder für bestimmte Lebensbereiche oder in einem umfassenden Sinn gegeben sind. Diese Horizonte überlappen sich, verändern sich und werden verändert aus sich heraus oder durch andere Horizonte. Nicht jede solche Veränderung ist auch eine Entwicklung in dem alten Wortsinn, dass etwas nach außen kommt, was zuvor schon innen war.

Der erste Gedanke ist, dass Entwicklung stattfindet, wo etwas aus sich selbst heraus sich verändert, und zwar so, dass Späteres auf Möglichkeiten und Tendenzen aufbaut, die im Früheren angelegt sind. „International hat sich die Erkenntnis durchgesetzt“, ist in einem offiziellen Papier der österreichischen Regierung zu lesen, „dass Entwicklung nicht von außen diktiert werden kann.“ (BMLuFUW 2002: 82) In einem oberflächlichen Sinn ist das leicht zu verstehen: Was „von außen diktiert“ wird, ist nicht Entwicklung, sondern Manipulation, erzwungene Veränderung. Zwischen dieser und einer gänzlich

selbstbestimmten Entwicklung liegen viele Stufen des Beeinflussens, Werbens, Überredens oder auch Verführens. Solche Einflüsse kommen auch dann „von außen“, wenn sie nicht „diktiert“ sind; sie bewirken „Entwicklung als Nachahmung exogener Zielsetzung“ (Mansilla 1986: 182).

Doch die Vorstellung von Selbstentwicklung reicht nicht zu einem allgemeinen Maßstab. Sie reicht darum nicht aus, weil niemand bereit sein wird, alles und jedes, was historisch irgendwo irgendwann entstanden ist, sich als Lebensform oder Kultur in irgendeiner Gesellschaft durchgesetzt hat – auch wenn dies gänzlich selbstbestimmt im Verhältnis zu anderen Gesellschaften geschehen wäre – als gleichermaßen gültig anzuerkennen, und zwar aus zwei Gründen.

Einmal, weil Verfall, Zerstörung, Niedergang ebenso zur Geschichte menschlicher Gesellschaften gehört wie Ausbreitung, Entfaltung, Aufstieg. Schon steinzeitliche Tempelkulturen haben ihre natürliche Umwelt derart nachhaltig ausgebeutet, dass damit ihre Lebensgrundlagen vernichtet und sie selbst zugrunde gerichtet wurden (vgl. Malta). Die Frage, warum mächtige Ruinen existieren, warum offensichtlich erfolgreiche und große menschliche Organisationen der Zerstörung anheim fallen können, beunruhigte schon den ersten großen Geschichtstheoretiker der mediterranen Tradition, Ibn Khaldun.

Der zweite Grund, warum Selbstbestimmung nicht als ausreichender Maßstab für Entwicklung überhaupt genommen werden kann, liegt darin, dass diese in einem umfassenden und wörtlichen Sinn kein Merkmal kultureller oder sonstiger gesellschaftlicher Entwicklungen in den weitaus überwiegenden Fällen der Menschengeschichte ist. Der Normalfall ist vielmehr, dass es Eliten gibt, die zwar untereinander konkurrieren, die aber jedenfalls die Definitionsmacht für das Richtige und Gute für sich beanspruchen und damit den Einspruch anderer – in der Regel der Mehrheit – nicht zulassen.

Doch gab es seit längerem zumindest bei Philosophen und zur Beschreibung ihrer eigenen Disziplin auch die Rede von einer „Entwicklung“ der Menschheit oder des Geistes und diese sollte ein Ziel haben, das bewusst verfolgt werden könne, das aber auch zwangsläufig, weil in der menschlichen Natur angelegt, wirksam wäre.

In einer derartigen Sichtweise ist „kulturelle Entwicklung“ so etwas wie ein schwarzer Rappe: Mit der „Menschheit“, mit ihrem jeweils bestimmten Stand ist immer auch Entwicklung gegeben, und zwar in eine erkennbare Richtung.

Geschichte der Philosophie oder besser Geschichte der abendländischen Philosophie ist immer wieder so beschrieben worden: als Entwicklung, Ausfaltung oder sogar als Selbstentwicklung eines von den Akteuren – den Philo-

sophierenden – abgehobenen, in diesem Sinn „absoluten“ Geistes. Sie wurde 1715 von Heumann als Gang von der Kindheit des Geistes zu seiner Reife beschrieben, von Fichte 1800 als Entwicklung einer ursprünglichen Denkkraft des Universums, von Bachmann 1811 als unendliche Evolution, von Hegel schließlich als das zwangsläufig zum-Selbstbewusstsein-Kommen des Universums ganz im Allgemeinen, also auch durch Tätigkeiten, die wir „kulturell“ nennen (vgl. Wimmer 1994, Kap. 5, 7, 8).

Halten wir fest: Seit der Zeit der europäischen Aufklärung und Romantik sind in der Philosophie Versuche häufig, den eigenen Geisteszustand als Ergebnis eines Prozesses der Selbstentwicklung zu beschreiben, wobei dieses Ergebnis entweder als Zwischen- oder bereits als erkennbares Endergebnis angesehen wird. Wenn alle Tätigkeiten und Hervorbringungen des Menschen in diesem Prozess zu sehen sind, ist „Kulturentwicklung“ tatsächlich so etwas wie ein „schwarzer Rappe“. Allen soeben genannten Autoren ist es dabei um ein Erfassen der eigenen, nicht einer fremden „Kultur“ oder „Philosophie“ gegangen, wobei sie allerdings davon überzeugt waren, dass diese die allgemeine Menschheitskultur überhaupt sei.

Sprechen wir heute von „Kultur und Entwicklung“, so haben wir erst in zweiter Linie das Problem vor Augen, den Stand des Eigenen erklären zu müssen. In erster Linie denken wir dabei an „die Anderen“, und zwar in dem Sinn, dass diese „eben nicht naturgemäß von selbst“ sich entwickeln (Faschingeder 2001: 27), weshalb dann eine Hilfestellung von außen nicht unsinnig, sondern sogar notwendig erscheint. Diese Gewohnheit ergibt sich daraus, dass wir ganz selbstverständlich von „Entwicklungsländern“ sprechen und unser eigenes Land darunter nicht subsumieren.

Hatten Philosophen des 18. und 19. Jahrhunderts an einer „großen Erzählung“ über die eine und einzige Selbstentwicklung der „Menschheit“ gearbeitet, so trauen wir derartigen Erzählungen nicht mehr, sprechen von vielen und differenten, auch von fehlenden und fehlerhaften Entwicklungen – und müssen uns selbstverständlich fragen, woher die Maßstäbe für solche Bewertungen, die Maßstäbe für das Ingangsetzen oder die Korrektur von Entwicklungen zu nehmen sein könnten.

Es gibt nicht erst den Einspruch der Postmoderne gegen solche „großen Erzählungen“. Schon 1880 warnt Ranke den König von Bayern eindringlich vor der Vermutung eines allgemeinen Fortschritts, denn sie sei „weder [...] philosophisch haltbar, noch [...] historisch nachweisbar“ (Ranke 1917: 15). Philosophisch ist für den „Historisten“ Ranke ein Determinismus nicht haltbar, weil er dem Bewusstsein von der Freiheit des Menschen widersprechen würde. Historisch würde ein allgemeiner Fortschritts- und Entwicklungsbegriff besa-

gen, dass jede einzelne Epoche, jede einzelne Generation und Gegenwart ihren Wert nur relativ zu einer jeweils späteren hätte. „Ich aber behaupte: jede Epoche ist unmittelbar zu Gott, und ihr Wert beruht gar nicht auf dem, was aus ihr hervorgeht, sondern in ihrer Existenz selbst, in ihrem eigenen Selbst.“ (Ranke 1917: 17)

Sprechen wir von „Kulturen“ statt von „Epochen“ und übertragen Rankes Behauptung eines unbedingten Selbstwerts auf diese, so klingt das durchaus bekannt und gleichzeitig fragwürdig.

Es klingt bekannt, nach vielen Debatten in den Sozial- und Kulturwissenschaften, dass die „Werte, die allen Menschen oder auch nur einzelnen Kulturen oder gar nur einzelnen Individuen teuer sind, [...] kein hierarchisches, sondern ein heterarchisches System“ (Holenstein 1998: 270) bilden. Dass darum „eine neue Dynamik mit dem anderen zu gründen [sei], die auf der gegenseitigen Anerkennung, Respekt und Solidarität basiert“ (Fornet-Betancourt 1997: 119), nachdem auch der zwar historistisch-tolerante, aber doch exklusiv privilegierte Kirchturmblick nicht mehr möglich ist, weil „Europa heute interpretierbar geworden“ (Mall 2002: 275) sei, und zwar auch von außen.

Die Ranke'sche Behauptung klingt aber auch fragwürdig und dies nicht so sehr deswegen, weil er Bereiche „der materiellen Interessen“, in denen „eine höchst entschiedene Steigerung“ stattfindet, von anderen unterscheidet, in denen davon überhaupt keine Rede sein könne: „Es wäre lächerlich, ein größerer Epiker sein zu wollen als Homer oder ein größerer Tragiker als Sophokles.“ (Ranke 1917: 18) Eine solche Unterscheidung ist häufig, sie wird im Deutschen oft mit dem Wortpaar „Zivilisation-Kultur“ getroffen, sie erklärt „kulturelle Entwicklung“, jedenfalls in bestimmten Bereichen, für ein „hölzernes Eisen“.

Rankes Behauptung ist noch aus einem anderen Grund fragwürdig im besten Sinn dieses Wortes: Weil fraglich sein muss, ob es überhaupt irgend etwas gibt, was für sich selbst, ohne Bezug auf etwas außer sich selbst, also unbedingt wertvoll, Selbstzweck ist, nicht Mittel zu einem anderen, über ihm stehenden Zweck. Erst nach der Begründung einer positiven Antwort auf diese Frage schließt sich die weitere sinnvoll an, für welche Dinge oder Sachverhalte dies gilt – ob es denn auch für „Kulturen“ oder „kulturelle Werte“ gesagt werden könne.

Der locus classicus in der europäischen Philosophiegeschichte dafür, dass es etwas gibt, was „niemals bloß als Mittel“ im Verhältnis zu etwas anderem gebraucht werden dürfe, ist eine der Formulierungen des „kategorischen Imperativs“ bei Kant – und dieser ist zu verstehen als Gesetz der praktischen Vernunft, zwingend gültig für alle vernunftbegabten Wesen. Was hier Selbstwert

hat, ist die menschliche Person. Schon Hegel wieder spricht aber von Einzelnen wie Gesellschaften, von den gewöhnlichen wie von den „welthistorischen“ Individuen, als von „Mitteln“ einer Selbstverwirklichung des Geistes, sofern „jene Lebendigkeiten der Individuen und der Völker, indem sie das Ihrige suchen und befriedigen, zugleich die Mittel und Werkzeuge eines Höheren und Weiteren sind, von dem sie nichts wissen, das sie bewusstlos vollbringen ...“ (Hegel 1970: 40).

Dieses „Höhere und Weitere“ ist allerdings in seiner Sicht nicht mehr ein Menschliches, sondern „der Geist, welcher die Weltgeschichte zu seinem Schauplatze, Eigentum und Felde seiner Verwirklichung hat“ (Hegel 1970: 75), als dessen Werkzeug der Mensch aber in seiner Sicht darum dennoch keine Entwertung erfahre, weil dies eben seine höchste Bestimmung sei. Das „Besondere“ oder „Partikuläre“ allerdings hat diesem Allgemeinen gegenüber keinerlei Eigenrecht, wie Hegel es bei vielen Gelegenheiten und auch in dem mitleidlosen Wort über die amerikanische „Kultur, namentlich in Mexiko und Peru“ ausdrückt, „die untergehen musste, sowie der Geist sich ihr näherte“ (Hegel 1970: 108). Für einen hegelianisch denkenden Entwicklungspolitiker macht die Erhaltung von kulturellen Besonderheiten keinen Sinn, weil die bloße Erhaltung von irgendetwas für sich keinen Sinn macht. Er muss allerdings voraussetzen, dass die eigene Kultur und das eigene Denken nicht etwas Partikuläres ist. Diese Voraussetzung ist bestreitbar.

Philosophie, die sich ihrer jeweils eigenen Kulturalität bewusst wird und damit den Singular der einen Entwicklung ihrer selbst in Frage stellt, kann nicht mehr von einer eindeutigen Differenz „zwischen dem Universellen und dem Partikulären“ ausgehen, der gegenüber „sich das Partikuläre immer rechtfertigen muss“; sie wird deswegen aber nicht Universalität als Ziel aufgeben, sondern den „Mangel an Universalität“ (Fornet-Betancourt 2002: 15) kritisch zu überwinden suchen, der eben in einem unberechtigten Anspruch auf Allgemeingültigkeit liegt. In dieser „interkulturellen“ Perspektive des Philosophierens ist auch die Frage nach „kultureller Entwicklung“ neu zu formulieren, und zwar in Absetzung sowohl von der Vorstellung einer einzigen, auf ein Ziel ausgerichteten Entwicklung, in die alle Sonderwege schließlich einmünden, in der sie aufgehen werden – als auch in Absetzung von der Vorstellung, dass Vielheit und Andersheit von „Kulturen“ an sich und in jeder Hinsicht wertvoll und nicht kritisierbar seien.

Interkulturell orientiertes Philosophieren nimmt den Sachverhalt ernst, dass von Kulturentwicklungen nur in der Mehrzahl, nicht im Singular gesprochen werden kann. Dies bedeutet, dass Kulturen sich nicht stellvertretend für andere Kulturen entwickeln. Es heißt ferner, dass nicht ein Maßstab zugleich

und im selben Sinn an alle angelegt werden kann, denn jeder derartige Maßstab ist kulturell und damit auch partikulär. Aber es bedeutet nicht, dass zwischen den einzelnen, sich entwickelnden Kulturen und Kulturbereichen nur Unverständnis und Differenz besteht. Darum müssen wir nach Maßstäben, nicht nach einem Maßstab suchen – aber diese Maßstäbe werden in wichtigen Fragen Gemeinsamkeiten aufweisen.

3. Philosophie und Kunst als Vorbild für Entwicklungszusammenarbeit?

Heinz Kimmerle, ein Pionier der interkulturellen Philosophie und der Forschungen zur Philosophie in Afrika, hat über die „Bedeutung interkultureller Dialoge besonders auf den Gebieten der Philosophie und der Kunst für die Entwicklungstheorie“ gesagt, es handle sich dabei um eine indirekte Funktion – weder Philosophie noch Kunst stehen nach seiner Auffassung im Prozess einer Entwicklung:

„Es gibt Bereiche, in denen keinerlei Entwicklung stattfindet. Solche Bereiche sind: grundlegend menschliche Verhaltensweisen wie Freundschaft, Gastfreiheit oder der Schutz und die Hilfe für schwächere Mitglieder der Gesellschaft, die freilich historisch und kulturell sehr verschiedene Formen annehmen, oder auch Kunst und Philosophie, das heißt – genauer gesagt – das eigentlich Künstlerische in der Kunst und das eigentlich Philosophische in der Philosophie.“ (Kimmerle 2001: 255)

Seine Argumentation in diesem Punkt ist ganz klar: Die Qualität von Werken der Kunst oder der Philosophie sei nicht von den Techniken und Medien bestimmt, mit deren Hilfe sie sich ausdrücken, und auch nicht vom Gegebensein einer Tradition. „Späteres ist nicht besser als Früheres, sondern zu allen Zeiten und in allen Kulturen gibt es gute und weniger gute Werke der Kunst und der Philosophie.“ (Kimmerle 2001: 259)

Ob es „zu allen Zeiten und in allen Kulturen“ Werke der Philosophie gibt, ist allerdings nicht überprüfbar. Es ist eine unüberprüfbare und meines Erachtens überflüssige Annahme, dass „mündlich überlieferte philosophische Weisheit [...] bis in die Entstehungsgeschichte der Sprache und damit in den Prozess der Menschwerdung zurück“ (ebd.) reiche. Diese Frage, ob „in allen Kulturen“ Philosophie zu finden sei, taucht zwar immer wieder auf, bleibt aber regelmäßig unbeantwortet.

Worauf Kimmerle mit seiner Allaussage jedoch hinweisen will, ist ein entscheidender Sachverhalt für Philosophie – dass hier „interkulturelle Dialoge auf der Grundlage völliger Gleichheit geführt werden“ können (Kimmerle 2001: 255). Es

genügt für die Behauptung der Notwendigkeit solcher Dialoge oder Polyloge, die im Bewusstsein der Andersartigkeit bei Anerkennung der Gleichberechtigung zu führen sind, wenn realisiert wird, dass es keine kulturunabhängige, weder eine irdische, noch eine außer- oder gar überirdische Instanz gibt, die bei den faktisch erfahrbaren Differenzen im Denken endgültig entscheiden könnte. Ich werde im Schlussabschnitt noch einmal darauf zurückkommen.

Solche Dialoge auf der Grundlage der Gleichheit können und sollen also Kimmerle zufolge in der Philosophie geführt werden. Und darin sieht er auch ihre mögliche Wirkung auf andere Bereiche wie Wirtschaft und Politik: „Wenn interkulturelle philosophische Dialoge und ihre Ergebnisse an Universitäten oder anderen wissenschaftlichen Einrichtungen institutionalisiert werden, wirken sie in diesem Kontext auf andere Gebiete ein, auf denen Entwicklung als quantitatives Wachstum wünschenswert und notwendig ist.“ (ebd. 256)

Ich möchte dem nicht widersprechen, will jedoch dazufügen, dass Philosophie in Hinsicht auf die Frage der Entwicklung auch noch andere Aufgaben als eine solche – von realen PhilosophInnen ohnedies oft nicht eingelöste, von Anderen nicht zwangsläufig wahrgenommene – Vorbildwirkung hat.

Philosophie hat erstens die Aufgabe, Begriffe und Ideen zu klären, auch die Begriffe Entwicklung und Kultur. Kimmerle selbst leistet dazu einen Beitrag, indem er einen vorrangig auf quantitatives Wachstum abzielenden Begriff von Entwicklung unterscheidet von anderen Typen, „die primär angemessenere Formen des Handelns zum Ziel haben.“ Letztere orientiert er an einem Begriff von Kultur als der „Bemühung einer Gruppe von Menschen, eine bestimmte Lebensform so zu gestalten, dass sie inmitten anderer Kulturen und inmitten der Natur auf die Dauer Bestand haben kann“, was für ihn ein Kriterium zur Beurteilung von externen und internen Entwicklungsmaßnahmen nach der Vorstellung eines „dynamischen Gleichgewichts“ bereitstellt. Er schlägt vor, „Entwicklungen nur noch in der Mehrzahl zu betrachten. [...] Jeder Typ von Entwicklung und jede Entwicklung muss gesondert und im Zusammenhang mit anderen daraufhin beurteilt werden, ob er/sie das dynamische Gleichgewicht natürlicher und kultureller Kräfte (ernsthaft/dauerhaft) aufs Spiel setzt.“ (ebd. 265 f.)

Ob aus diesem Begriff hinreichend klare Kriterien gewonnen werden können, um konkrete Entscheidungen und Maßnahmen zu dem, was man „Entwicklungszusammenarbeit“ nennt, zu beurteilen, wage ich nicht zu sagen. Den Verweis auf die Notwendigkeit jedoch, nicht in der Einzahl, sondern stets in der Mehrzahl von „Entwicklungen“ zu sprechen, halte ich für wesentlich. Der Singular ist in solchen Zusammenhängen viel öfter eine irreführende Reduktion, als dass er das Wesentliche klarlegt.

Philosophie hat angesichts realer, als kulturell zu benennender Differenzen noch andere Aufgaben als die Formulierung von Definitionen. Eine wichtige darunter ist die Analyse und Kritik von Ideen, mit deren Hilfe die Bestimmung des Eigenen wie des Fremden unternommen worden ist, also eine Kritik historischer Stereotype. Dies ist eine Aufgabe, die letztlich nur von vielen Seiten her zu leisten ist, wenn sie für eine interkulturell orientierte Weltphilosophie durchgeführt wird: als Kritik okzidentaler wie auch nicht-okzidentaler Stereotype. Dabei kann man von der banalen Idee ausgehen, dass durch eine „Entwicklung“ nachher etwas da sein soll, was vorher nicht da war, dass einem „Mangel“ abgeholfen werden soll. Was als „Mangel“ gilt oder wahrgenommen wird, wer dies konstatiert und worin die Mittel zu dessen Abhilfe gesehen werden – all dies sind dann keine banalen Fragen mehr.

Die folgenden Überlegungen sind zwar nur ein Ansatz dazu, denn ich gehe nur von einigen wenigen okzidental-fällen der Zuschreibung von Mängeln an nicht-okzidentale oder nicht-dominante Gesellschaften aus und versuche lediglich, Annahmen, die einer solchen Zuschreibung zu Grunde liegen, etwas näher zu analysieren. Eine kulturvergleichende Behandlung des Themas – z.B. die Frage, welche „Mängel“ bei anderen Gesellschaften (europäischen, afrikanischen usw.) von japanischen, chinesischen usw. Theoretikern konstatiert worden sind – würde den Rahmen hier sprengen, wäre aber ein lohnendes Feld für spezielle Untersuchungen. Allerdings ist dabei, selbst wenn man sich nur auf „Mängel“ konzentriert, die der „westlichen“ Tradition (und nicht der eigenen) zugeschrieben wurden, damit zu rechnen, dass die entsprechenden Stereotype sich im Verlauf des Modernisierungsprozesses aus dem kollektiven Gedächtnis längst verabschiedet haben können.

Letzteres ist wohl auch der Fall bei folgender Mangelzuschreibung aus der europäischen Geschichte, die zunächst kurios anmutet.

4. Die fehlenden Laute oder Phonetik als Entwicklungswissenschaft

In frühen portugiesischen Beschreibungen der Gesellschaften und der Sprachen an der Küste Brasiliens findet sich der Hinweis, dass diesen Menschen drei Laute fehlen. Es sind die Laute „F“, „L“ und „R“, die den Bewohnern dieses bisher unbekanntes Landes unbekannt sind.

Dies sind aber nun nicht irgendwelche Laute, sondern diejenigen, mit denen im Lateinischen und dessen Tochtersprachen jene Begriffe anlauten, die eine zivilisierte Gesellschaft überhaupt grundlegen: FIDES, LEX und REX, also Glaube, Gesetz und König (vgl. Martins 1992: 57). Die Formel wiederholt sich von dieser ersten Beobachtung an durch drei Jahrhunderte, dass eben das

Fehlen dieser Begriffe bei den Einwohnern Brasiliens für jede politische, moralische, missionarische, kurz: für jede entwicklungsbezogene Maßnahme leitend sein müsse, dass alles berechtigt sei, was dem bedauerlichen Zustand dieser Menschen Abhilfe verschafft. Sie sind, wie die Formel im Portugiesischen lautet, „sem fé, sem lei e sem rei“; sie haben „keinen Glauben, kein Gesetz, keinen König“, leben ohne Ordnung und ohne Herrschaft, kennen weder Rechnung noch Gewicht, noch Maß.

Das Fremde wird hier deutlich am Eigenen gemessen. Man muss hinzufügen, dass dabei durchaus ein intensives Interesse am sprachlich-kommunikativen Verstehen gegeben war, allerdings so, dass die gedanklichen Inhalte der fremden Gesellschaft nur unter eine von zwei Kategorien fallen konnten: Sie waren entweder falsch oder sie deckten sich mit dem Eigenen, nur in der Form davon verschieden.

Kann man sich vorstellen, dass auch nur ein winziger Überrest der Übertragung von der „Welt der Grammatik“ auf eine „Grammatik der Welt“ überlebt haben könnte? Oder sind „diese Dummheiten endgültig“ im 18. Jahrhundert widerlegt (vgl. Martins 1992: 57) worden? Das wird im konkreten Fall so sein. Aber betrifft es auch das Allgemeine an diesem Beispielfall?

Das Allgemeine liegt in Folgendem: Bestimmte Ausdrucksformen der eigenen Gesellschaft werden als allgemein menschlich oder als normal angesehen und deren tatsächliches oder angebliches Fehlen in einer anderen Gesellschaft als Mangel an Menschentum.

4.1 Differenz versus Defizienz

Zunächst handelt es sich bei der Zuschreibung eines Mangels um nicht mehr als die Wahrnehmung einer Differenz im Verhältnis zum Eigenen. Es ist durchaus möglich, dass dem auch die Wahrnehmung anderer Differenzen entspricht, die nicht ein Weniger, sondern ein Mehr, die eine positive Differenz besagen. Im Beispielfall wäre das etwa die Wahrnehmung vom Vorhandensein von Lauten oder Ausdrucksmöglichkeiten in einer fremden Sprache gewesen, die in der eigenen nicht vorhanden waren.

Das angeführte Beispiel legt jedoch eine solche Wahrnehmung nicht nahe, es illustriert vielmehr den Schritt vom Wahrnehmen einer negativen Differenz zur Feststellung einer Defizienz. Zugleich damit ist hier das Bewusstsein gegeben, dass in der eigenen Kultur die Mittel vorhanden sind, um dieser Defizienz gegen zu steuern, die in der anderen Kultur anscheinend nicht vorhanden sind.

Der aus der Differenzwahrnehmung zugeschriebene Mangel kann aus einer derartigen Sichtweise nicht mit Mitteln der differenten Kultur selbst überwältigt werden, die ja eben in diesem spezifischen Punkt nicht nur different, sondern defizient ist. Ein solcher Mangel scheint Eingriff und Lenkung zu erfordern. Es wäre unzulässig, Repräsentanten der als defizient erkannten Gesellschaft oder Kultur als gleichberechtigte Partner anzuerkennen. Es gibt bei der Feststellung von kulturell bedingten Differenzen auch andere Optionen, wie dies Gürses einmal ausgeführt hat. Unter anderem diese: „Kulturrelativisten stellten die Einzigartigkeit der Badewanne in Frage und priesen vom türkischen Dampfbad bis zum guten alten Fluss alles Nichteuropäische als genauso gut geeignete hygienische Infrastruktur. Der Multikulturalismus dachte über ein sehr großes Badezimmer nach: halb überdacht, mit Wannen verschiedenster Architektur nebst Badeteich, Fluss, Wasserfall, Dusche und Dampfbad drin.“ (Gürses 1998: 62)

Es gibt theoretisch dieselben Möglichkeiten bei unserem Ausgangsbeispiel und bei jeder Konstatierung einer Differenz. Historisch und politisch, auch kulturtheoretisch am hartnäckigsten scheint mir aber doch die Identifizierung von Differenzen mit Mängeln und damit der „Zwang zur Homogenisierung“ zu sein, den Reinprecht bei Zivilisationstheoretikern wie Mead, Elias und Gellner gerechtfertigt sieht (Reinprecht 1994).

Wir haben uns daher im Zusammenhang der Thematik von „Kultur und Entwicklung“ vor allem mit der Frage auseinander zu setzen, ob es einen produktiven und nicht nur einen potentiell oder real zerstörerischen Umgang mit anderen Kulturen dann gibt, wenn Differenzen als Indikatoren für Defizienz des Anderen wahrgenommen werden.

4.2 Differenz als Defizienz

Im Verlauf der Geschichte des Abendlands mit seinen Anderen sind nicht nur fehlende Buchstaben oder Laute konstatiert worden, eine Liste von zugeschriebenen Mängeln wäre lang. Ich greife einige willkürlich heraus.

Den Bewohnern von Feuerland fehle nicht nur Religion, sondern sogar menschliche Sprache. Sie geben nach dem Zeugnis des Kapitän Cook lediglich Räusperlaute von sich und Darwin verdeutlicht: „Aber sicher hat kein Europäer jemals seine Kehle mit so viel harschen Gutturalen und glucksenden Geräuschen gereinigt.“ (Darwin 1988: 137)

Chinesen seien zwar in ihren ethischen und sozialen Institutionen allen anderen Völkern überlegen, – „Wäre ein weiser Mann zum Schiedsrichter nicht über die Schönheit von Göttinnen, sondern über die Vortrefflichkeit

von Völkern gewählt worden, würde er den goldenen Apfel den Chinesen geben ...“ (Leibniz in Hsia 1985: 17) – aber leider unfähig, sich selbst aus ihrer jahrhundertelangen Stagnation zu befreien, was noch Weber konstatiert, der eine Reihe von Veränderungen in der Geschichte Chinas sieht, „die mit ‚innerer Entwicklung‘ keinerlei Verwandtschaft hat, seitdem der Feudalismus zerschlagen war.“ (zu dieser These bei M. Weber vgl. Elkin 1983: 117)

Juden fehle jeder Sinn für Heimat, sie seien ein Volk, „das trotz aller Unterdrückung nirgend sich nach Ehre und Wohnung, nirgend nach einem Vaterlande sehnt“ (Herder 1985: 316), sie seien unfähig zur Bildung eines Staates: „Der Staat [...] ist das dem jüdischen Prinzip Unangemessene und der Gesetzgebung Mosis fremd.“ (Hegel 1970: 243)

Afrikanern fehle politische Kompetenz und Reife, wurde im 20. Jahrhundert häufig festgestellt. Derselbe Mangel und damit die Notwendigkeit, Herrschaft über sie auszuüben, wurde im 19. Jahrhundert aber auch bei Iren, bei allen romanischen und slawischen bzw. generell bei allen „weiblichen“ Völkern konstatiert.

Solche und ähnliche Zuschreibungen von Mängeln betreffen sehr allgemeine Merkmale einer Gesellschaft, Kultur oder auch, nach dem vorherrschenden Sprachgebrauch des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, einer „Rasse“. Sie stehen stets in Bezug auf etwas Allgemeines, das von dem jeweiligen Mangel frei, in dieser Hinsicht voll entwickelt und somit dazu imstande wie auch verpflichtet ist, dem Mangel der Anderen abzuhelpfen.

Was nun die Philosophie im engeren Sinn betrifft, so ist bei Kulturen und Gesellschaften außerhalb Europas ebenfalls eine Reihe von eklatanten Mängeln konstatiert worden, aufgrund derer ihre geistigen Leistungen entweder gar nicht oder nur auf einer primitiven Stufe bzw. Vorstufe der Philosophie zuzurechnen seien.

Vielen Gesellschaften fehle die Entwicklung oder der Gebrauch von Schrift. Das mache Wissenschaft und darauf reflektierende Philosophie im strengen Wortsinn für sie von vornherein unmöglich. Dies betreffe beispielsweise auch die Frage nach der Philosophie im traditionellen Afrika (vgl. zur Frage von Oralität als philosophischer Methode Chini 2004).

In den meisten Gesellschaften seien die als notwendig erachteten Bedingungen für philosophisches Denken – individuelle Freiheit und Konkurrenz – nicht erreicht oder unterdrückt worden, sodass ihnen jede Möglichkeit dazu fehle. Dies wurde immer wieder für „orientalische“ Gesellschaften konstatiert.

Einige Kulturen, wie etwa die indische, hätten zwar Schriftlichkeit, auch Wissenschaften und Technik entwickelt, sie seien aber aus irgendwelchen, zu

erklärenden Gründen nicht zu festen Begriffen gelangt (vgl. Hegel 1982: 136 f.). Chinesen fehle überhaupt jede Fähigkeit zu metaphysischer Reflexion und theoretischem Denken, befand ein Rassentheoretiker um die Wende zum 20. Jahrhundert (vgl. Chamberlain 1906: 707). Juden gelangten in der Philosophie nicht über Rationalismus und Formalismus hinaus (vgl. Schondorff 1943: 291).

Anderen wiederum fehle eine Sprache von der Art, dass in ihr überhaupt erst wirklich philosophiert werden könnte. Darunter konnten auch europäische Sprachen wie etwa das Spanische fallen (vgl. Höllhuber 1967: 9).

Auch hier ist die Liste der konstatierten Mängel nicht vollständig, aber ich verlasse jetzt den Beispielsfall und gehe zu der Frage über, „ob die Begegnung mit anderen (mit anderen Kulturen) auch anders als ‚egoistisch‘ verlaufen kann.“ (Gruppelaar 1998: 20)

5. Drei Beurteilungen oder Die Predigt vom guten Räuber

Das Verbum „rauben“, so berichtet im 16. Jahrhundert der Missionar Franz Xaver aus Indien, wird dort „in allen Modi konjugiert“ und einer seiner späteren Mitbrüder erläutert in der königlichen Kapelle von Lissabon in einer feierlichen Predigt, wie dies zu verstehen und dass es auch diesseits des Kaps der Guten Hoffnung nicht anders sei. Der biblische Text, den Antônio Vieira seiner Predigt zugrunde legt, ist die Kreuzigung des Jesus von Nazareth gemeinsam mit zwei Räufern, wobei einem davon das Paradies versprochen wird. Es gibt gute Räuber und böse Räuber. Der theologische Anlass führt zur Reflexion über die richtige Räuberei. Der Prediger spricht nicht von solchen, die aus Armut oder Gemeinheit rauben, sondern von denen, die „eigentlich und verdienstermaßen“ Räuber sind: „Es sind diejenigen, denen die Könige ihre Heere und Legionen anvertrauen oder die Regierung von Provinzen oder die Verwaltung von Städten, die schon am Morgen und mit Macht die Völker berauben und ausplündern. [...] Andere, wenn sie stehlen, werden gehängt, sie stehlen und hängen.“ (vgl. Martins 1992: 195) Das tun sie alle, die im Dienst des Königs stehen, aber es gibt doch unter ihnen gute und böse Räuber.

Pater Vieira erläutert dem König von Portugal und seinen Großen, was die einen und die andern auszeichnet, aber zuvor beseitigt er jeden Zweifel daran, dass das, was Portugal in seinen Kolonien betreibt, Räuberei ist – es wird nur eben darauf ankommen, gute Räuber einzusetzen und diese rauben zu lassen, dann wird das Reich blühen.

Woher kommt das Recht des Königs, überall rauben zu lassen und welchem „König“ steht dieses Recht zu?

Es sind meines Erachtens drei Urteile über die Wertigkeit der eigenen und der anderen Kultur oder Gesellschaft möglich, gemäß denen sich das Rauben, das bei gegebener Möglichkeit zwischen ihnen stattfindet, modifiziert. Das erste Urteil behauptet die exklusive Gültigkeit und Wertigkeit des Eigenen, und dies liegt in der zitierten Predigt zugrunde. Eine zweite Beurteilung, realistischer als die erste, behauptet eine Egalität zwischen den differenten Kulturen, zumindest zwischen einigen oder in einigen Bereichen. Sie würde das Rauben auch anderen zugestehen oder zumindest damit rechnen. Drittens kann das Verhältnis zwischen Kulturen als komplementär beurteilt werden, wobei ebenfalls die einen von den andern nehmen, wenn auch deklarierterweise nicht, ohne zu geben.

5.1 Exklusivität

Pater Vieira hatte aus seiner Lektüre der Propheten Isaias und Daniel die Gewissheit gewonnen, dass Portugal und nur Portugal die Weltherrschaft zu-steht. Das gibt ihm die Gewissheit von der exklusiven Wertigkeit und Gültigkeit des Eigenen, die jedes Eigenrecht anderer nur nach der Maßgabe zugesteht, dass es den eigenen Interessen entspricht. Diese eigenen Interessen werden freilich zuletzt nicht als solche benannt – das Rauben ist nicht Selbstzweck oder purer Egoismus –, sondern als Vollzug eines göttlichen Willens durch den guten Räuber.

Die Idee und Rede von einer exklusiven Gültigkeit der eigenen Lebensform und einer entsprechenden Bestimmung oder Sendung zur Lenkung und Beherrschung der Welt ist nicht mit dem portugiesischen Theologen verschwunden. Es ist „our manifest destiny to overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying millions“, schreibt John L’Sullivan 1845, zur Zeit des Krieges der USA gegen Mexiko, und 1865 findet sich im Editorial des „New York Herald“ der Satz: „It is our manifest destiny to lead and rule all nations.“ (Flexner 1979: 144) In den manichäisch-eindeutigen Unterscheidungen auch des derzeitigen Präsidenten der USA zwischen dem Bösen und dem Guten finden sich dieselben Stereotype wieder.

Auch die Philosophie hat Exklusivitätsurteile gefällt. Philosophen haben nicht nur afrikanischen und amerikanischen Kulturen jede Philosophie abgesprochen, sondern überhaupt allen außer der okzidentalen. Die Rede, wonach „Philosophie im strengen Sinne“ ein exklusiv griechisch-abendländisches Geistesprodukt sei, hat eine eindrucksvolle Tradition – wenn sie auch, was oft vergessen wird, nicht uralt ist – und sie tritt im Wesentlichen in dreierlei Gestalt

auf. Einmal soll sie besagen, dass es sich dabei um ein Kulturmerkmal handelt, das ebenso wertfrei wie andere Merkmale zu betrachten sei. Zweitens kann sie als Bezeichnung einer Bürde gesehen werden. Drittens, und dies ist die Mehrzahl der Fälle, wird damit eine Überlegenheit der okzidentalen Kultur über alle anderen behauptet. Ein wichtiges Ergebnis ist in allen drei Sichtweisen ident: „Außereuropäische“ Denktraditionen sind von vornherein nicht als ernstzunehmende Stimmen in „philosophischen“ Diskursen vorhanden. Ihre Ideen, Begriffe oder Argumentationen sind dann weder notwendig noch hilfreich bei der Klärung irgendwelcher Fragen der Philosophie.

Dennoch fand Erforschung fremder Denktraditionen statt. Kann es sein, dass sie immer noch zuweilen in einem der Modi geschah, in denen Pater Vieira das Verbum „rauben“ konjugierte?

Im „Indikativ“ stiehlt man, wenn man den Punkt einnimmt, „wo man alles überblicken kann“ und diesen Punkt für sich allein besetzt. Die Erforschung der Philosophien Indiens beispielsweise hat in dieser Hinsicht nicht immer eine unschuldige Geschichte, sofern sie oft von einer einseitigen Betonung der arisch-vedischen Tradition bestimmt war und damit auch in den Dienst einer rassistischen Ideologie gestellt (vgl. Frauwallner 1944: 168 f.) oder aus einer „orientalistischen“ Blickweise betrieben werden konnte (vgl. Chatterjee 1988: 67). Mall sieht in vielen Bemühungen um die Kenntnis indischer wie chinesischer Denktraditionen ein Interesse, das nicht auf das Andere als solches geht, sondern auf die Möglichkeit, dieses Andere besser beeinflussen zu können: „Wo alles nur dem Wunsch, dass man verstanden werden will, untergeordnet ist, dort wird das Andere in seinem Eigenrecht erst gar nicht wahr- und ernstgenommen.“ (Mall 2002: 275)

Man stiehlt zweitens im „Optativ“, sagte Vieira, wenn man die Anderen dazu bringt, einem das zu übereignen, was einem gefällt. Die Kenntnis der „Bantu-Philosophie“ hatte für einen ihrer prominenten Erforscher, den belgischen Missionar Tempels, in der Zeit der Neuorganisation des Kolonialreichs nach dem Zweiten Weltkrieg eindeutig politischen Wert: Wenn die Kolonialverwaltung die Denkform der Verwalteten besser versteht, so wird sie die eigenen Ziele besser verfolgen können (vgl. Tempels 1956). Dieses Erkenntnisinteresse liegt auf Seiten der Kolonialmacht, es liegt aber auch ein Interesse des Missionars vor, seine Adressaten bei deren eigenen Vorstellungen zu packen, die er ihnen allerdings erst klar machen muss (vgl. Tempels 1978: 155).

Damit ist die Vereinnahmung gelungen, das Andere stellt sich als unerkannte Form des Eigenen heraus und scheinbare Unterschiede sind Missverständnisse oder Verirrungen. Jede Entwicklung kann an ein und demselben Maßstab gemessen werden und was diesem nicht entspricht, hat nie Wert gehabt.

Die wenigen Beispiele müssen hier ausreichen, um die Wirkung der Beurteilung des kulturell Eigenen als letztlich exklusiv Relevantem in der Philosophie zu belegen. Diese Wirkung besteht zum Beispiel darin, dass auch in Projekten komparativer, kulturvergleichender Philosophie die „universale Rolle der dabei eingesetzten ‚eigenen‘ Wissenschaftssprache [...] fraglos vorausgesetzt [wurde], statt auch sie als Ergebnis einer Auseinandersetzung mit den untersuchten ‚fremden‘ Gegenständen erst schrittweise zu gewinnen“ (Lorenz 1998: 30). Wir haben also mit einer bestimmten Form von Kulturzentrismus zu tun, wobei sich allerdings zeigt, dass die exklusivistische Form noch einmal in zwei Varianten auftritt – expansiv oder integrativ – dass aber beiden Varianten gemeinsam ist, Alternativen ernsthaft nicht zuzulassen.

Geht es denn überhaupt anders? Ist es möglich, eine Vielheit von Begriffssystemen, von „Wissenschaftssprachen“ für die Erfassung derselben Gegenstände bestehen zu lassen oder noch einmal neu zu beginnen und eine neue Wissenschaftssprache erst zu gewinnen durch eine „Entkolonisierung“ der Begriffe (vgl. Wiredu 1997)? Hatte der Historiker Lamprecht 1910 etwa Unrecht, wenn er „eben die wissenschaftliche Expansion als die sieghafteste und gründlichste aller Ausdehnungsarten des europäischen Kulturkreises“ (Lamprecht 1910: 617) bezeichnete? Oder hatte er zwar Recht im Sinn einer Faktenaussage, nicht aber in dem Sinn, dass diese „sieghafteste“ Expansion auch wirklich aufgrund der transkulturellen Gültigkeit dessen geschah, was hier expandierte?

Zumindest für einige der bisher angesprochenen Sachverhalte gilt, dass Behauptungen von exklusiver Geltung und Überlegenheit nicht einmalig und unwidersprochen geblieben sind.

5.2 Egalität

Etwa gleichzeitig mit dem portugiesischen Theologen hat auch ein Gelehrter in Peru den Beweis dafür angetreten, dass Isaias und David die Weltherrschaft vorausgesagt haben, allerdings diejenige Spaniens. Auch ohne dass wir an weitere derartige Behauptungen noch von anderen Seiten erinnern, ist klar, dass daraus die Überzeugung entstehen musste, dass zumindest einige – und warum nicht alle? – der als different wahrgenommenen Kulturen sich gegenseitig egalitär verhalten.

Mit den Worten des Predigers von Lissabon hieße das, dass viele „Könige“ das Recht haben, zu rauben und rauben zu lassen. Sie würden in Konflikt mit einander geraten, aber es wäre lediglich eine Frage der Macht, wie weit sie ihr behauptetes Recht auf Raub ausüben könnten.

Führen wir die Überlegung weiter und dehnen sie auf Weltanschauungen oder Kulturen aus, so stoßen wir auf die Möglichkeit, Ansprüche auf Allgemeingültigkeit oder Wahrheit aufzugeben oder solche nur mehr in einem regional beziehungsweise mental abgegrenzten Bereich zu erheben. Dies kann, angesichts erkannter Ungleichheit in Hinsicht auf reale Verfügbarkeit über die Mittel von Meinungsbildung, ein Gebot des Zwanges sein, denn die „Verteilung von kulturellen Impulsen auf globaler Ebene ist kein Prozess des emanzipierten Dialoges, sondern bestimmt durch eine Struktur der Asymmetrie und hegemonialen Ungleichheit“ (Six 2001: 22), wie Six mit Bezug auf den „Hindu-Nationalismus“ feststellt. Eine „Emanzipation“ von der „hegemonialen Ungleichheit“ könnte aber doch darin bestehen, den eigenen, regional oder mental abgegrenzten Raum möglichst frei von äußeren Einflüssen zu halten. Da würde dann das „Rauben“ doch ein Ende haben – oder etwa nicht? Wenn jeder sich in seine Festung zurückzieht und dem andern auch dessen Festung überlässt, wie soll da noch Raub stattfinden?

Huntington empfiehlt „dem Westen“, in dessen von ihm prognostizierten Konflikt mit dem Rest der Welt, „to promote greater cooperation and unity within its own civilization“ neben anderen strategischen Maßnahmen wie der Ausnutzung von Konflikten unter konfuzianisch oder islamisch dominierten Staaten (vgl. Huntington 1993). Letzteres geht nach außen, Ersteres nach innen. Jede Festung hat diese beiden Problemzonen und die Entwicklung beziehungsweise Einschränkung von bürgerlichen Freiheitsrechten zu Gunsten der Sicherheit nach dem 11. September 2001 insbesondere in den USA ist nur ein weiteres Beispiel dafür.

Werden Kulturen gleichsam egalitär neben einander gesehen, so sind theoretisch zwischen deren jeweiligen VertreterInnen keine Argumentationen, sondern nur Manipulation, Drohung und Verlockung anzunehmen, soweit Einfluss überhaupt stattfindet. Damit ist die „Gefahr eines globalen Kultur-Apartheid-Systems“ (Forstner 1999: 97) gegeben. Interkulturalität in irgendeinem Bereich wäre ein illusorisches Unterfangen, die „menschliche Fähigkeit zum Perspektivenwechsel“ (Holenstein 1998: 257) auf den jeweiligen kulturellen Raum beschränkt und eine Argumentation über derartige Grenzen hinweg schlicht unmöglich. Das würde unter anderem auch bedeuten, dass nur eine Art von Multikulturalität möglich wäre, die unter Umständen „bad for women“ (Moller Okin 1999) und andere Mitglieder qualitativer oder quantitativer Minderheiten sein könnte, wenn traditionell verankerte Gruppenrechte jenseits möglicher Kritik stünden.

Nicht nur „Kulturen“ wurden als egalitär zu einander beschrieben, sondern auch „Rassen“. Keineswegs alle Rassentheoretiker haben nämlich die Auf-

fassung vertreten, es gebe eine „höchste Rasse“. Einer der in den 1930er Jahren bekanntesten einschlägigen deutschen Autoren schreibt: „Jede Rasse stellt in sich selbst einen Höchstwert dar. Jede Rasse trägt ihre Wertordnung und ihren Wertmaßstab in sich selbst und darf nicht mit dem Maßstab irgendeiner anderen Rasse gemessen werden.“ (Clauß 1939: 16)

Tatsächlich ist aber auch hier der Übergang von einem Konstatieren von Differenzen zur Feststellung einer Defizienz die Regel und nicht die Ausnahme (vgl. Wimmer 1989). Wesentlich bleibt auch dieser Sichtweise das Ziehen von Grenzen. Dann bleiben die „Rassen“, säuberlich getrennt und jeweils „artgerecht“ lebend, in ihren je eigenen Wertwelten und manche von ihnen werden „ihr Bestes nur dann tun können, wenn sie dienen können und zwar in der ihnen eigenen besonderen Weise des Dienens ...“ (Clauß 1939: 178)

Da Herren Diener und Diener Herren brauchen, ist zumindest in dieser Hinsicht dann auch schon eine Form von Komplementarität gegeben.

5.3 Komplementarität

Das dritte mögliche Urteil über das Verhältnis des Eigenen zum Anderen könnte schließlich in der Behauptung liegen, dass die differenten Kulturen und Lebensformen sich, zumindest in Teilbereichen, gegenseitig nicht ausschließen, vielmehr einander ergänzen und vervollkommen. Was die Einen entwickelt haben, fehlt den Anderen und diese sind imstande, dessen Wert zu schätzen. Das Verhältnis ist gegenseitig oder sogar allseitig und eine Entwicklung bei der einen Seite führt zum möglichen Austausch mit der anderen.

Die Vorstellung der Komplementarität setzt voraus, dass es eine Komplexität menschlicher Lebensform gibt, die in keiner besonderen Kultur oder kulturellen Ausprägung, sondern erst in einem allseitigen Lernen aller von allen erreicht wird. Es gibt unterschiedliche theoretische Ansätze dazu, von denen ich einige in Erinnerung bringen will.

So setzt beispielsweise die Kulturtheorie der sogenannten „Négritude“-Bewegung voraus, dass der Mensch erst durch die Entwicklung von Rationalität und von Emotionalität zur Entfaltung gelangt. Wenn, wie einer ihrer Proponenten sagt, die Ratio okzidental, hingegen die Emotion afrikanisch ist, so liegt auf der Hand, dass nur in einer Ergänzung des einen durch das andere das Ganze erreicht werden kann (vgl. Senghor 1971). Wenn Afrikaner sich westliche Rationalität und Okzidentale sich afrikanische Emotionalität aneignen, so scheint da keinerlei Raub stattzufinden, weil alle nur gewinnen, was sie jeweils für sich allein nicht könnten.

Hier werden allerdings die behaupteten „kulturellen“ Eigenschaften deutlich mit „rassischen“ Eigenschaften korreliert, was an sich schon wegen dieses fragwürdigen „Begriffs“ problematisch ist. Zudem wurde hinsichtlich der politisch-emanzipatorischen Brauchbarkeit einer solchen Vorstellung der kritische Einwand formuliert, dass eine ethnisch (oder „rassisch“) begründete Zuschreibung einer bestimmten Vernunftform ein illusorisches Bewusstsein von der eigenen, im Vergleich zu Europa gänzlich andersartigen kulturellen Identität voraussetzt und dadurch als Ideologie des Kolonialismus im Neokolonialismus weiterlebt.

Eine Komplementaritätsvorstellung kommt – durchaus überraschend – zuweilen sogar in missions- oder religionstheoretischen Zusammenhängen vor (vgl. Krautz 1995: 328). Ich bezweifle aber, dass für religiöse Menschen eine derartige Komplementaritätsidee im Allgemeinen attraktiv ist. In der Realität dürfte eine solche Ansicht doch in den seltensten Fällen leitend sein, sondern die andere, wonach von differenten Glaubensüberzeugungen jedenfalls eine falsch sein müsse; oder die unter Gläubigen jeder Religion üblichere Ansicht, wonach die eigene Überzeugung jedenfalls richtig sei. Eine realistischere Erfahrung hat darum wohl Küng formuliert, wenn er als eines der Ergebnisse der Dialoge zwischen Theologen verschiedener Religionen über ein „Weltethos“ festhält, dass erst nach deren jeweiligen Vorstellungen vom „Divinum“, vom Göttlichen, auch ihre Vorstellungen vom wahren „Humanum“ gebildet werden (vgl. Küng 1993: 38 f.).

Für die Fragestellung nach Maßstäben von „kultureller Entwicklung“ spielt die Idee einer möglichen Komplementarität durchaus eine wichtige Rolle. Es wäre aber verfehlt, sie in quasi-natürlichen, letztlich rassistischen Zuschreibungen oder in religiösen Zusammenhängen zu suchen. Aufschlussreicher dafür sind Diskurse, wie sie im Prozess der Modernisierung immer wieder abgelaufen sind, in denen es um die simple Frage ging, wie viel an Fremdem einem gut tue. Dafür bietet zum Beispiel die japanische Geschichte reiches Material (vgl. Klien 2002), es wären aber auch Versuche wie derjenige Galtungs weiter zu führen, der nach einer vergleichenden Beschreibung unterschiedlicher „Stile“ sozialwissenschaftlicher Produktion die Frage stellt, in wie weit die festgestellten Vorzüge oder Schwächen dieser Stile einander bereichern können (vgl. Galtung 1983).

Schließlich kann interkulturell orientiertes Philosophieren in der Überzeugung betrieben werden, dass die verschiedenen philosophischen Traditionen einander in Aufgeschlossenheit und in Kritik etwas zu geben haben, dass sie komplementär sind. Dies setzt aber nicht nur voraus, dass Philosophierende einander wahrnehmen (d.h. dass sie auch die „anderen Traditionen“ stu-

dieren) sondern weiterhin, dass sie bei allen bestehenden Differenzen des Inhalts und der Form des Denkens einander als Gleiche begegnen. Es setzt, mit anderen Worten, polylogisches Vorgehen zumindest der Absicht nach voraus. Das Verbum „*rapio*“, das der Prediger – mit dem guten Gewissen des wahren Glaubens – vielseitig konjugierte, müssen sie aus ihrem Vokabular streichen. Jedoch werden auch philosophierende Menschen sich selbst, ihre Tradition und Überzeugung jeweils als „Zentrum“ betrachten und werden nicht davor gefeit sein, im fremden Anderen mehr als nur eine Differenz, nämlich eine Defizienz wahrzunehmen. Darum haben wir uns mit möglichen Formen zentristischen Verhaltens zu befassen.

6. Vier Formen von Zentrismus

Es gibt drei gewöhnliche Strategien im Umgang mit kulturellen Differenzen. Die eine besteht in Lenkung und Veränderung einer schwächeren durch eine mächtigere Gruppe. Nach einer zweiten Strategie genügt es, die eigene Lebensform zu praktizieren, denn diese wird als derart attraktiv angesehen, dass alle differierenden sich von selbst ihr anpassen werden. Die dritte Strategie besteht in der Isolierung des Differenten, das dann sich selbst überlassen wird, wobei auch dabei das Maß und die Form der Isolierung durch die mächtigere Gesellschaft bestimmt werden. Es gibt aber noch eine vierte Strategie, die darin besteht, das Eigene zwar zu behaupten, aber in Interaktion mit dem Anderen zu treten und nichts aus dieser Interaktion auszuschließen, somit nichts als absolut endgültig oder normal zu betrachten. Ich sehe diese vier Strategien als unterschiedliche Formen kultureller Zentrismen an.

6.1 Expansiver Zentrismus

Gemäß der ersten Strategie ist, soweit überhaupt möglich, Entwicklung nur durch einseitige Einwirkung zu erreichen, sie ist von vornherein nicht eine Sache gleichberechtigter Zusammenarbeit.

Eine expansiv zentristische Sicht und Strategie können wir so verstehen, dass von absoluter Gültigkeit und Richtigkeit der eigenen Anschauungen ausgegangen und angenommen wird, dass deren Verbreitung „unter allen Völkern“ ohne Veränderung der Inhalte möglich und zugleich auch notwendig sei.

„Expansiver Zentrismus“ beruht auf der Idee, dass „die Wahrheit“ über eine bestimmte Sache oder „das Optimum“ in einer bestimmten Lebensform irgendwo bereits endgültig gegeben ist und darum verbreitet werden müsse.

Diese Idee findet sich im Neuen Testament ebenso wie in den Thesen über die Notwendigkeit der Modernisierung und Zivilisierung der nicht-europäischen Menschheit im Gefolge der Aufklärung. Im Zentrum steht hier jeweils der wahre Glaube oder das sichere Wissen, der objektive Fortschritt oder der allein seligmachende Glaube; an der Peripherie gibt es Heidentum und Aberglauben, Unwissenheit oder Rückständigkeit und Unterentwicklung. Die Anstrengung des Zentrums besteht in dieser Perspektive darin, sich stets weiter auszudehnen und so das jeweils Andere schließlich zu beseitigen. Dies ergibt die Vorstellung von einem monologischen Prozess im Sinn einer religiösen oder säkularen Heilsvorverkündigung. Zu denken ist als Idealvorstellung dieses Typus', dass alle einflussnehmenden Kräfte in diesem Prozess in einer Richtung verlaufen – von einem Zentrum in alle Peripherien, ohne dass vergleichbare Einflüsse in umgekehrter Richtung anzunehmen wären.

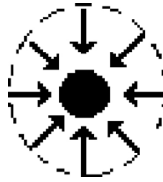
Die Grundvorstellung eines expansiven Zentrismus kann in folgender Weise verbildlicht werden:



6.2 Integrativer Zentrismus

„Integrativer Zentrismus“ geht von derselben Überzeugung einer objektiven Überlegenheit des je Eigenen aus, wobei aber angenommen wird, dass dessen Attraktivität als solche bereits ausreicht, um alles Fremde anzuziehen und einzuverleiben. Diese Idee findet sich im klassischen Konfuzianismus ausgeführt im Zusammenhang mit der Frage, wie „Herrschaft“ zu erlangen sei. Die Anstrengung des Zentrums in dieser Perspektive besteht darin, die als richtig erkannte oder erfahrene Ordnung aufrechtzuerhalten bzw. immer wieder herzustellen. Eine weitere Anstrengung des Zentrums wird idealiter nicht als notwendig gedacht, da auf dessen Attraktionsfähigkeit so sehr zu vertrauen ist, dass alle weiteren Aktivitäten von den Peripherien selbst ausgehen werden. Auch dies ergibt, wie im ersten Typus, einen monologischen Prozess – im Sinn des Angebots eines guten Lebens, zu dem allerdings ebensowenig Alternativen gedacht werden wie im ersten Fall. In beiden Fällen gibt es nur die vollständige Entgegensetzung des Eigenen und einzig Richtigen einerseits und andererseits des Fremden mit derselben Zielvorstellung, dass letzteres schließlich verschwindet.

Eine bildliche Verdeutlichung dieses zweiten Typus' wäre:

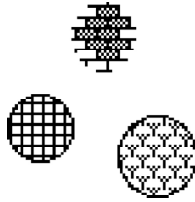


6.3 Separativer Zentrismus

Von einem „expansiven“ wie von einem „integrativen“ unterscheidet sich ein „separativer“ oder „multipler Zentrismus“, der wieder eine andere Strategie begründet. Damit ist jene Haltung gegenüber differenten Kulturen und Gesellschaftsformen gemeint, in der keine absolute Superiorität irgendeiner über irgendeine andere behauptet wird, zumindest nicht in der Theorie. In der europäischen Geistesgeschichte wird diese Idee zumeist mit dem Relativismus von Michel de Montaigne, deutlicher aber mit den Arbeiten von Giambattista Vico und Johann Gottfried Herder in Verbindung gebracht. Sie hat als Idee bis heute in Multikulturalitätsdiskursen nicht an Einfluss verloren.

Als theoretisch reine Form gedacht handelt es sich um die Annahme wirklicher Gleich-Gültigkeit von differenten Weltbildern. Praktisch kann das Vorherrschen einer solchen Auffassung zu gegenseitigem Tolerieren vieler möglicher Denkformen, im besten Fall sogar zur gegenseitigen Hochschätzung führen. In dieser Perspektive ist grundlegend die Annahme von Verschiedenheit und Vielheit, nicht von Homogenität und Einheit. Dies ist, wiederum theoretisch rein gedacht, mit der Gefahr verbunden – die für die Philosophie wohl fatal wäre –, dass differente Denkformen nicht mehr selbst als möglicher Gegenstand von Diskursen, sondern als unüberwindbar, gleichsam naturgegeben betrachtet werden.

Die hauptsächliche Aufgabe der verschiedenen Zentren in einer solchen Perspektive besteht in der Erhaltung ihrer jeweiligen Identität und ihres Erbes, auch der Unterscheidung von den jeweils anderen. Solche Traditionen können bei gesellschaftlich-politischer Nähe doch deutlich voneinander getrennt existieren. Wenn sie einander unter bestimmten Bedingungen tolerieren, so werden sie doch in den Fragen, die sie unterscheiden, nicht Fragen nach Wahrheit oder Gültigkeit zulassen. Die Situation kann in folgender Weise illustriert werden:



6.4 Tentativer Zentrismus

Wieder ein anderer Typus, den wir immer noch als Zentrismus beschreiben können, ist mit einer transitorischen oder „tentativen“ Perspektive zu kennzeichnen. Sie besteht darin, dass sowohl die Überzeugung, in einer Frage im Recht zu sein, als auch die Offenheit gegenüber den differierenden Ansichten anderer leitend ist, die gleichermaßen überzeugt sind, im Recht zu sein. Es kann sogar eine notwendige Bedingung dafür sein, die Überzeugung des Anderen wirklich zu verstehen, dass ich meiner Überzeugung „absolut“ gewiss bin.

Auch in dieser Perspektive ist Vielheit und nicht Einförmigkeit als grundlegend gedacht, jedoch so, dass jeder konkrete, historisch-kulturell erreichte Stand des Denkens nicht als endgültig, sondern als vorläufig gedacht wird. Nehmen wir an, es gebe mehrere TeilnehmerInnen an einem Dialog oder Polylog in einer bestimmten Frage, so kann jede/r von ihnen an den anderen in unterschiedlichem Maß interessiert und für sie offen sein. Jede/r von ihnen handelt und denkt von einem jeweils anderen Feld von Evidenzen aus, alle sind „kulturell geprägt“ und wissen dies auch. Solche Bedingungen können zu Prozessen des Beeinflussens – zum gegenseitigen Manipulieren, Überreden oder Überzeugen – führen, die auf die Entwicklung gegenseitiger Argumentation abzielen. Bildlich könnte die Situation so aussehen:



7. Fünf Vermutungen oder Poti will in die Stadt

Gehen wir nochmals zurück zu dem, was ich „integrativen Zentrismus“ nannte, so können wir an einem Übungstext aus einem Sprachlehrbuch aus Brasilien zusammen mit den angeführten Zuschreibungen von Defizienz einige Vermutungen rekonstruieren, die anzunehmen sind, wenn ein „hierarchisches“ Verhältnis zwischen Kulturen behauptet wird. In dem Lehrbuchtext wird die

Geschichte eines Burschen erzählt, der in Sichtweite einer Stadt im Urwald aufwächst. Die Bewohner der Stadt werden ihm als gefährlich und zu meidende Feinde geschildert. Er hat jedoch ein unstillbares Verlangen, dort zu leben, will seine Lebenswelt verlassen und in der Stadt arbeiten. Wenn Poti dies gelingt, wird er dort Freunde haben, er wird beweisen, dass ein friedliches Zusammenleben möglich ist und er wird „wahrscheinlich der glücklichste Indio des Urwalds sein“, so absurd dies klingt, weil es ja erst zutrifft, wenn er den Urwald verlassen hat (vgl. Florissi et al. 2000: 59).

Der einfache Text lässt auf einige der einleitend genannten Vermutungen oder Annahmen schließen, die erlauben sollen, das vereinheitlichend als „hierarchisch“ bezeichnete Verhältnis zwischen Gesellschaften oder Kulturen differenzierter zu sehen. Jede dieser Annahmen kann mit aufwertenden und in abwertenden Wertzuschreibungen formuliert werden. Ich nenne zunächst die aufwertenden Vermutungen, die im Regelfall der eigenen Kultur oder Tradition zugeschrieben werden. Es handelt sich um folgende:

Erstens die Annahme, dass die Differenz zwischen dem Leben im Wald und dem Stadtleben nicht nur von den Städtern, sondern auch von den neugierigen Bewohnern des Waldes als eine Defizienz des Ersteren angesehen wird: Gelingt es Poti, in der Stadt „der Weißen“ zu leben, Freunde zu haben und zu arbeiten, dann und erst dann wird er „wahrscheinlich der glücklichste Indio des Urwalds“ sein. Es ist dies die Annahme der unbezweifelten Überlegenheit, die Superioritätsvermutung.

Zweitens die Annahme, dass Feindbilder beziehungsweise schlechte Erfahrungen der eigenen Herkunftsgruppe mit der fremden letztlich nichts gegen die Attraktivität der letzteren wiegen, wenn der Einzelne seine Chancen „für die Zukunft“ abzuschätzen beginnt – der „Wald“ bietet ihm keine Chancen, die einer Arbeit in der Stadt vergleichbar wären. Dies ist die Annahme, dass Selbstverwirklichung des Individuums in eminenten oder sogar in ausschließlicher Form in der modernen Zivilisation möglich ist, also eine Komplettheitsvermutung.

Drittens die Annahme, dass die Akkulturation an „die Stadt der Weißen“ nur Kindern – und kindlichen Gemütern – als etwas Gefährliches dargestellt werden und erscheinen kann. Man könnte diese Annahme als Maturitätsvermutung gegenüber unterschiedlichen Kulturen benennen.

Viertens findet sich hier keinerlei Andeutung eines möglichen verändernden Beitrags für das Leben in der „Stadt“, der aus dem „Wald“ kommen könnte. Wir können dies als eine Kompetenzvermutung verstehen.

Fünftens die Annahme, dass von Seiten der „Stadt der Weißen“ nichts weiter zu tun ist, als da zu sein. An keiner Stelle des Texts ist von irgendeiner

Aktivität ihrerseits die Rede. Es ist die These vom Automatismus der Zivilisierung der nicht-okzidentalen Menschheit nach okzidentalem Muster, die dieser Annahme, der Zwangsläufigkeitsvermutung zugrunde liegt.

Diese unterschiedlichen Annahmen, deren jeweils positiv bewertete Version einer abwertenden entspricht, sind in gewissen plausibel wirkenden Zusammenordnungen anzutreffen und nicht immer insgesamt leitend. Es gibt in der Wirkung dieser Annahmen Prozesse des Umschlagens.

7.1 Superioritäts- und Komplettheitsvermutung

Einige der genannten Annahmen waren wohl auch für die missionierenden Portugiesen in Brasilien und anderswo durchaus selbstverständlich. Gewiss war die erste und zweite Annahme für sie leitend: dass es sich bei ihrer eigenen Kultur oder Religion um die allen anderen überlegene und zugleich auch um die einzig komplette handelte.

Sie konnten dabei von (historiographischen) Hypothesen geleitet sein, wonach die vom Eigenen abweichenden, differenten Kulturen immerhin noch deutliche Elemente eines gemeinsamen Ursprungs aufwiesen, an die man anknüpfen konnte. Auch das lässt sich übrigens aus Debatten linguistischer Art herauslesen, die sie untereinander geführt haben. Daraus ergab sich wie von selbst die Suche nach „katholischen“, d.h. allgemeinen Merkmalen und Wurzeln der verschiedenen Völker und Kulturen, verbunden mit dem Bemühen, auch die „Neue“ Welt – wie die neu entdeckten Teile der „Alten“ Welt – in das allgemeine Geschichtsbild der Bibel einzufügen, in das die bekannten Völker der Alten Welt längst integriert waren. Im Übrigen behielten auch reformierte Christen diesen Zug des „Katholischen“ oft bei.

Das in Europa aus der Bibel gewonnene Bild von der Geschichte der Menschheit ist seit dem 17. und 18. Jahrhundert nachhaltiger Kritik unterzogen worden. Sind daher vergleichbare Hypothesen bei Beschreibungen und Erklärungen kultureller Differenzen nicht mehr zu erwarten? Die Geschichte der Ideen (des Sozialdarwinismus, Evolutionismus in der Anthropologie, Vorstellungen von einem erreichten Ende der Geschichte etc.) legt Vorsicht bei einer Antwort auf diese Frage nahe.

Es ist jedenfalls wichtig zu betonen, dass die beiden erstgenannten Annahmen keineswegs in einem eindeutigen Verhältnis zueinander stehen. Wenn in dem angeführten Phonetik-Beispiel aus einem konstatierten Mangel – die menschlich-normale Fähigkeit, F, L und R auszusprechen, sei noch nicht vorhanden und müsse entwickelt werden – auf eine allgemeine Defizienz geschlossen wurde, so konnte das genaue Gegenteil ebenfalls daraus gelesen werden,

mit der theoretisch einfachen These nämlich, dass das Eigene überkomplett und deswegen nicht mehr der menschlichen Natur entsprechend, in einer beeinträchtigenden Weise über diese hinausgehend entwickelt sei. Das Maß für die Richtigkeit läge somit in der „menschlichen Natur“, die dann allerdings jenseits und unabhängig von jeder Kultur erkennbar sein müsste.

Wir begegnen schon 1580 bei Montaigne der Behauptung einer Superiorität der amerikanischen „Nation“, deren Merkmale dennoch in lauter Mangel-Behauptungen aufgezählt werden: Sie haben „keine Kenntnis der Schrift [...] keinen Zustand der Dienstbarkeit, des Reichtums und der Armut; keine Rücksicht auf Verwandtschaft [...] keine Bekleidung“ usw. Alle derartigen Mangel-Aussagen werden in der Konstruktion des „edlen Wilden“ (vgl. Kohl 1981, Stein 1984) positiv interpretiert.

Dass ein kulturelles Merkmal nicht vorhanden ist, kann also ebenso zur Behauptung von Superiorität wie von Inferiorität führen. Gewisse Mängel werden allerdings als hartnäckiger im Vergleich zu anderen wahrgenommen und ihre angebliche oder tatsächliche Feststellung leitet fast zwangsläufig zur Folgerung von Inferiorität. Die wichtigsten davon hängen mit der Idee selbsttätiger Veränderung zusammen, deren Gegensatz Statik und Stagnation, im Bereich von Weltbildern Traditionalismus ist. Auch hier sind die Verhältnisse nicht so einfach, wie für den Bereich der europäischen Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts die Untersuchung von White gezeigt hat (vgl. White 1991) oder es eine Reflexion auf die Wirksamkeit retrospektiver, prospektiver, momentiver und anderer Identitätskonzepte zeigen kann (vgl. Wimmer 1998). Dennoch lässt sich sagen, dass Superiorität einer Kultur im Verständnis der Moderne wesentlich mit der Zuschreibung oder Feststellung von (selbsttätiger) Veränderung in Bezug gesetzt wird.

7.2 Maturitäts- und Kompetenzvermutung

Wie die Annahme von der Superiorität und Komplexität des Eigenen waren Annahmen über die Maturität und Kompetenz der eigenen, und entsprechend die Infantilitäts- und die Inkompetenzvermutung bei anderen Kulturen in der europäischen Neuzeit weit verbreitet. Die Beschreibung der einheimischen Amerikaner als kindlich findet sich in zahlreichen Berichten (vgl. Monegal 1982). In Darstellungen der „Reduktionen“ der Jesuiten in Paraguay bzw. im Süden des heutigen Brasilien werden in paradigmatischer Weise willige, folgsame Menschen vorgeführt, die als Kinder behandelt werden und, wenn sie es nicht schon sind, durch solche Behandlung zu „Kindern“ werden. Deren wesentliches Merkmal wird darin gesehen, dass sie, aristotelisch gesprochen, „natürli-

cherweise Sklaven“ sind, weil sie ihr eigenes Wohl nicht hinreichend erkennen und verfolgen können und darum von Autoritäten zu leiten sind.

Der kleine Poti, von dem ich vorhin ausgegangen bin, wird allerdings erwachsen, er kalkuliert seine Chancen und setzt seine Ziele. Aber es ist nicht davon die Rede, dass er etwas in die „Stadt“ mitbringen könnte. Sobald er „Pläne für die Zukunft“ macht, können ihm dazu nur die Entwürfe der „Anderen“ als Vorlage dienen, die somit nicht nur sich selbst eigenständig und für sich selbst, sondern sich stellvertretend auch für ihn entwickelt haben. Die Inkompetenz der Gesellschaft, aus der er kommt, ist also nicht mit dem Reifungsprozess zu überwinden, den ein Einzelner vollziehen kann, schon gar nicht, wenn er nur einen schon vorgegebenen nachvollzieht.

Diese behauptete Inkompetenz liegt tiefer und lässt sich am ehesten wieder mit einem aus der Religionsgeschichte stammenden Ausdruck verdeutlichen, wo wir auf Einschätzungen fremder Existenzweisen stoßen, bei denen auffällt, dass sie in vielen, vielleicht sogar den meisten Lebenszusammenhängen ganz und gar nicht als inferior eingeschätzt werden, dass ihnen aber in einigen, und vielleicht den wichtigsten, Unkenntnis zugeschrieben wird. Ich meine den religionsgeschichtlichen Ausdruck „Heiden“, der Menschen bezeichnen konnte, die man in vielen Bereichen hoch schätzen, bewundern und auch als Vorbilder nachahmen konnte, denen man jedoch zuletzt doch den „wahren Glauben“ und damit das Wichtigste voraus hatte. Der römische „Heide“ Seneca konnte im christlichen Mittelalter als Ratgeber in vielen Lebensfragen gelten, das bewahrte ihn nicht unbedingt vor der ewigen Verdammung.

Auch hier, so wenig wie mit der Predigt vom „guten Räuber“, meine ich jedoch nicht nur und nicht in erster Linie religiöse Ideen. An die Stelle des „wahren Glaubens“ ist in der europäischen Neuzeit die Wissenschaft getreten. Sie hat den Raum und die Zeit, die Geschichte und die Gesellschaft, die Natur und die Kultur erforscht. Die Koordinaten der Geographie haben ebenso wenig Konkurrenten in mythischen Erzählungen (wir wissen, wo der Mt. Everest liegt, aber der Berg Meru und das Paradies sind nicht zu orten) wie eben Cabral im Jahr 1500 der allgemeinen Zeitrechnung und nicht in einem anderen Jahr einer anderen Zeitrechnung in Brasilien gelandet ist. Und so weiter. Zu sagen wäre höchstens, dass die Wissenschaft, im Unterschied zur Religion, immer nur unterwegs, wenn auch überzeugt davon ist, auf dem richtigen Weg zur Wahrheit zu sein.

Das Bild, das ich eben skizzierte, ist durch kultur-relativistische wie auch durch postmoderne Diskurse etwas ausgefranst. Es ist nicht überwunden. Es ist nicht einmal in kulturvergleichenden Disziplinen selbstverständlich, die eigene Wissenschaftssprache, die eigenen Begriffe, Methoden oder Kategorien durch

andere in Frage stellen zu lassen, die in außereuropäischen Traditionen bezüglich derselben Untersuchungsgegenstände entwickelt worden sind. Sofern dies nicht der Fall ist, herrscht diesen anderen Traditionen gegenüber noch immer eine latente Inkompetenzannahme vor.

7.3 Zwangsläufigkeitsvermutung

Im Unterschied zu den bisher in diesem Abschnitt besprochenen Ideen dürfte die Annahme eines zwangsläufigen, automatischen und nicht umkehrbaren Prozesses der Entwicklung der gesamten Menschheit, als einer Höherentwicklung entsprechend Grundmustern der okzidentalen Kultur, erst spät in der Neuzeit artikuliert worden sein. Frischmuth dürfte Recht haben: „Wahrscheinlich hat erst im neunzehnten bzw. zwanzigsten Jahrhundert [...] die Erwartung Platz gegriffen, dass alle anderen kulturellen Prägungen irgendwann zugunsten der einen, westlichen, aufgegeben würden, weil sie sich nicht nur als die erfolgreichste, sondern auch als die logischste erwiesen hätte.“ (Frischmuth 1999: 70)

Zunächst und teilweise bis in die Gegenwart steht dem die Angst entgegen, es könnte sich um einen umkehrbaren Prozess handeln. Dabei kann an Invasionen ebenso gedacht werden wie an einen „Selbstmord“ von Kulturen (den Toynbee annimmt) und schließlich an ökologische, bevölkerungsmäßige oder nukleare Katastrophen, die der Menschheit einen neuen Zustand der „Barbarei“ bringen würden.

8. Wo bleiben die Schiedsrichter?

Überblicken wir die Themen, die im Verlauf dieser Überlegungen aufgetaucht sind, so laufen sie zuletzt auf die Frage hinaus, ob und wie all die kulturell differenten Entwicklungen auf ein „gemeinsames Ziel“ zugehen, wie Casirer (1944: 70) gehofft hat. Wir haben uns zu fragen, in welcher Weise und mit welchen Mitteln jene Formen kultureller Vielfalt erreicht werden können, „von denen jede ein Beitrag zur größeren Generosität der anderen“ ist, wie Lévi-Strauss (1972: 81) schreibt, ob dafür hinreichend klare Kriterien vorliegen, sodass wir „glückende Kulturen“ erkennen können, „die das menschliche Leben nicht nur erleichtern, sondern es auch reicher machen“ (Paetzold 2002: 357) oder wir uns kleinlaut eingestehen müssen: „Letzten Endes wäre nur eine unendliche, göttliche Vernunft in der Lage, über den absoluten Wert der verschiedenen Kulturen zu urteilen.“ (Rapp 1992: 202)

Was die Philosophie angeht, so haben wir uns zu fragen, wie und mit welcher Zielsetzung eine Annäherung an allseitig-gegenseitige „Beeinflussung unter Voraussetzung tatsächlicher Gleichrangigkeit und unter Infragestellung aller Grundbegriffe“ (vgl. Wimmer 2004: 70), wie und wozu also polylogische Prozesse anzustreben sind.

Das Titelblatt jenes Werks von Constantin François Volney, aus dem ein französischer Flüchtling seiner arabischen Geliebten vorliest und sich und sie damit über ihre miserable Lage hinwegtrösten will, – wobei er nicht weiß, dass sich nebenan das Monster Frankensteins versteckt hat, das auf diese Weise ebenso Französisch lernt wie die schöne Saifa (vgl. Shelley 1988: 160) – zeigt einen Stahlstich: Ein junger Mann in Beduinenkleidung sitzt unter einer Dattelpalme auf einer Anhöhe und sieht nachdenklich auf eine weite öde Landschaft im Mondlicht hinunter. Auf der riesigen wüsten Ebene stehen gewaltige Säulen, Ruinen einer mächtigen Zivilisation. Immer wieder und bis heute produziert die Filmindustrie ganz ähnliche Bilder wie dieser Stich eines zeigt. Wie gehen Kulturen zugrunde? Was überwindet Gesellschaften, die derart mächtige Bauwerke geschaffen haben, dass nicht einmal Eroberer diese zerstören konnten, selbst wenn sie dies versucht haben?

Der Aufklärer Volney hat die Antwort: Gesellschaften zerstören sich selbst, wenn sie nicht der Vernunft folgen. Darum will er eine *Assemblée générale des peuples* einberufen. Da werden alle bekannten religiösen Richtungen vor den Richterstuhl der Vernunft treten, ihre besondere Sicht darlegen und sie schließlich aufgeben zugunsten dessen, was für alle einsichtig ist. So werden alle jene Weltbilder oder Religionen gesichtet, nach denen Menschen sich orientiert haben, sie werden alle gewogen und jede für sich zu leicht befunden: Eine historische Analyse der Religionen der Welt, vom Animismus bis zu den monotheistischen Religionen zeigt, dass sie alle, „unaufhörlich Weisheit und Glück träumend“, sich doch nur „in ein Labyrinth von Leiden und Täuschungen“ verlieren. Die versammelten Theologen wollen das nicht gelten lassen. Aber da tritt der Sprecher einer großen Gruppe „von Menschen aus dem Volk und von Wilden aus allen Ländern und von allen Nationen, ohne Schriftgelehrte, ohne Religionsbuch“ auf und erklärt alle diese Glaubenssysteme für überflüssig, ihre Gegensätze für unentscheidbar. Die Priester widersprechen ihm, beschuldigen sich aber gegenseitig des Betrugs und der Irreführung bis „die Gesetzgeber“ feststellen: „Das einzige Mittel zur Übereinstimmung [...] ist: wieder zur Natur zurückzukehren und die Ordnung der Dinge, welche sie selbst festgesetzt hat, zum Schiedsrichter, zur Richtschnur zu nehmen“. Dem folgt die universelle Zustimmung und die Gesetzgeber schreiten „zur Untersuchung und Prüfung der physischen, sein Wesen ausmachenden Eigenschaften des Menschen,

der Bewegungen und Neigungen, die im vereinzelt und geselligen Zustande ihn regieren, und entwickelten die Gesetze, worauf die Natur selbst sein Glück gegründet hat" (vgl. Volney 1977: 210-227).

Diese Untersuchungen scheinen bislang nicht abgeschlossen zu sein. Die „Neigungen“, die den Menschen „im vereinzelt und geselligen Zustande“ regieren, Gegenstand mehrerer Wissenschaften von der Psychologie bis zur Kulturanthropologie, haben keine eindeutige Gestalt angenommen, die zu einem universellen Normensystem oder Gesetzbuch geführt hätte. Die rein wissenschaftlich fundierte Gesetzgebung, der universell alle Menschen zustimmen könnten, hat nicht stattgefunden, die Priester sind immer noch unter uns und erheben den Anspruch, für die Ordnung der Welt zuständig zu sein. In einigen Fällen – wie beispielsweise in der lateinamerikanischen „Theologie der Befreiung“ oder im „engagierten Buddhismus“ – treten sie wie Volneys Sprecher der „Menschen aus dem Volk“ auf und geraten in Widerspruch nicht nur zu ihren „Orthodoxien“, sondern, was wichtiger ist, zu anderen Experten, die in durchaus priesterlicher Manier Entscheidungen für die Zukunft der Menschheit treffen, bei denen nicht das Wohl aller Menschen der stets entscheidende Gesichtspunkt ist.

Wir stehen immer noch vor der zentralen Frage jeder Entwicklungstheorie und -politik, nämlich der Frage, ob es Maßstäbe und Kriterien für die „Entwicklung“ von „unterentwickelten“ Gesellschaften gibt, die interkulturell begründbar sind. Mir scheint, dass diese Frage, wie auch Kimmerle betont, nur in dialogischer oder besser in polylogischer Weise von vielen und differenten Seiten her immer wieder für die jeweils in Frage stehenden Bereiche menschlichen Denkens und Handelns zu klären ist. Die Aufgabe, Dialoge und Polyloge in gegenseitiger Anerkennung, aber auch ernsthafter Kritik zu aktivieren, stellt sich in vielen Bereichen, nicht nur in der Wissenschaft oder der Philosophie. Die Leitfrage dabei ist nicht, wer das endgültige Wort in einer Sache bereits gesprochen, sondern wer dazu noch was zu sagen hat.

Literatur

- Bundesministerium für Land-und Forstwirtschaft, Umwelt und Wasserwirtschaft (Hg., 2002): Die österreichische Strategie zur Nachhaltigen Entwicklung. Eine Initiative der Bundesregierung. Wien: BMLuFUW.
- Cassirer, Ernst (1944): An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture. New Haven and London.
- Chamberlain, Houston Stewart (1906): Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts, 2 Bde. München: Bruckmann.

- Chatterjee, Margaret (1988): Philosophie in Indien heute. In: Wimmer, Franz M. (Übers., Hg.): Vier Fragen zur Philosophie in Afrika, Asien und Amerika. Wien: Passagen.
- Chini, Tina Claudia (2004): Oralität und Literalität als philosophische Methoden. Wien: Diplomarbeit.
- Clauß, Ludwig Ferdinand (1939): Rasse und Seele. Eine Einführung in den Sinn der leiblichen Gestalt. 16. Aufl. Berlin: Gutenberg.
- Darwin, Charles (1988): Reise eines Naturforschers um die Welt. Nördlingen: Greno.
- Elkin, Mark (1983): Warum hat das vormoderne China keinen industriellen Kapitalismus entwickelt? Eine Auseinandersetzung mit Max Webers Ansatz. In: Schluchter, Wolfgang (Hg.): Max Webers Studie über Konfuzianismus und Taoismus. Interpretation und Kritik. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Faschingeder, Gerald (2001): Kultur und Entwicklung. Zur Relevanz soziokultureller Faktoren in hundert Jahren Entwicklungstheorie. Frankfurt/M. / Wien: Brandes und Apsel / Südwind.
- Flexner, Stuart Berg (1979): I hear America talking. An Illustrated History of American Words and Phrases. New York: Simon and Schuster.
- Florissi, Susanna et al. (2000): Bem-vindo! a língua portuguesa no mundo da comunicação. São Paulo: Special Book Services Livraria.
- Fornet-Betancourt, Raúl (1997): Lateinamerikanische Philosophie zwischen Inkulturation und Interkulturalität. Frankfurt/M.: IKO Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- Fornet-Betancourt, Raúl (2002): Zur interkulturellen Transformation der Philosophie in Lateinamerika. Frankfurt/M.: IKO-Verlag für interkulturelle Kommunikation.
- Forstner, Martin (1999): Das Feindbild haben immer die Anderen. Der Konflikt der Kulturen aus arabisch-islamischer Sicht. In: Dostal, Walter/Niederle, Helmuth/Wernhart, Karl R. (Hg.): Wir und die Anderen. Islam, Literatur und Migration. Wien: WUV, 81-98.
- Frauwallner, Erich (1944): Die Bedeutung der indischen Philosophie. In: Schaefer, Hans-Heinrich (Hg.): Der Orient in deutscher Forschung. Vorträge der Berliner Orientalistentagung Herbst 1942. Leipzig: Harrassowitz.
- Frischmuth, Barbara (1999): Das Heimliche und das Unheimliche. Drei Reden. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Galtung, Johan (1983): Struktur, Kultur und intellektueller Stil. In: Leviathan. Zeitschrift für Sozialwissenschaft Jg. 11 (2), 303-338.
- Gruppelaar, Jacob A.G. (1998): Die politische Gesellschaft ‚gegenüber‘ dem Multikulturalismus. In: Wils, Jean-Pierre/Mahnke, Hans-Peter (Hg.): Multikulturalität. Traum – Alptraum – Wirklichkeit. Edition ethik kontrovers 6. Frankfurt/M.: Diesterweg.
- Gürses, Hakan (1998): Der andere Schauspieler. Kritische Bemerkungen zum Kulturbegriff. In: polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren. (2), 62-81.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte (Werke, Bd. 12). Frankfurt/M.: Suhrkamp.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1982): Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Bd. 1. Leipzig: Reclam.
- Herder, Johann Gottfried (1985): Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (1784-91). Wiesbaden: Fourier.
- Höllhuber, Ivo (1967): Geschichte der Philosophie im spanischen Kulturbereich. München: Reinhardt.
- Holenstein, Elmar (1998): Kulturphilosophische Perspektiven. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hsia, Adrian (Hg., 1985): Deutsche Denker über China. Frankfurt/M.: Insel.
- Huntington, Samuel P. (1993): The Clash of Civilizations. In: Foreign Affairs Vol. 72 (3), 22-49.
- Kimmerle, Heinz (2001): Ein neues Modell des Entwicklungsdenkens. Die Bedeutung interkultureller Dialoge besonders auf den Gebieten der Philosophie und der Kunst für die Entwicklungstheorie. In: Behrens, Roger/Kresse, Kai/Peplow, Ronnie M. (Hg.): Symbolisches Flanieren. Kulturphilosophische Streifzüge. Festschrift für Heinz Paetzold zum 60. Hannover: Wehrhahn Verlag, 252-267.
- Klien, Susanne (2002): Rethinking Japan's Identity and International Role Tradition and Change in Japan's Foreign Policy. New York: Routledge.
- Kohl, Karl-Heinz (1981): Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation. Berlin: Medusa.
- Krautz, Wolfgang (1995): Nachwort. In: Abailard, Peter: Gespräch eines Philosophen, eines Juden und eines Christen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 141-170.
- Küng, Hans (1993): Das Humanum als ökumenisches Grundkriterium. In: Südwind-Magazin Nr. 6, Juni 1993, 38-39.
- Lamprecht, Karl (1910): Europäische Expansion. In: Pflughk-Harttung, J. von (Hg.): Weltgeschichte. Neuzeit seit 1815. Berlin: Ullstein, 599-625.
- Lévi-Strauss, Claude (1972): Rasse und Geschichte. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lorenz, Kuno (1998): Indische Denker. München: Beck.
- Mall, Ram Adhar (2002): Andersverstehen ist nicht Fremdverstehen. In: Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich (Hg.): Verstehen und Verständigung. Würzburg: Königshausen & Neumann, 273-289.
- Mansilla, H. C. F. (1986): Die Trugbilder der Entwicklung in der Dritten Welt. Paderborn: Schöningh .
- Martins, Wilson (1992): Historia da Inteligência Brasileira. Vol. I (1550-1794). São Paulo: Queiroz.
- Meyer (1926): Lexikon. 7. Aufl., Bd. 4. Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Moller Okin, Susan (1999): Is Multiculturalism Bad for Women? In: Cohen, Joshua/Howard, Matthew (Hg.): Is Multiculturalism Bad for Women? Princeton: Princeton UP, Seiten fehlen.
- Paetzold, Heinz (2002): Von der Multikulturalität zur Interkulturalität. In: Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich (Hg.): Verstehen und Verständigung. Würzburg: Königshausen & Neumann, 343-358.

- Pérez de Cuéllar, Javier (1995): *Our Creative Diversity*. Oxford: UNESCO.
- Ranke, Wilhelm ([1880] 1917): *Über die Epochen der neueren Geschichte*. München-Leipzig: Duncker & Humblot.
- Rapp (1992): *Fortschritt. Entwicklung und Sinngehalt einer philosophischen Idee*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Reinprecht, Christoph (1994): *Zivilisationstheorien und Multikulturalität*. In: *Moderne und Zivilisierung der Gesellschaft (=Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst, Wien) Vol. fehlt (3), 17-20*.
- Schondorff, Joachim/Schingnitz, Werner (1943): *Philosophisches Wörterbuch*. 10. völlig neu bearbeitete Aufl. Stuttgart: Kröner.
- Senghor, Léopold Sédar (1971): *The Foundations of „Africanité” or „Négritude” and „Arabité”*. Paris: Presence Africaine.
- Shelley, Mary (1988): *Frankenstein oder Der moderne Prometheus*. Frankfurt/M.: Insel.
- Six, Clemens (2001): *Hindu-Nationalismus und Globalisierung. Die zwei Gesichter Indiens: Symbole der Identität und des Anderen*. Frankfurt/M. / Südwind: Brandes&Apsel / Südwind.
- Stein, Gerd (Hg., 1984): *Die edlen Wilden. Die Verklärung von Indianern, Negern und Südseeinsulanern auf dem Hintergrund der kolonialen Greuel. Vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Tempels, Placide ([1945] 1956): *Bantu-Philosophie. Ontologie und Ethik*. Heidelberg: Rothe.
- Tempels, Placide (1978): *Mélanges de philosophie africaine*. Kinshasa: Faculté de théologie catholique.
- UNESCO (Hg., 1970): *Cultural Rights as Human Rights*. Paris: Unesco.
- Volney, Constantin François de ([1791] 1977): *Die Ruinen oder Betrachtungen über die Revolutionen der Reiche*. Frankfurt/M.: Syndikat.
- White, Hayden V. (1991): *Metahistory. Die historische Einbildungskraft in Europa im 19. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Wimmer, Franz Martin (1989): *Rassismus und Kulturphilosophie*. In: Heiß, Gernot u.a. (Hg.): *Willfähige Wissenschaft. Die Universität Wien 1938-1945*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 89-114.
- Wimmer, Franz Martin (1994): *Geschichte der Philosophiehistorie*. Im Internet: <http://homepage.univie.ac.at/franz.martin.wimmer/skriptphh1.html>, 27.7.2004.
- Wimmer, Franz Martin (1998): *Identität und Kulturbürche*. In: Schneider, Norker et al. (Hg.): *Einheit und Vielfalt. Das Verstehen der Kulturen*. Amsterdam: Rodopi, 61-84.
- Wimmer, Franz Martin (2004): *Interkulturelle Philosophie - Eine Einführung*. Wien: WUV.
- Wiredu, Kwasi (1997): *The Need for Conceptual Decolonization in African Philosophy*. In: Kimmerle, Heinz/Wimmer, Franz Martin (Hg.): *Philosophy and Democracy in Intercultural Perspective*. Amsterdam: Rodopi, 11-24.

Abstracts

Was sich entwickelt hat oder entwickelt wurde, gilt allgemein als vollkommener oder besser. Trifft das auch für kulturelle Entwicklung zu? In diesem Beitrag werden der Begriff einer „Kulturentwicklung“ sowie der Vorschlag, interkulturelle Dialoge in Philosophie und Kunst zu etablieren diskutiert. Übergänge von wahrgenommener Differenz zu behaupteter Defizienz und Verhältnisse zwischen Kulturen – exklusivistisch, egalitaristisch, komplementär – und die daraus folgenden Strategien werden vorgestellt: expansiver, integrativer, separativer und tentativer Zentrismus. Annahmen von Superiorität und Komplexität, von Maturität und Kompetenz sowie vom zwangsläufigen Zustandekommen einer Kultur sind wirksam. Die Frage bleibt: Kann Wissenschaft eine endgültige Antwort geben oder sind polylogische Verfahren der bessere Weg?

What has developed or has been developed is generally considered to be better or more perfect. Does this also apply to cultural developments? This article discusses the concept of cultural development, as well as the proposal of establishing intercultural dialogues in philosophy and art. Transitions from perceived difference to claimed deficiency and relations between cultures are discussed, – exclusivist, egalitarian, complementary – and the strategies thence deriving: expansive, integrative, separative, and tentative centrism. Presumptions of superiority and completeness, of maturity and competence are at work, as well as those of the inevitable coming-about of a culture. The question remains: can science yield a definitive answer or are polyloguous procedures the better way?

Franz Martin Wimmer
Institut für Philosophie der Universität Wien
Universitätsstr. 7/3
A-1010 Wien
franz.martin.wimmer@univie.ac.at

INA IVANCEANU, TINA PROKOP

Kunst Macht Raum

Migrantische Kunst oder Kunst jenseits von fixen Zugehörigkeiten?

„Wir fressen euch schon seit langer Zeit“, schreiben Luzenir Caixeta und Rubia Salgado. „Selbstverständlich werden wir euch weiterhin fressen. Umunter der Herrschaft einer Dominanzkultur et was zu produzieren, das keine gemäßen von den Machthabern vorgeschriebenen Regeln, erlaubte Wiedergabe ist, muss zuerst der Andere wie eine Beute assimiliert werden. [...] Die Assimilation ist eines der bekanntesten Aufforderungen der breiten Öffentlichkeit an die MigrantInnen. [...] Diesmal haben wir jedoch die Rolle der Protagonistinnen übernommen: Wir assimilieren euch, wir drohen euch, wir fressen euch.“ (Caixeta/Salgado 2000: 2-3)

Ihr Konzept von Anthropophagie – „das Fressen von Menschen“, erklärt Rubia Salgado, eine der Gründerinnen von „MAIZ–Autonomes Integrationszentrum von & für Migrantinnen“ in Linz, gehe auf eine ästhetische und ethische Positionierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Brasilien zurück. Ausgangspunkte der Bewegung waren das sozialkritische Manifesto Pau-Brasil 1924, der Gedichtband Pau-Brasil 1925 und das Bild Abaporú von Tarsila do Amaral (Caixeta/Salgado 2002: 189-191). Angewandt auf die Gegenwart bedeutet es, dass räumlich auseinanderliegende Ereignisse und Vorgänge in neuen Formen zueinander geführt werden. Waren es ehemals die Unterdrückten in den lateinamerikanischen Kolonien, deren anthropophagische Strategie es war, „das europäische Erbe zu verschlingen und es so in eine eigenständige brasilianische Identität zu verwandeln“ (Schiff 1998, zit. in Caixeta/Salgado 2002: 190), so sind es heute MigrantInnen, die im Territorium der ehemaligen KolonisatorInnen leben und deren Diskurse verzehren.

Wie verlaufen die Prozesse des Raum-Einnehmens durch MigrantInnen im hierarchisch strukturierten Kultur- und Kunstbereich? Welche Strategien, welche Konstruktionen setzen die Protagonistinnen, die von eurozentristischen EntwicklerInnen an den Ort der unveränderlich „Unterentwickelten“ verwie-

sen werden, den Versuchen der Diskriminierung und Exklusion entgegen, jetzt, da sie in den „entwickelten“ Ländern leben?

Unsere Herangehensweise an diese Fragen basiert auf den theoretischen Ansätzen der Cultural Studies, der Postcolonial Studies, der Sozial- und Kultur-anthropologie und der feministischen Theorie zu Raum, Kultur und Differenz (Gupta/Ferguson 1992; Grossberg 1994; Hall/Du Gay 1996; Appadurai 1996; Fuchs/Habinger 1996; Schein/Strasser 1997). Diesen Ansätzen ist gemeinsam, dass den Vorstellungen von homogenen und territorialisierten „Kulturen“ ein Verständnis entgegengesetzt wird, das soziale Dimensionen durchlässig denkt, disziplinäre Raumdurchquerungen zulässt und die Welt in ihrer hierarchischen Verbundenheit interpretiert – ein Verständnis, das sich um ein zumindest annäherndes Erfassen der Beziehungen zwischen Kultur und Macht bemüht und die Konstruktion kultureller Kontexte thematisiert.

Einen in diesem Zusammenhang bedeutenden Zugang stellt für uns jener von Franz Martin Wimmer dar, der in diesem Heft auf die Notwendigkeit verweist, hierarchische Verhältnisse zwischen „Kulturen“ anhand des „expansiven“, des „integrativen“, des „separativen“ und des „tentativen Zentrismus“ genauer zu erfassen. Er untersucht „die Inhalte und ihre Wirksamkeit in den Urteilen, mit denen ‚wir‘ von ‚anderen‘ und ‚andere‘ von ‚uns‘ wahrgenommen werden“, da sie sich im Rahmen entwicklungspolitischer Strategien als grundlegend erweisen. Seine These, Wahrnehmung von Differenz führe häufig zu „Behauptung von Defizienz“, ist auch für hierarchische Beziehungen in ökonomischen, politischen und sozialen Räumen anwendbar.

Die wirtschaftlichen und politischen Transformationen haben zum Wachstum eines globalen Kapitalismus mit multiplen Knotenpunkten geopolitischer und ökonomischer Macht geführt, mit neuen urbanen Zentren für exportorientierte Industrialisierung und Handel sowie neu definierten Regionen, aus denen diese Zentren schöpfen. Das Kreuzen und Aufeinandertreffen der unterschiedlichen Deterritorialisierungsprozesse – Migration, globale Finanz-, Medien- und Informationsflüsse – schafft nicht Uniformität, sondern im Gegenteil sinnreiche Brüche und Schnittstellen, die Kreativität und Handlungsfähigkeit auslösen (Appadurai 1996). Gleichzeitig werden jedoch neue physische und diskursive Grenzen konstruiert, die durch ihre Ein- und Ausschlussverfahren einer Logik der gegensätzlichen Essenzen folgen. Diese Grenzziehungen sind besonders deutlich im Rahmen von Entwicklungsstrategien zu beobachten. Hegemoniale Entwicklungsdiskurse haben dazu gedient, die ökonomische und politische Kontrolle über die „unterentwickelten“ Staaten durch den globalen Norden nach dem formalen Ende der Kolonialherrschaft zu naturalisieren und „Unterentwicklung“ als Form der Identität zu konstruieren. Akhil

Gupta dekonstruiert Dichotomien wie „entwickelt“ versus „unterentwickelt“ und untersucht, wie Macht- und Widerstandsstrategien im Feld der Kräftebeziehungen operieren – Strategien, die multipel und mobil sind, die sich verlagern. Er rückt die hierarchische Verbundenheit zwischen divergierenden Diskursen und strukturellen Kräften in den Mittelpunkt. Mit der Erkenntnis, dass Menschen ihre Gefühle, „entwickelt“ oder „unterentwickelt“ zu sein, immer zusammen mit anderen konstruierten Zugehörigkeiten artikulieren, sei es zu Klasse, Religion, Gender oder sexueller Orientierung, geht Gupta dabei weit über den Kultur- und Entwicklungsdiskurs hinaus.

In seine Dekonstruktionen bezieht er auch die Verflechtungen zeitlicher Dimensionen mit ein und zeigt, wie das Hineinreichen von Vergangenheit in die Gegenwart mitgedacht werden kann (Gupta 1998). Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass hegemoniale Entwicklungsdiskurse sich etwa in der Diskriminierung von MigrantInnen fortschreiben. Solche Ansätze zur hierarchischen Verbundenheit von Räumen gehen von dem Verständnis aus, dass Deterritorialisierungsprozesse die Alltagserfahrungen von Menschen und ihre Konstruktionen von Zugehörigkeit zum Teil fundamental verändern. Im Vordergrund der Analyse und Kritik stehen dann die Konstruktion und Legitimierung von neuen Grenzen – etwa jener, die zum Ausschluss von MigrantInnen und Flüchtlingen in Europa errichtet wurden und werden.

Forschungsansätze zu „Transnationalismus“ untersuchen diese neuen Grenzziehungen kritisch und machen die komplexen Strategien der MigrantInnen sichtbar, die auf unterschiedlichsten Wegen versuchen, die verschiedenen Formen von Ausschluss zu überwinden. Diese Forschungsrichtung nimmt Strategien wahr, die soziale, symbolische und materielle Verbindungen zwischen Heimat und Destinationen hervorbringen. Die Forschenden arbeiten dabei jenseits der Konzepte von Assimilierung und ethnischem Pluralismus – wobei ersteres das potentielle Verschwinden der MigrantInnen und zweiteres die Reproduktion der „traditionellen Kultur“ postuliert. (siehe z.B. Basch/Glick Schiller/Szanton-Blanc 1994)

Welche Auswirkungen haben sowohl die Grenzziehungen als auch die sozialen Erfahrungen der MigrantInnen auf Machtverhältnisse und die Konstruktion von Zugehörigkeiten? Bei dieser Frage haben uns feministische Ansätze weitergeführt, die vielschichtige Machtverhältnisse diskutieren, Unter- und Überordnung nicht in absoluten Kategorien denken und binäre Oppositionen wie *self/other* auflösen. Darüber hinaus untersuchen sie, wie sich Beziehungen der Kulturen, der Geschlechter, der Altersgruppen, der Klassen, der Ethnien, der Religionen, der sexuellen Orientierungen, der ökonomischen Strategien usf. durchkreuzen. Das ermöglicht, Zusammenhänge zwischen künstlerischen

Artikulationsformen, alltäglichen Praktiken, ökonomischen hegemonialen Konstruktionen und multiplen Strategien der Zugehörigkeit zu erfassen (Fuchs/Habinger 1996; Schein/Strasser 1997). Um nicht Gefahr zu laufen, dass durch die Vielzahl der multiplen Subjektpositionen die Kritik an ökonomischen und sozialen Hierarchien und Asymmetrien in den Hintergrund gedrängt wird, fordert Susan S. Friedman die räumliche und historische Kontextualisierung von Multiplizität ein (Friedman 1998). Das bedeutet, die für die jeweilige Forschung relevanten Diskriminierungs- und Differenzierungsachsen in ihren Überschneidungen zu untersuchen. „Kultur“ wird bei einem solchen Umgang mit Asymmetrien und intersektionellen Differenzen nicht zu einer privilegierten *location*.

Erklärungsansätze zu kultureller Differenz, die die verschiedenen Ausgrenzungsstrategien verschleiern, können vor diesem Hintergrund kritisiert werden. Darauf weist auch die Filmemacherin und Autorin Hito Steyerl hin: Soziale Ungleichheit wird als kulturelle Differenz oder sogar Defizienz codiert und somit unsichtbar gemacht. Diese stetige Reproduktion kulturalisierter Ungleichheit bildet das Gesetz der ungleichmäßigen Entwicklung des globalen Kapitalismus. Eurozentrische Hierarchisierungen verschiedener postkolonialer Kontexte reproduzieren somit kulturrassistische Ausgrenzungsmechanismen, die ihrerseits wiederum ein fundamentales strukturelles Element globaler kapitalistischer Formen der Verwertung und/oder Ausbeutung darstellen. (Steyerl 2002: 37).

In diesem Artikel diskutieren wir, wie Kulturkonzepte im Kunstbereich der Legitimierung von Ein- und Ausschlüssen dienen. Die Untersuchung von aktuellen Diskursen über „Afrika“ und den „Balkan“ führt uns zu der Frage, wie weit MigrantInnen im Kunst- und Kulturbereich als Projektionsflächen für Stereotypen dienen. In weiterer Folge verdeutlicht die detaillierte Darstellung der Interventionen von MAIZ – „Autonomes Integrationszentrum von & für Migrantinnen“ –, wie Migrantinnen hegemoniale Konzepte und Diskurse in Frage stellen, wie sie Ressourcen mobilisieren und Kontrollräume einnehmen. Welche Konstruktionen setzen sie im Rahmen von Allianzen ein, um in sozialen, künstlerischen und politischen Feldern ihre Interessen durchzusetzen? Wie können künstlerische Artikulationsformen zu Strategien für MigrantInnen führen, um an sozialen, politischen und künstlerischen Prozessen teilzunehmen?¹

1. Afrika löst sich auf

Künstlerische Artikulationen sind der Wirkung der hierarchischen Kräfteverhältnisse ausgesetzt, die wir in der Einleitung skizziert haben. Artikulationsformen von KünstlerInnen können so vor dem Hintergrund der hierarchischen Kräftebeziehungen und Asymmetrien des Kunstmarktes – z.B. Knotenpunkte wie New York, London oder Paris und ihren immanenten Ausschlussmechanismen von KünstlerInnen aus z.B. Afrika – gedacht werden. Das Zusammenspiel von verschiedenen strategischen Konstruktionen, taktischen Grenzziehungen und nominalistischen Zuschreibungen hat afrikanischen KünstlerInnen lange Zeit den Zugang zum Markt verwehrt und jenen Ort zugewiesen, den Olu Oguibe als das „Territorium der Schwierigkeit“ bezeichnet: Dort befanden, und befinden sich teilweise noch immer, Kunstschaffende aus Afrika im Umgang mit dem globalen Norden, egal wo sie leben (Oguibe 1997: 91). Ein aufgezwungenes Territorium, das unter gönnerhafter Überwachung steht – jede Geste, jede Äußerung birgt für ihre Tätigkeit enorme Bedeutung – und gleichzeitig als Grenzposten, als Außenstelle verstanden werden soll. KünstlerInnen aus Afrika hatten lange Zeit dann größere Chancen, „entdeckt“ zu werden und in den wichtigen Sammlungen vertreten zu sein, wenn sie Werke von kategorisierbarer Afrikanität produzierten. Etikettierungen und Kategorisieren der KünstlerInnen beherrschten die Mehrheit der Ausstellungen und Diskurse – anstatt Zwischenräume zu erdenken, in denen sich KünstlerInnen bewegen oder Grenzüberschreitungen wahrzunehmen, die sie vollziehen. KünstlerInnen mit afrikanischem Hintergrund haben sich gegen essentialistische Konzeptionen von Kultur und festgelegten Identitäten zunehmend zur Wehr gesetzt. Ihre Werke zeigen sich als Schnittpunkt verschiedener Erfahrungen und Praktiken: Das kann die gemeinsame Erinnerung an die koloniale Erfahrung sein – eine konstruierte Verbindung –, aber auch individuelle Erfahrungen wie das Leben in einem anderen Land, auf einem anderen Kontinent, die Verarbeitung von Literatur, Information etc. Doch an den Schnittpunkten, an denen sich verschiedenste Praktiken kreuzen, schaffen KünstlerInnen ihre eigene „Besprechung“, ihre eigenen individuellen Ausdrucksformen.

Eines der ersten Kunstprojekte, das ein Afrika fernab von westlichen Klischees darstellte, war die Zeitschriftenreihe *Revue Noire* des Kurators Simon Njami, die den BetrachterInnen ein Afrika auf der Suche nach unterschiedlichsten Identitäten präsentierte.

Die Bestellung des in Nigeria geborenen, inzwischen in New York, London und Kassel lebenden Kurators Okwui Enwezor zum künstlerischen Leiter der Dokumenta 11 (2002) hat schließlich eine neue Art der Auseinander-

setzung mit Kunst eingeläutet. Schon mit seiner Biennale 1997 in Kapstadt und Johannesburg hat Enwezor den Kunstbegriff von nationalen Territorien und Repräsentationen gelöst. Die von ihm kuratierte Ausstellung *The Short Century* in der Villa Stuck in München (2001) zeigte in der theoretischen Selbstreflexion eine neue, begriffsumstürzlerische Perspektive: nicht mehr das Bewusst-Exotische, das Fatal-Primitive, das Köstlich-Naive, sondern eine unpathetisch-sachliche, politische und sozio-kulturelle Schau zur Aufarbeitung der afrikanischen Befreiungsbewegungen.

Afrika beginnt sich langsam aufzulösen – im Rahmen von Kunstbiennalen und Ausstellungen von Dakar bis Stockholm, von Bamako bis Wien, hier etwa durch die Ausstellung *Yinka Shonibare* in der Kunsthalle Wien 2004.

2. Der Balkan nimmt Formen an

In den letzten Jahren tritt die dichotome Konstruktion „Okzidentalismus versus Orientalismus“ im westeuropäischen Kunst- und Kulturbetrieb auf. Hier begegnen wir wieder dem Bild von territorialisierten, durch bestimmte Merkmale festgeschriebenen Kulturen, das als *tool for making others* eingesetzt wird (Abu-Lughod 1991: 147). Diese Praxis, gegen die sich bereits KünstlerInnen mit afrikanischem Hintergrund zur Wehr gesetzt hatten, schreibt die Definitionsmacht über die „Anderen“ fort und beinhaltet immer auch den Machtaspekt von Naturalisierungen. Ein Beispiel für eine solche Naturalisierung des imaginären kulturellen Raumes „Balkan“ wäre die Ausstellung *In Search of Balkania* (Graz 2002) oder die Ausstellung „BLUT & HONIG – Zukunft ist am Balkan“ in der Sammlung Essl in Klosterneuburg, die 2003 erstmals in großer Breite zeitgenössische Kunst aus Ländern Südosteuropas zeigte. Die Intention des Kurators Harald Szeemann: „Blut und Honig ist mehr als eine Gruppenausstellung eines bestimmten Teiles von Europa. Der Titel evoziert die Pole von Zorn bis Zärtlichkeit, Katastrophe und Idylle, von zutiefst Menschlichem und Universalem“ (Szeemann 2003). Solche radikalen Gegensatzpaare und Attribute, die den „Balkanländern“ in dieser Ausstellung zugeschrieben wurden, können als stark exotisierend und mythologisierend interpretiert werden. Jede Schau künstlerischer und kultureller Arbeit, die kulturelle bzw. pseudo-geographische Regionen („Balkan“) zur Hauptachse für die Auswahl macht, setzt sich dem Verdacht aus, statt den künstlerischen Arbeiten selbst ihre jeweilige Herkunft in den Mittelpunkt zu stellen. Wo liegt der Balkan? 73 KünstlerInnen aus Albanien, Bosnien-Herzegowina, Bulgarien, Kosovo, Kroatien, Griechenland, Mazedonien, Moldawien, Rumänien, Slowenien, Türkei und Serbien-Montenegro stellten bei „Blut

und Honig“ ihre Arbeiten aus – ein Beispiel dafür, wie mit dem Begriff Balkan eine Differenz markiert wird.

Welche Folgen haben solche dichotomen Konstruktionen wie Balkan/Westeuropa für die KünstlerInnen selbst?

Der rumänische Künstler Daniel Gonz verweist darauf, dass derzeit die Arbeit von rumänischen KünstlerInnen nur dann erfolgreich sein könne, wenn sie gewisse „Balkanisierungen“ bzw. Verweise auf ihren nationalen und „kulturellen“ Ursprung mit sich trägt. Kunst- und Kulturarbeit, die sich solcher Elemente nicht bedient, würde weder in Rumänien selbst noch vom etablierten westlichen Kunstbetrieb gefördert. (Interview I.I. mit Daniel Gonz, Bukarest, 14.5. 2004.)

Strukturell äußern sich diese Zuschreibungen, die an nationale bzw. regionale Zugehörigkeiten gebunden sind, in der Vergabe von Finanzierungsmitteln und Projekten. Gleichzeitig formen sie die Selbst- und Fremdzuschreibungen der KünstlerInnen selbst, egal ob sie sich dem „Osten“ oder dem „Westen“ zugehörig fühlen. Die austro-bulgarische Künstlerin Petja Dimitrova, die seit elf Jahren in Österreich lebt und arbeitet, spricht in diesem Zusammenhang vom „Diskurs Ostblock“ im Kunst- und Kulturbereich, der solche Zuschreibungen widerspiegelt und reproduziert. So würden sich zum Beispiel häufig bulgarische KünstlerkollegInnen die Selbstzuschreibung der „armen, aber umso kreativeren“ KünstlerInnen zuweisen: „Da gibt es diese Schiene mit den Mentalitäten. Sie sagen, wir bei uns (in Bulgarien) sind durch die wirtschaftlichen Schwierigkeiten auch sensibel und kreativ, emotionell, flexibel, aber dort im Westen sind die Künstlerinnen durch ihren Wohlstand und Lebensstandard schon fad, verbraucht, nicht mehr kreativ. [...] Identität wird durch die Konstruktion – wir Bulgaren gegen die Westler – aufgebaut.“(Interview I. I./T. P. mit Petja Dimitrova, Wien, 25.6.2004.)

Solche Grenzziehungen können als Abwehr- und Schutzmechanismen gegen verschiedene Formen der Diskriminierung und des selektiven Ausschlusses gesehen werden, die den hegemonialen westlichen Kunstmarkt durchziehen.

Gleichzeitig entwickeln „westliche“ KünstlerInnen auf der Suche nach künstlerischen Impulsen aus den ehemaligen Ostblockländern euphorische Fremdbilder, in denen sich angesichts der schwierigen wirtschaftlichen Lage ein fragwürdiges Phänomen der Sozialromantik, vermischt mit Zuschreibungen von „Kultur“, widerspiegelt. Eine österreichische Künstlerin beschreibt etwa, wie sie bei den „Wien-Tagen“ in Bukarest im Mai 2004 die rumänische Kunstszene erlebt hat: „Es ist unglaublich, wie sich die rumänischen Künstler selbst organisieren, was sie alles ohne Geld und ohne Strukturen auf die Beine stellen. Sie haben einfach andere Themen, wichtigere, machtvolle, interessan-

te. Es ist alles viel direkter. Die rumänische Kultur ist einfach viel intensiver. Das hängt sicher auch mit der Armut zusammen.“ (Interview I.I., anonymisiert, Bukarest, 13.5. 04.)

Ein solcher Kulturbegriff, der sich auf territorial gebundene Entitäten bezieht – auch wenn er im Rahmen des Multikulturalismus von der Gleichwertigkeit der „Kulturen“ ausgeht – legitimiert Ein- und Ausschlussverfahren, die eine Kritik an hierarchischen Beziehungen sowohl zwischen als auch innerhalb von „Kulturen“ verhindern. Demgegenüber stehen Konzeptionen, die Kultur von Nation trennen, die zeigen, dass Menschen Verbindungen und Überschneidungen von Artikulationen der Zugehörigkeit immer wieder neu erschaffen und in unterschiedlichsten Formen und Konstellationen aufgreifen, je nach ihrer momentanen Situierung im Machtfeld.

3. Anthropophagische Artikulationen oder: Austria, we love you

Auch der Kultur- und Kunstraum in Österreich ist ein eingeteiltes Territorium, durch Grenzziehungen markiert und durch Regeln und Bestimmungen strukturiert. Deshalb gilt es, etablierte, Differenz markierende Konstruktionen in Frage zu stellen und Regeln und Bestimmungen zu umgehen, so Rubia Salgado von MAIZ – Autonomes Integrationszentrum von & für Migrantinnen. Reflexionen über multiple Differenzen und ihre Aushandlung sind für MAIZ ein wichtiger Aspekt, nicht zuletzt, da die Gründung des Vereins aus einem Konflikt heraus entstanden ist. Als Rubia Salgado im Rahmen ihrer Beteiligung in einer Vereinigung lateinamerikanischer Frauen wahrnahm, dass dieselbe Vereinigung dominikanische Frauen, die großteils als Sexarbeiterinnen tätig waren, ausgrenzte, nahm sie gemeinsam mit Luzenir Caixeta Kontakt zu diesen Frauen auf. Die Beratung und Betreuung von Sexarbeiterinnen ist bis heute einer der Schwerpunkte von MAIZ.

Das Einnehmen von Raum – des physischen und des diskursiven – geht auch auf einen Konflikt zwischen MAIZ und der Caritas Oberösterreich zurück, bei dem sich MAIZ gegen die etablierte Organisation durchsetzen konnte².

Diese Erfahrungen haben die Strategien, Arbeitsweisen und Ansätze zu hierarchischen Beziehungen von MAIZ mitgeprägt, artikuliert durch die Suche nach Auseinandersetzungen, durch das Provozieren von Konfrontationen und Konflikten, um hegemoniale Konstruktionen in Frage zu stellen und scheinbare stabile Grenzen zu verschieben.

„Die Anthropophagie durchzieht unsere ganze Arbeit, sie wird explizit im Kulturbereich. Es ist eine quere Strategie, eine offensive Strategie. Es geht da-

rum, die Waffen der Unterdrückten in Besitz zu nehmen. [...] Es ist eine bestimmte Grammatik, eine Ordnung, eine Logik zu fressen und dann diese Bausteine zurückzugeben, zu attackieren, aber in einer um- oder dekonstruierten Form, neugeordnet. Es gelingt uns auch nicht immer, es sind Versuche, Irritationen zu verursachen. Und auch Nachdenken zu provozieren. Oft auch Platz in Anspruch zu nehmen und zu sagen: Wir sind schon hier. Wir haben euer Territorium schon besetzt. Anders geht es nicht. Auch im Wissensbereich, auf abstrakten Ebenen.“ (Interview T. P. mit Rubia Salgado, Wien, 16.6.04.)

Die Projekte von MAIZ bewegen sich im Überschneidungsraum zwischen dem sozialen Feld und dem Kultur- und Kunstbereich: MAIZ verbindet Beratung in rechtlichen, ökonomischen und sozialen Fragen, Bildung, Gesundheitsprävention für Sexarbeiterinnen, Vernetzung von Hausarbeiterinnen und vieles mehr mit Kulturarbeit und künstlerischer Produktion. Trotz der Versuche seitens der GeldgeberInnen, der Kulturschaffenden und Kulturinitiativen, die Arbeit von MAIZ auf den Sozialbereich zu reduzieren, hat die Migrantinnenorganisation die Strategie der Öffentlichkeitsarbeit mit Betonung auf politischer Kulturarbeit erfolgreich verfolgt. Die Aktivistinnen von MAIZ zeigen durch ihre Projekte und Aktionen, dass Migrantinnen Raum einnehmen, die Geschichte bereits definierter Räume in Frage stellen, diese Räume besetzen und durch eigenen Geschichten markieren können. Die praktizierte Kombination von Kunst, Kultur und sozialer Arbeit werde für benachteiligte Gruppen in Frage gestellt, während sie für „weiße“ österreichische KünstlerInnen selbstverständlich sei, erklärte uns Rubia Salgado (Interview T. P. mit Rubia Salgado, Wien, 16.6.2004.). Dagegen haben sich die Aktivistinnen von MAIZ zur Wehr gesetzt und kulturalistisch geprägte Strukturen im Kunst- und Kulturbetrieb anthropophagisiert – zu beobachten an ihren Interventionen in der KUPF, bei der Plattform „Servus“ oder auch durch Vernetzungsarbeit im autonomen Kulturbereich.³ Dadurch haben sie den Kunstraum durchdrungen, sich den Kontext Kunst einfach angeeignet. Die Frage, ob ihre politischen Performances, Werke und Aktionen Kunst seien, ist vielleicht deshalb nicht mehr von Bedeutung, da sie schon längst auf dem Weg der politischen Forderung nach Möglichkeiten der Grenzüberschreitung sind – das betrifft eben auch verschiedene Grenzen im Inneren von Österreich. Bei öffentlichen Anlässen teilt MAIZ Herzen aus mit der Aufschrift: „Austria we love you. Wir werden dich nie verlassen“. MAIZ versteht das als „das Verzehren eines Diskurses, der uns untersagt wird: des Austro-Patriotismus“ (Salgado/Caixeta 2002: 196-197).

Wie geht MAIZ auf diesen Wegen der Konfrontation mit den ineinander verwobenen Diskriminierungsachsen um? Die Aktivistinnen von MAIZ nutzen den Begriff „Migrantin“ als strategische Konstruktion, die aber nicht bio-

logisch oder essentialistisch zu verstehen ist, um soziale, ökonomische und politische Asymmetrien zu kritisieren und zu verändern. Eine solche strategische Konstruktion erkennt die Eingebundenheit in Hegemonie an, geht aber davon aus, dass Artikulationen von Zugehörigkeit strategisch innerhalb der Logik eines Kampfes der Positionen zu verstehen sind. MAIZ ist auf der Suche nach Formen des Widerstandes gegen die Gewöhnung, die Hierarchisierung oder die Ausschließung von Migrantinnen.

„Diese Politik der Wiederaneignung eines verleugneten und zugleich begehrteten Körpers der Migrantin, sei es durch Sexarbeit oder nicht, führt zu einer politischen Identität als Ausgangsbasis für eine politische Artikulation, um bestimmte gesellschaftliche Widersprüche deutlich zu machen.“ (Caixeta/Salgado 2002: 187)

Diese Strategien von MAIZ sind verknüpft mit der Suche nach Formen von Zusammenarbeit mit MehrheitsösterreicherInnen. Bei MAIZ kommen Künstlerinnen zusammen, die nicht in Österreich geboren wurden. Ihre Arbeit wollen sie als Kunst – und nicht als migrantische Kunst – rezipiert sehen. Eine Möglichkeit, um essentialistische Zuschreibungen aufzubrechen, sehen die Mitarbeiterinnen von MAIZ darin, künstlerische und sozialpolitische Projekte zusammen mit MehrheitsösterreicherInnen umzusetzen. Dabei ist das Prinzip von „symmetrischen und horizontalen Beziehungen“ Voraussetzung für die Zusammenarbeit, wobei die existierenden hierarchischen Beziehungen zwischen MigrantInnen und MehrheitsösterreicherInnen innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen reflektiert werden müssen. MAIZ arbeitet dabei nur mit KünstlerInnen, die sich jenseits von eurozentristischen Perspektiven, jenseits von Ansätzen des Multikulturalismus und moralischem Antirassismus und jenseits der Opfer-Täter Dichotomie bewegen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Reflexion über die Formen der Zusammenarbeit selbst, über Entscheidungsverfahren und partizipative Prozesse. Die involvierten Machtverhältnisse müssen diskutiert und reflektiert werden – eine Praxis, die dadurch zum konstituierenden Bestandteil des Prozesses der Zusammenarbeit wird. Nicht KünstlerInnen, die mit fertigen Konzepten auftauchen, nicht KünstlerInnen, die MigrantInnen als Projektionsfläche für ihre vorgefertigten Ansätze und darausfolgenden Zuschreibungen zu benutzen versuchen, werden von MAIZ akzeptiert; und auch nicht jene Künstlerinnen, die vielleicht mit „guten Absichten“ kommen, aber doch in zeitlich sehr begrenztem Rahmen arbeiten (müssen), wodurch keine gleichberechtigten Entscheidungsverfahren gewährleistet wären. In den kooperativen Projekten von MAIZ hingegen geht es immer wieder darum, Grenzen, Kompetenzen und Schnittpunkte auszuloten. Durch Konfrontationen können Reflexionen über Vorur-

teile und hierarchische Beziehungen in Gang gesetzt werden. Da die Beteiligten unterschiedlich positioniert sind und auch Erfahrungen mit unterschiedlichen Diskriminierungsformen haben, werden auch diese Selbst/reflexionen auf verschiedene Arten artikuliert, in der Diskussion und im gemeinsamen konfrontativen Prozess, aber dann wieder gemeinsam bearbeitet. Wenn künstlerische Produkte, wie z.B. Plakate, in der Schaufenstergalerie von MAIZ in Linz ausgestellt sind, so sind diese nicht als Produkte an sich zu verstehen, sondern als Ausdruck und Repräsentation der dabei involvierten konfrontativen Prozesse.

MAIZ arbeitet aber auch deshalb mit Künstlerinnen, Gruppen und Einrichtungen von MehrheitsösterreicherInnen zusammen, um verschiedene Öffentlichkeiten zu erreichen – feministische, antirassistische, kunst- und kulturinteressierte oder sozialpolitisch engagierte. Dabei entstehen Projekte wie etwa experimentelle Videoarbeiten und Plakatserien (in Zusammenarbeit mit den beiden Künstlerinnen von KLUB 2), die „Kartographischen Eingriffe“ (Migrantinnen besetzen fiktiv die öffentlichen Räume in Linz, nehmen sie in Besitz, sie verändern so die Stadt und stellen Gegebenheiten von (Lebens)Räumen in Frage) oder „Fremde Dezibel“ (Hörspielreihe in Zusammenarbeit mit dem Wiener „Institut für transakustische Forschung“).

Die MAIZ-Schaufergalerie trägt die künstlerische Arbeit von MAIZ und ihrer KooperationspartnerInnen in das Linzer Stadtbild hinein.

4. Sambatänzerinnen? Der Kampf um Sichtbarkeit

„Die Schwierigkeit, sichtbar zu werden, ohne sofort identisch zu sein, scheint in einer identitär-logisch strukturierten Gesellschaft unüberwindbar. Wie kann eine Sichtbarkeit geschaffen werden, die nicht immer wieder in die Falle des Hegemonialen zurückfällt, sondern politische Identitäten und gesellschaftliche Differenzen im Sinne sozialer Ungleichheit anerkennt?“ (Gutiérrez Rodríguez 2000: 4) Encarnación Gutiérrez Rodríguez folgt wie MAIZ der Strategie der Zusammenarbeit und schlägt vor, „an kollektiven widerständigen Repräsentationsstrategien und Netzwerken teil[zu]nehmen, immer wieder gegen die Vereinnahmung und die kulturelle Zurichtung [zu] agieren, die den Zielen einer patriarchalisch heteronormativen Verwertungs- und Vermarktungslogik folgt.“ (ibid 2000: 5)

Nach Mark Terkessides haben sich die migrantischen Kämpfe um Sichtbarkeit vor allem auf kulturellen Feldern durchgesetzt – besonders deutlich im Bereich der Musik. Doch dies ändert wenig oder nichts an ungleichen und ungerechten Machtverhältnissen (Terkessidis 2000: 1-2). Zu beobachten war ja schon an der Geschichte des Imperialismus und der postkolonialen Asymme-

trien, dass sie immer schon das Moment der Exotisierung beinhaltet haben, wobei den Kolonisierten, „Unterentwickelten“ und Migrantinnen nur Privilegien als exotische MusikerInnen, begnadete TänzerInnen etc. zugestanden wurden, nicht aber die gleichen politischen und sozialen Rechte wie den Angehörigen der Kolonialmächte, der „entwickelten Länder“ und der Mehrheitsgesellschaft.

Dass in Österreich von Seiten der GeldgeberInnen, der staatlichen Stellen und besonders auch von Seiten der *Creative Industries* die Konstruktion des „Anderen“ als Machtinstrument genutzt wird, um korsettartige Signifikate zu fixieren, in die diskret Ausgrenzungsmechanismen eingewoben sind, unterstreicht Rubia Salgado mit einem Beispiel aus der Zusammenarbeit mit der Wirtschaft, die zur Zeit von Staatssekretär Franz Morak als die potentielle Geldquelle für KünstlerInnen propagiert wird:

„Da sind sie alle heiß auf Folklore, auf Klischees. Auf Reduktionismus. Auf Simplifizierungen. Die Kronenzeitung macht einmal im Jahr ein Riesenfest in Linz. Irrsinnig viel Geld ist da im Spiel. Da hätten wir die Möglichkeit gehabt, etwas zu machen – aber Folklore, Merenge, Frauen im Bikini, die Samba tanzen [...] Diese Exotisierung hängt sehr stark mit Rassismus zusammen, sowohl für Gruppen aus Lateinamerika, als auch aus Afrika. Da haben wir ein deutliches Beispiel der Verschränkung von Sexismus und Rassismus.“ (Interview T.P. mit Rubia Salgado, Wien, 16.6.2004.)

Müssen KünstlerInnen, wollen sie Erfolg haben, sich selbst die verlangte Exotisierung auferlegen, sei es nun als „authentische“ Repräsentanten „ihrer Kultur“ oder als „hybride Vertreter“ des Lebens zwischen den Kulturen?

Die Aktivistinnen von MAIZ verweigern diese Selbstexotisierung und praktizieren stattdessen die Anthropophagie. Im Kulturbereich zu arbeiten und eine Verbindung zwischen Kunst und Kampf um soziale und politische Rechte herzustellen, war für MAIZ ja eine strategische Entscheidung. „Wir überschreiten Grenzen, überqueren geographische, physische, ideologische Grenzen. Wir emigrieren. Nehmen Raum ein. Wir nehmen uns, was unser ist, wie auch das scheinbar Ferne: die Staatsangehörigkeit, das Gesetz, das Wissen, die Globalisierung, den öffentlichen Raum. Wir erschließen neue Möglichkeiten zur Aneignung neuer Fähigkeiten, Potenziale, Träume, Utopien. Emigrieren ist ein Grundrecht! Und wir wissen, dass wir als Migrantinnen auch im Kulturbereich Grenzen verschieben können.“ (Caixeta/Salgado 2002: 192-193)

Schließlich findet auch Mark Terkessidis einen Weg für politische Interventionen von MigrantInnen, der zu verhindern imstande sein könnte, „dass die hegemoniale Kultur diese Darstellungen von Differenz immer schneller absorbiert“. (Terkessidis 2000: 3)

„Dieses Problem lässt sich auflösen, wenn die Identität der MigrantInnen konsequent nicht als partikulare Verschiedenheit missverstanden wird, sondern als universelle politische Plattform, deren Ziel zunächst Gleichheit ist. [...] Die Existenz einer Gruppe in der Gesellschaft, welche durch askriptive Merkmale sichtbar gemacht und ausgegrenzt wird, widerspricht den Grundsätzen der modernen Demokratie.“ (Terkessidis 2000: 4)

Diese beiden miteinander verbundenen Artikulationen, die Terkessidis anspricht – der Kampf um soziale Rechte, der MigrantInnen mit MehrheitsösterreicherInnen verbindet, und die Kritik an Ausschlussmechanismen von Migrantinnen – werden im öffentlichen Raum immer deutlicher.

Der gemeinsame Kampf um soziale Rechte bedeutet in den Worten von Encarnación Gutiérrez Rodríguez, dass Intellektuelle und KünstlerInnen „weiterhin für Universalien eintreten, die die Metaphysik des Ökonomischen und des Existenziellen beschreiben, nämlich: für das Ende jeder Ausbeutung, jeder Demütigung und jeder Missachtung der Menschenwürde.“ (Gutiérrez Rodríguez 2000: 5)⁴. Das führt uns wieder zu Franz Martin Wimmer zurück, der in diesem Heft das Aktivieren von Polylogen nicht nur auf den philosophischen Bereich beschränkt versteht. In unserem Kontext würde das bedeuten, eigene Vorurteile, eigene Privilegien und die eigenen Positioniertheiten im Feld der hierarchischen Kräfteverhältnisse kritisch zu reflektieren. Auf dieser Basis, die ja auch Rubia Salgado einfordert, können WissenschaftlerInnen, Intellektuelle und KünstlerInnen Polyloge oder Prozesse künstlerischer Produktion mit gleichrangigen Partizipationsbedingungen in Gang setzen – um gemeinsam Argumentationen zu den oben genannten universellen Themen auszuhandeln und zu formulieren, die dadurch in politischen Räumen stärker sichtbar werden.

Damit verbunden ist der Ansatz, künstlerische Produktion von MigrantInnen in den Kontext der Exklusions- und Differenzierungspolitik in Österreich und Europa zu stellen, die besonders eindrücklich zu sehen ist an der Unterscheidung zwischen StaatsbürgerInnen, EU-BürgerInnen und BürgerInnen aus Drittstaaten. In den vorhergehenden Abschnitten haben wir gezeigt, welche Subjektivitäten migrantische Künstlerinnen konstruieren. Dieser Prozess ist geprägt durch das Spannungsverhältnis, das sich zwischen dem Stoßen an Grenzen (der Politik) und in dem Verschieben dieser Grenzen bewegt.

Wie weit nehmen die neuen BürgerInnen (mit und ohne Staatsbürgerschaft des Landes, in dem sie leben) im Kunst- und Kulturbereich die Verschiebung von Grenzen innerhalb Europas wahr? Der Anspruch, die Artikulation des (politischen) Prozesses zum Gegenstand der künstlerischen Arbeit zu machen, verbindet die Arbeit von MAIZ mit der Arbeit der Künstlerin

Petja Dimitrova, die an der Akademie der Bildenden Künste in Wien studiert hat. Sie arbeitet in sozialpolitischen Projekten wie z.B. im Projekt „Dezentrale Medien“, das sich an unterprivilegierte Jugendliche richtet, in verschiedenen Vereinigungen und Projekten von MigrantInnen und im Projekt *Room for One's Own*, eine Vernetzungsplattform zur Diskussion von Feminismen in verschiedenen künstlerischen Kontexten. Über ihre Arbeit trägt sie Diskussionen zum Thema Migration, Identität, Grenzen in die Akademie der Bildenden Künste hinein. So dokumentiert sie in ihrem Videoprojekt *Nationality?* ihren Antrag auf Ausstellung der österreichischen Staatsbürgerschaft und hinterfragt damit das „Privileg“, „Künstlerin mit Diplomabschluss“ zu sein: „Ich wollte diese elitäre Kunstszene, die politisch so korrekt ist [...] mit diesen Fragen zu Staatsbürgerschaft konfrontieren. Sonst ist da immer eher Distanz dazu. Feminismus ist schon ein Thema, aber Antirassismus, Antisemitismus, Homophobie usw. sind keine Themen an der Universität. [...] Es war mein Vorhaben, dass ich die Leute an der Uni [...] damit konfrontiere. Sie sind im intellektuellen Bereich sehr kompetent, aber in sensiblen gesellschaftlichen Bereichen? Was bietet die Kunst an, um Veränderungen durchzusetzen?“ (Interview I.I., T.P. mit Petja Dimitrova, Wien, 25.6. 2004.)

In *Nationality?* bezieht sie sich auf ihre wirtschaftliche Situation als Künstlerin mit nicht-österreichischer Staatsbürgerschaft und entscheidet sich mit einer Texteinblendung für eine europäische Identität: „I decide to change my national identity out of economic motives, not for ideological, political or social reasons. Obtaining Austrian citizenship would give me access to civil rights and living conditions on a different level. An Austrian citizen with Bulgarian nationality or in today's Europe: European citizen with Austrian nationality.“

Mit besonderem Dank an Rubia Salgado und Petja Dimitrova.

Anmerkungen

- ¹ U.a. haben uns die Diskussionsreihen *Mining Cultural Diversity* (Begleitveranstaltung zur Ausstellung *Flash Afrique*, Kunsthalle Wien, 2001) und „Geteilte Territorien“ bei „Soho in Ottakring“ 2004 wichtige Anstöße zu diesen Fragestellungen geliefert.
- ² Rubia Salgado hatte mit Kolleginnen ein Projekt zum Thema Sexarbeit ausgeübt und den Antrag über die Trägerorganisation Caritas Oberösterreich bei einem Forschungsschwerpunkt der EU eingereicht. Als der Antrag angenommen und die finanziellen Mittel überwiesen waren, haben die Verantwortlichen der Caritas die Mitarbeiterinnen von MAIZ durch andere ersetzt. MAIZ legte Beschwerde in Brüssel ein, die EU-Kommission überprüfte den Fall und die Caritas wurde verpflichtet, das Geld an MAIZ zurückzugeben. Dadurch konnte MAIZ die ersten Räumlichkeiten finanzieren und organisationelle Strukturen aufbauen.

(Rubia Salgado, Vortrag in der IG Bildenden Kunst, 16.6.2004.)

- ³ KUPF, die Kulturplattform Oberösterreich (Dachverband, Interessensvertretung und Netzwerk von Kulturinitiativen), hat seit der Zusammenarbeit mit MAIZ den Themenschwerpunkt Migration und andere Inhalte der Migrantinnenorganisation aufgenommen (www.kupf.at). „Servus“ ist eine multimediale Kommunikations- und Repräsentationsplattform für die Kunst- und Kulturszene in Oberösterreich (www.servus.at).
- ⁴ Dieser Vorschlag kommt von Hito Steyerl (2000), auf den sich M. Terkessidis und E. Gutiérrez Rodríguez beziehen.

Literatur

- Abu-Lughod, Lila (1991): Writing against Culture. In: Fox, Richard G. (Hg.): *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. Santa Fe/New Mexico: School of American Research Press, 137-162.
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Basch, Linda/Glick Schiller, Nina/Blanc-Szanton, Christina (Hg., 1994): *Nations unbound. Transnational Projects, Postcolonial Predicaments and Deterritorialized Nation-States*. New York: Gordon and Breach.
- Caixeta, Luzenir/Salgado, Rubia (2002): Ein Zwischen-Ort der politischen Artikulation von Migrantinnen. In: Bratic, Ljubomir (Hg.): *Landschaften der Tat. Vermessung, Transformationen und Ambivalenzen des Antirassismus in Europa*. St.Pölten: Sozaktiv, 187-198.
- Caixeta, Luzenir/Salgado, Rubia (2000): Anthropophagischer Protagonismus. www.eipcp.net/diskurs/d02/text/maiz01.html, 20.6.2004.
- Friedman, Susan Stanford (1998): *Mappings. Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- Fuchs, Brigitte/Habinger, Gabriele (Hg., 1996). *Rassismen & Feminismen. Differenzen, Machtverhältnisse und Solidarität zwischen Frauen*. Wien: Promedia.
- Grossberg, Lawrence (1994): Cultural Studies. Was besagt ein Name? In: *IKUS-Lectures Vol. fehlt? 17/18*, 11-40.
- Gupta, Akhil (1998): *Postcolonial Developments. Agriculture in the making of Modern India*. Durham/London: Duke University Press.
- Gupta, Akhil/Ferguson, James (1992): Beyond "Culture": Space, Identity and the Politics of Difference. In: *Cultural Anthropology 7 (1)*, 6-23.
- Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (1999): *Intellektuelle Migrantinnen – Subjektivitäten im Zeitalter von Globalisierung. Eine postkoloniale dekonstruktive Analyse von Biographien im Spannungsverhältnis von Ethnisierung und Vergeschlechtlichung*. Opladen: Leske + Budrich.
- Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (2000): *My traditional clothes are sweat-shirts and jeans. Über die Schwierigkeit, nicht different zu sein oder Gegen-Kultur als Zurichtung*. www.eipcp.net/diskurs/d02/text/gutierrez01.html, 20.6.2004.

- Hall, Stuart/Paul du Gay (Hg., 1996): Questions of Cultural Identity. London/ Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Nowotny, Stefan (2002): Ambivalente Hybriditäten: vom Werden versprochener Subjekte. In: Kulturrisse Vol. fehlt? 03/02, 32-34.
- Oguibe, Olu (1997): Kunst, Identität, Grenzen. In: Weibel, Peter (Hg.) Inklusion: Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration. Köln: Du Mont Verlag, 91-97.
- Schein, Gerlinde/Strasser, Sabine (Hg., 1997). Intersexions. Feministische Anthropologie zu Geschlecht, Kultur und Sexualität. Wien: Milena Verlag.
- Steyerl, Hito (2000): Culture and Crime.
www.eipcp.net/diskurs/d02/text/steyerl01.html, 20.6.2004.
- Steyerl, Hito (2002): Can the Subaltern speak German? Postkoloniale Kritik. In: Kulturrisse Vol. fehlt? 03/02, 36-37.
- Terkessidis, Mark (2000): Vertretung, Darstellung, Vorstellung.
 Der Kampf der MigrantInnen um Repräsentation.
www.eipcp.net/diskurs/d02/text/terkessidis01.html, 20.6.2004.
- Szeemann, Harald (2003), zit.. in: Presstext zur Ausstellung „Blut und Honig“:
<http://www.sammlung-essl.at/deutsch/presse/archiv/Balkan.pdf>, 25.7.2004.

Abstracts

Der Artikel analysiert hegemoniale Kultur- und Identitätskonzepte im globalen und österreichischen Kunst- und Kulturbereich und untersucht Strategien des Widerstandes gegen national, geographisch oder kulturell bedingte Ausschlussmechanismen. Eingebettet in die Theorien der Cultural Studies, der Postcolonial Studies, der Sozial- und Kulturanthropologie und der feministischen Forschung zu Raum, Kultur und Differenz stehen drei Beispiele im Vordergrund: die langsame Auflösung der Konstruktion „Afrika“, die dem internationalen Kunstmarkt lange Zeit als Zuschreibungsinstrument gedient hat; das aktuelle Aufkommen eines angeblich kulturell bestimmten Raumes „Balkan“; und die Arbeit des „autonomen Integrationszentrums von & für Migrantinnen“ MAIZ in Linz, dessen Aktivistinnen sich gegen Vereinnahmungen und Ausschlussmechanismen im österreichischen Kunst- und Kulturbetrieb mit einer zeitgenössischen Form der „Menschenfresserei“ zur Wehr setzen.

The article analyses hegemonic concepts of culture and identity within the area of arts and culture and examines strategies of resistance against exclusions conditional upon national, geographic or cultural attributions. Embedded into the theories on space, culture and difference developed by representatives of Cultural Studies, Postcolonial Studies, Social and Cultural Anthropology and

Feminist Research, the article focuses on three examples: the slow dissolution of the construction “Africa” that had for a long time served the global art market as an instrument of attribution; the current advent of the allegedly culturally determined space “Balkan”; and the work of MAIZ, the “Autonomous Integration Centre of and for Women Migrants” in Linz, Austria, whose activists strike back on the various mechanisms of exclusions within the Austrian arts and culture scene by using a contemporary form of “cannibalism”.

Tina Prokop
tina.prokop@netcourrier.com;

Ina Ivanceanu
ina.ivanceanu@oikodrom.org

MONIKA MOKRE

Politische Kunst zwischen Autonomie und Relevanz¹

Die Kunst der Stunde ist Widerstand

(Slogan der KünstlerInnenproteste gegen die österreichische Regierung im Jahr 2000)

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Rolle (oder den Rollen), die politische Kunst im Zusammenhang von Kultur und Entwicklung spielen kann. Ausgangspunkt ist die These, die am Beginn dieses JEP (vgl. Einleitung) steht, dass Kunst ein privilegierter Ort der interkulturellen Auseinandersetzung ist. Weiters heißt es dort: „Eines der Privilegien der Kunst ist es, vom Zwang zur ‚Entwicklung‘ frei zu sein, macht doch die Idee einer ‚besseren, weil späteren‘ Kunst keinen Sinn.“ Kunst wird „als Produktionsstätte von Sinn, Bedeutung und Ästhetik – damit im Übrigen auch von Kultur – verstanden, eine Produktionsstätte mit anarchischem Potential.“

Der privilegierte Ort der Kunst wird im Rahmen dieses Artikels operationalisiert als die behauptete Freiheit der Kunst. Es wird gezeigt, dass dieses Privileg durchaus auch als Beschränkung verstanden werden kann, was zu einer intensiven Auseinandersetzung zeitgenössischer KünstlerInnen mit diesem Konzept geführt hat. Diese Auseinandersetzung zeigt auch, dass es selbstverständlich Entwicklungen der Kunst gibt – auch wenn diese nicht als „Fortschritt“ im positiv aufgeladenen Sinn zu verstehen sind, sondern als die (kritische oder affirmative) Bezugnahme späterer auf frühere Kunst. Schließlich wird anhand eines politischen Kunstprojektes aus den Jahren 2000 bis 2002 gezeigt, wie KünstlerInnen mit den Ungleichheiten in den Ländern des Nordens und Südens umgehen und welche (vorsichtigen) Schlüsse sich daraus für die Bedeutung der Kunst für einen internationalen Polylog ziehen lassen.

1. Die Freiheit der Kunst

Der privilegierte Ort der Kunst wird in zahlreichen Gesetzestexten als „Freiheit der Kunst“ festgeschrieben – als aktuellstes Beispiel sei hier der Ver-

fassungsentwurf der Europäischen Union genannt. In anderen Verfassungen, wie etwa der US-amerikanischen, wird die Freiheit der Kunst als Teil der Meinungsfreiheit verstanden – doch auch in diesen Fällen lässt sich aus Gerichtsurteilen schließen, dass die Kunst mehr Freiheit(en) genießt als andere Äußerungsformen.

Im engen juristischen Sinn bedeutet diese Freiheit die Abwesenheit von Zensur. Dies erscheint eine klare Definition – in Wirklichkeit aber wird ein nicht-definierter Begriff („Freiheit der Kunst“) durch einen anderen nicht-definierten Begriff („Zensur“) erklärt. Was ist Zensur? Die Drohungen des New Yorker Bürgermeisters Giuliani, dem Brooklyn Museum Förderungen zu entziehen, wenn es entgegen seinen Wünschen eine Ausstellung zeitgenössischer britischer Kunst durchführt, die er als „offensiv“ und „sick stuff“ bezeichnete? Das Aufführungsverbot für Achternbuschs Film „Das Gespenst“ wegen Herabwürdigung religiöser Werte? Subventionskürzungen für politisch aufmüpfige Kulturinitiativen nach der Regierungsbildung 2000 in Österreich?

Eine Polemik der IG Literatur aus dem Jahr 1990 war betitelt „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit. Der Freiheit ihre Grenzen“ (Ruiss/Vyoral 1990). Mit dieser Paraphrase auf das Motto der Wiener Secession sollte selbstverständlich gegen Zensur protestiert werden; zugleich aber drücken diese drei Sätze einen klaren Zusammenhang aus: Selbstverständlich stößt die Freiheit der Kunst an Grenzen – etwa die der guten Sitten, der Verletzung religiöser Gefühle oder des Schutzes von Minderjährigen. Zwar wird die gesondert ausgewiesene Freiheit der Kunst als eine größere Freiheit verstanden als die jedem und jeder zustehende Meinungsfreiheit (warum sonst sollte sie gesondert betont werden), doch ist sie nichts qualitativ anderes – meine Freiheit endet dort, wo die Freiheit des oder der anderen beginnt. Wie weit genau die Freiheit der Kunst reicht und wann genau Zensur beginnt, ist offen für Interpretationen, doch klar ist, dass auch die Kunst keine absolute Freiheit genießt.

Der metaphorische Gehalt der Freiheit der Kunst geht aber über juristische Spitzfindigkeiten weit hinaus. Er weist der Kunst einen Platz außerhalb des Gesellschaftlichen zu und dem Künstler/der Künstlerin eine Stellung als „freischwebende Intellektuelle“. Bei Luhmann (1995) lässt sich nachlesen, wie sich das Kunstsystem aus anderen Systemen (insbesondere dem der Religion) herauslöste und seine Autonomie gewann. Ihren Höhepunkt fand die Begeisterung für die Freiheit der Kunst und den freien Geniekünstler dann wohl im 19. Jahrhundert, als der Kapitalismus als Gegenentwurf zum zunehmend disziplinierten Bürger den freien, aus sich heraus schaffenden (und armen) Geniekünstler erfand (Hoffman-Curtius/Wenk 1997). Das Werk des Geniekünstlers

ist zeitlos und nicht an bestimmte Orte gebunden; es wird als das Ergebnis des individuellen Genies, nicht als Teil einer bestimmten Kultur verstanden.

Dieses Bild steht auch am Beginn des 21. Jahrhunderts noch übermächtig über den meisten Konzeptionen von Kunst und KünstlerInnen. Es ist ein ambivalentes Bild, verbindet es doch die Vorstellung von Autonomie mit der gesellschaftlicher Irrelevanz – die Freiheit der Kunst kann auch als Narrenfreiheit gelesen werden. Kunsttheorien und künstlerische Praktiken des 20. und 21. Jahrhunderts können zu großen Teilen als Auseinandersetzung mit der Freiheit der Kunst gelesen werden. Dabei sind zwei Formen der Zuspitzung zu erkennen, die auf den ersten Blick wie gegensätzliche Pole wirken, bei näherem Hinsehen jedoch viele Gemeinsamkeiten haben.

Eine Form des Umgangs mit der Freiheit der Kunst besteht darin, diese insofern zu verabsolutieren, als KünstlerInnen sich anmaßen, selbst und völlig autonom zu definieren, was Kunst ist. Bekanntestes Beispiel dafür ist die „Fontaine“ von Marcel Duchamp: Im Jahr 1917 reichte Marcel Duchamp unter dem Pseudonym „R. Mutt“ ein Urinal als Kunstobjekt für eine Ausstellung ein, in deren Jury er selbst saß. Gemeinsam mit einem eingeweihten Kunstkritiker argumentierte er den Kunstwert des Objekts und trat aus Protest aus der Jury zurück, als das Objekt nicht akzeptiert wurde. Mittlerweile befindet sich das Urinal (oder genauer gesagt, ein anderes Urinal) im Museum of Modern Art in San Francisco. Was Duchamp mit dieser Geste behauptete (und was seit damals in vielen theoretischen Abhandlungen besprochen wurde), ist die völlige Freiheit der Kunst und mithin des Künstlers/der Künstlerin in Bezug auf seine/ihre Ausdrucksform. Kunst bestimmt sich nicht durch bestimmte Qualitäten des Werks, sondern ausschließlich aus dem Kontext. Ein Urinal wird zum Kunstwerk, wenn es im Museum steht.

In gegensätzlicher Form setzen sich diejenigen KünstlerInnen mit der Freiheit der Kunst auseinander, die diese Freiheit zugunsten gesellschaftlicher Relevanz ablehnen. Dies wird besonders deutlich bei Kunstprojekten mit politischem und/oder sozialem Anspruch. Hier kann als Beispiel die Arbeit der WochenKlausur genannt werden, die soziale Interventionen durchführt (<http://www.wochenklausur.at>). Beispielhaft soll hier ein Projekt der österreichischen KünstlerInnengruppe in Zürich (1994) beschrieben werden. Thema der Intervention war die Drogenproblematik und insbesondere die Situation sich prostituierender weiblicher Drogenabhängiger. Es war das Ziel der WochenKlausur, für diese Frauen eine Schlafstelle einzurichten, da die Notquartiere für Obdachlose nur nachts geöffnet sind, Prostituierte aber am Tag schlafen müssen. Zudem ist es für die Frauen wichtig, einen männerfreien Raum zu haben. Die Umsetzung dieses Projekts stieß auf erhebliche Wider-

stände, da die gesamte Drogendebatte in der Stadt sehr angeheizt und polemisch geführt wurde. Die WochenKlausur organisierte Bootsfahrten auf dem Züricher See, an denen (unter Ausschluss der Öffentlichkeit) PolitikerInnen, BeamtenInnen und ExpertInnen teilnahmen und in dieser „Ausnahmesituation“ zu Kompromissen fanden, die im politischen Alltag unerreichbar erschienen.

Die WochenKlausur scheint also auf den ersten Blick den umgekehrten Weg zu gehen wie Duchamp: Sie holt nicht das Profane in das Feld der Kunst, sondern verlässt den auratischen Raum der Kunst. Dies zeigte sich besonders symbolträchtig in der ersten Intervention der WochenKlausur (1993), in der die KünstlerInnengruppe den Ort verließ, an dem sie künstlerisch tätig werden sollte (die Wiener Secession), um sich mit den Problemen derer auseinanderzusetzen, die in unmittelbarer Nachbarschaft dieser renommierten Kunstinstitution leben, nämlich der Obdachlosen am Karlsplatz. Ergebnis dieser Intervention war die Aufbringung eines Ambulanzbusses zur unentgeltlichen Behandlung Obdachloser.

Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass die Aktionen von Duchamp und der WochenKlausur durchaus auf ähnliche Art wirken. Zwar verließ die WochenKlausur das Museum, während Duchamp den Einzug seines Objekts in eben dieses verlangte, doch sie verließ auf diese Art nicht das Feld der Kunst. Im Gegenteil – ebenso wie Duchamp behauptet, dass alles Kunst ist, was er als Künstler als solche definiert, geht die WochenKlausur davon aus, dass ihr Tun künstlerische Intervention ist – unabhängig davon, in welchem Feld sie stattfindet. Dies stellt unter anderem eine Fortführung und Überhöhung der Selbstermächtigungsgeste des Geniekünstlers des 19. Jahrhunderts dar: Jede Handlung kann zur Kunst werden, wenn ihr/e AutorIn sich selbst als KünstlerIn und die Handlung als Kunst bezeichnet. Dies ist eine eher paradoxe Auswirkung solcher Neudefinitionen künstlerischer Praxis, die sich ja explizit gegen das Bild des einsam aus sich selbst schaffenden Geniekünstlers richten.

Die beiden hier beschriebenen Kunstprojekte stehen beispielhaft für wichtige Teile der künstlerischen Praxis und Theorie des 20. Jahrhunderts. Ihr Anspruch kann verallgemeinert als Grenzüberschreitung des künstlerischen Felds verstanden werden – doch geht es eben in Wirklichkeit nicht darum, das Feld gänzlich zu verlassen, sondern es immer wieder auszuweiten, Grenzen nicht aufzulösen, aber durchlässig zu machen (Raunig 1999). Die Freiheit der Kunst, ihre Autonomie spielt dabei wiederum eine zentrale und zugleich ambivalente Rolle – sie wird einerseits in ihrer (nie eingelösten) absoluten und auratischen Form zugunsten gesellschaftlicher Relevanz aufgegeben und andererseits dazu genutzt, Nicht-Kunst (wie das Urinal oder die Zürcher Drogendebatten) in ei-

ne neue Situation zu stellen, die andere Interaktionsmöglichkeiten zulässt. Im Falle des Urinals sind die Möglichkeiten der Interaktion sehr begrenzt – statt der üblichen Benutzung eines solchen Objekts wird es als Teil einer Ausstellung betrachtet und besprochen. Anders bei der Interventionskunst der Wochenklausur, die ja kein bleibendes Werk erzeugt, sondern aus Interaktionsformen besteht. Die KünstlerInnen verstehen sich dabei als VermittlerInnen, ErmöglicherInnen – und können diese Rolle aufgrund der privilegierten Situation der Kunst ausüben. Diese Fähigkeit der Kunst soll im Folgenden anhand der politischen Kunst näher – und kritisch – beleuchtet werden.

2. Politische Kunst

Eine häufige Frage an Kunstformen, die, wie oben beschrieben, die Grenzen des herkömmlichen Kunstbetriebs überschreiten, lautet: „Ist das denn eigentlich noch Kunst?“ Dieser Frage geht dieser Beitrag nicht nach, da er in einem nicht-essentialistischen Verständnis von Kunst die diesbezüglichen Behauptungen von (selbst definierten) KünstlerInnen nicht hinterfragt. Hingegen erscheint es im Kontext von Kultur und Entwicklung von Relevanz, den zweiten Teil des Begriffspaars „politische Kunst“ zu hinterfragen: Inwiefern ist politische Kunst in der Lage, politisch wirksam zu werden? Führt die Freiheit der Kunst, die, wie oben erwähnt, auch als Narrenfreiheit gelesen werden kann, zur Belanglosigkeit ihrer Interventionen oder erhöht sie ihren politischen Spielraum? Wird das „anarchische Potential“ der Kunst durch ihre Aneignung durch andere gesellschaftliche Bereiche zerstört oder kann es sich dort entfalten? Um diese Fragen zu beantworten, bedarf es einer näheren Bestimmung des Politikverständnisses politischer Kunst.

Politische Kunst ist eine, die politisch wirksam werden will. Zentrales Moment dieser Wirksamkeit ist das Moment der Öffentlichkeit. Politik wird als öffentliche (im Gegensatz zu klandestiner) Angelegenheit verstanden, die von der Öffentlichkeit (im Unterschied zum BerufspolitikerInnentum) zu verhandeln ist. Unter „Öffentlichkeit“ wird allerdings nicht die größtmögliche Zahl potentieller AnsprechpartnerInnen verstanden, sondern die Summe unterschiedlicher, einander überlappender Teilöffentlichkeiten. Ebenso zeigt sich z.B. an dem beschriebenen Zürcher Projekt der Wochenklausur, dass Öffentlichkeit nicht über die gesamte Projektdauer erwünscht ist. Doch trotzdem ist es ein wesentlicher Unterschied zwischen einem politischem Kunstprojekt und etwa einem inhaltlich vergleichbaren Sozialprojekt, dass die Herstellung von Öffentlichkeit im ersten Fall unabdingbarer Teil der Arbeit ist. Prämisse dieses Politikbegriffs ist, dass es eine politische Öffentlichkeit gibt, d.h. dass Men-

schen sich für das Allgemeine der Gesellschaft interessieren, und dass es diese geben sollte, d.h. dass das Politische nicht auflösbar ist in Ökonomie, Kultur oder professioneller Verwaltung. Beide Prämissen – das Menschenbild eines mindestens potentiellen homo politicus und das Gesellschaftsbild einer politisch zu erstreitenden Welt – sind in keiner Weise unbestritten. Im Weltbild des Neoliberalismus vertritt der homo oeconomicus auf rationale Art seinen Eigennutz, beschäftigt sich also nicht mit dem Allgemeinen, und der freie Markt als invisible hand führt wunderbarerweise dazu, dass die Summe des individuellen Eigennutzes dem Gesamten zugute kommt. Kurz gesagt: Niemand interessiert sich für Politik und das ist auch gut so.

Politische Kunst hat nicht nur gegen diese hegemoniale Vorstellung anzukämpfen; zugleich macht auch die post-moderne und post-marxistische Kondition die Formulierung politischer Ziele und der Wege zu diesen schwierig. Leerformeln wie progressiv und links werden als Ersatzformeln für klare politische Bestimmungen benützt, stellen aber nicht mehr als Leerformeln dar, wenn nicht klar ist, welche Art von Fortschritt im Terminus „progressiv“ angesprochen wird oder gegen welche und für welche Vorstellungen von Gesellschaft „linke“ Politik auftritt. Politische Kunst, wie politische Arbeit im Allgemeinen oder auch Politik im Allgemeinen kommt daher nicht umhin, ihre Ziele zu definieren. Im Unterschied zum Marxismus stalinistischer Prägung kann darauf verzichtet werden, diese Ziele mit Ewigkeitswert und wissenschaftlicher Fundierung zu garnieren – doch ohne das pathetische Bekenntnis zu einer gerechten Welt und die Entwicklung konkreter Vorstellungen einer solchen bleibt das Bekenntnis zu progressiver Politik eitle Attitüde.

3. Politische Kunst und Entwicklung

Politische Zielsetzungen im eigentlichen Sinn gehen über individuelle oder auch Gruppeninteressen hinaus und fühlen sich dem „Allgemeinen“ verpflichtet. Politik ist mehr als Interessensvertretung. Doch das Überschreiten eigener Interessen ist nicht gleichbedeutend mit der Übernahme der Interessen von anderen. Christliche Nächstenliebe ist etwas grundlegend anderes als die Idee sozialistischer Solidarität. Dies ist eine speziell prekäre Frage im Zusammenhang mit Entwicklung und Entwicklungspolitik. Selbstverständlich bemüht sich politische Kunst nicht nur um die Durchlässigkeit der Grenzen des Kunstfelds, sondern auch um die Überschreitung nationaler Grenzen oder der Grenzen zwischen „entwickelten“ Ländern und „Entwicklungsländern“. Doch wenn man anerkennt, dass StellvertreterInnen-Politik und Interessensrepräsentation problematische und machtförmige Konzepte von Politik sind, dann werden

zahlreiche Kunstaktivitäten zweifelhaft. Mit welchem Recht, mit welcher Legitimation und mit welchem Interesse führen KünstlerInnen der „Ersten Welt“ Projekte durch, die Plätze und Personen der „Dritten Welt“ involvieren? Diese Frage soll im letzten Teil dieses Artikels auf theoretischer Ebene wie anhand eines konkreten Projektes bearbeitet werden.

Zentrales Moment einer Zusammenarbeit zwischen Menschen aus reichen und ärmeren Ländern (mögen diese nun KünstlerInnen sein oder nicht) ist die Ungleichheit ihrer Verhältnisse, die leicht zu Paternalismus und Repräsentationspolitik oder auch – aufgrund der unterschiedlichen Erfahrungshintergründe – einfach zu gegenseitigem Unverständnis führen kann. Eine theoretische Konzeption, die versucht, diesen strukturellen Fallen zu entgehen, muss sich wohl in einem ersten Schritt um die Herstellung von Gemeinsamkeit und Gleichheit bemühen, ohne die ein Polylog unmöglich ist. Dies lässt sich eventuell als eine gemeinsame Basis in Werthaltungen und Ansprüchen (etwa auf der Grundlage des demokratischen Rechtsstaates oder der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte) finden oder auch in der Wahl eines gemeinsamen Mediums, wie etwa dem Film, doch andererseits sind auch unterschiedliche Erfahrungshintergründe und Symbolisierungen dieser mitzubedenken. Während es also einerseits Möglichkeiten gibt, eine – abstrakte – Gemeinsamkeit herzustellen, stehen dieser andererseits in den konkreten Lebenszusammenhängen erhebliche Hindernisse entgegen. Erschwerend kommt hinzu, dass die Lebenszusammenhänge und ihre Symbolisierungen nicht nur unterschiedlich sind, sondern diese Differenzen auch hierarchisch gelesen werden. Prägende Erfahrung zahlreicher BewohnerInnen der ärmeren Länder ist die Nicht-Symbolisierbarkeit und Nicht-Repräsentation ihrer Lebenszusammenhänge in der hegemonialen Kultur der Ersten Welt, sodass die Erfahrung der anderen in dieser Beziehung automatisch hegemonial ist. Darüber hinaus erfahren die BewohnerInnen der Peripherien aufgrund der weltweit zentralisierten Medienstrukturen auch über ihre eigenen NachbarInnen oft nur in deren Repräsentation durch das Zentrum. Diese gesellschaftlichen Verhältnisse können auch innerhalb eines Projektes nicht gezeugnet und auch nicht rasch beseitigt werden. Vielmehr gilt es, die Positionen aller PartnerInnen wie auch die Zwischenräume zwischen diesen zu berücksichtigen. Im Unterschied zu einer paternalistischen Position des/der helfenden Bewohners/Bewohnerin der Ersten Welt, der/die sich um die Probleme der anderen kümmert, ist daher stets die Frage nach der eigenen Position zu stellen. Politische Anliegen müssen nicht aus der Stellung im Produktionsprozess abgeleitet sein, aber sie müssen eigene Anliegen sein, um im antihegemonialen Kampf, in der Äquivalenzkette des Widerstands in den Worten von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe (2000), wirksam zu werden.

Wesentlicher Teil dieser Arbeit ist „die Offenlegung der Betriebssysteme“, die Entlarvung von Ideologien – und zwar sowohl der Ideologien der anderen als auch der eigenen. Will politische Kunst also einen Beitrag im Feld von Kultur und Entwicklung leisten, der quer zu herkömmlichen Entwicklungsparadigmen steht, so gilt es wohl in erster Linie, die eigene Stellung in dem angezettelten Polylog ständig zu hinterfragen.

3.1 Utopia Travel

Wie lassen sich nun diese theoretischen Überlegungen in künstlerische Praxis übertragen? Als Beispiel dafür wurde hier das Projekt Utopia Travel der beiden österreichischen Künstler Emanuel Danesch und David Rych gewählt (<http://www.utopia-travel.org>). Ausgangspunkt war eine Kombination aus zwei Elementen: Einen Teil bildet ein Videoarchiv, bestehend aus Positionen von Film- und Kunstschaffenden aus den Städten Kairo, Beirut, Istanbul, Sofia, Skopje, Sarajevo, Belgrad, Zagreb, Laibach und Wien. Das Medium Video bot sich für dieses Archiv an, weil filmische Codes weltweit gelesen werden können. Der zweite Teil fand als eine Fahrt auf dem Landweg über die angeführten Stationen statt. Ein Taxi, mit einem Videomonitor ausgerüstet, wurde als mobile Einheit genutzt und zeigte die Videos auf der Route von Ägypten über den Nahen Osten nach Wien. „An den verschiedenen Vorführorten entwickelte sich ein Dialog, der sich über die gesamte Route zu einem dichten Netz verwebte und Komplexität einzelner Gesellschaften und Konstruktion politischer Territorien berührte. In diesem Sinne versteht sich das Projekt selbst als temporäre nicht-institutionelle Plattform zur Übersetzung und Übertragung lokaler Kulturcodes, die nur ein anderer Aspekt einer zusammenhängenden und wechselseitig sich beeinflussenden Geschichte sind.“ (Danesch/Rych 2002)

Das Projekt fand in den Jahren 2000 bis 2002 statt. Ein Großteil dieser Zeit war der Kontaktnahme mit KuratorInnen und der Vorbereitung der eigentlichen Reise gewidmet. Von April bis August 2002 reisten dann die beiden Künstler von Kairo nach Wien und sammelten die Videos ein. An den Stationen der Reise wurden die Filme an vorher ausgewählten Plätzen gezeigt. Diese befanden sich zum Teil im Kunstrahmen (Galerien, Kunstvereine), zum Teil im öffentlichen Raum. Auf diese Weise hatte das Projekt einerseits ein eher fachspezifisches Publikum, das mit einer bestimmten Erwartungshaltung an die Präsentation heranging, andererseits aber wurden auch PassantInnen mit den Arbeiten konfrontiert.

Utopia Travel versteht sich selbst als kritische Arbeit an der Behauptung der Freiheit der Kunst. Dem zeit- und ortlosen kosmopolitischen Verständnis

von Kunst wird die These der kulturellen Abhängigkeit der Kunst entgegengesetzt. Damit stellt sich Utopia Travel auch gegen die Vorstellung, dass KünstlerInnen als weltweite „DiplomatInnen“ Lokalität und Regionalität überschreiten können. Daher wurde auch der Begriff der AutorInnenenschaft von Anfang an bewusst reduziert und auch den teilnehmenden KünstlerInnen bis zu einem gewissen Grad entzogen zugunsten einer kollektiven Identität, die sich unter dem Namen Utopia Travel zusammenfand. Nicht also um die Behauptung der Nicht-Existenz des Lokalen in der Kunst oder um die Auflösung lokaler Bezüge, sondern um partielle Überschreitungen des lokalen Rahmens durch Kontaktnahme und Kommunikation ging es. Vernetzung lokaler Kunstszenen wurde als Gegensatz zur Vorstellung einer „globalen“, sprich euro- und US-zentrischen Kunst verstanden.

Der Linguist Martin Prinzhorn (2002) beschreibt das Projekt folgendermaßen: „Mit ihrem Projekt folgen die beiden Künstler Emanuel Danesch und David Rych der künstlerischen Praxis des Laboratoriums, eines Settings also, bei dem neben gewissen Strukturvorgaben das Hauptgewicht im Prozess und den dabei entstehenden Erkenntnissen oder Materialien liegt. Dabei wird das Feld der Kunst geöffnet, die Künstler stellen gleichsam einen Mix her, an dem VertreterInnen verschiedener kulturwissenschaftlicher Disziplinen von Anfang an beteiligt sind und Kunst und Wissenschaft miteinander verschmelzen sollen. Entstehung und die Reflexion darüber sind untrennbar verbunden. Die Grenzen zwischen Schaffenden und Konsumierenden, zwischen Kunstwerk und Dokumentation über dieses sollen dabei weitgehend aufgelöst werden. Das Thema ist sensibel und komplex und lässt sich kaum aus einer fixen geographischen Perspektive heraus bearbeiten: Kulturelle Identitäten entlang einer Süd-Nord-Linie, die von Afrika über den ‚Balkan‘ nach Wien führt. Ausgangspunkt ist Kairo und Endpunkt ist Wien, dazwischen eine Reihe von Orten, die jeweils durch einen respektvollen Blick in den ‚europäischen‘ Norden und einen despektierlichen Blick in den ‚afrikanischen‘/‚balkanesischen‘ Süden aneinander gekettet sind. Seit Gramsci ist viel über die Projektionen von ‚Norden‘ und ‚Süden‘, von ‚Okzident‘ und ‚Orient‘ als kulturelle und sozio-politische Identitätsstifter geschrieben worden, sind viele Symptome dieser Dichotomien in Kunst und Literatur analysiert worden. Das Projekt Utopia Travel geht aber über bloße Analyse hinaus: Dem ‚Anderen‘ als kulturellen und politischen Identitätsstifter setzen die beiden Künstler die Utopie von homogener Gesellschaft, globaler Kultur und universaler Sprache entgegen. Nicht nur analysieren und reflektieren wollen sie, sondern mittels der Mobilität ihres Projekts Neues entstehen lassen, dieses transportieren und so alte Strukturen aufbrechen. Der Kern des Projekts ist eine dynamische Videothek, die einerseits mit

vorgefundenem Material aus allen Orten arbeitet, andererseits den Prozess des Auswählens und Anschauens mit inkorporiert und reflektiert. So ist die Arbeit auch ein Kommentar zur Narrativität des künstlerischen Videos und seiner Verortung zwischen Fiktion und Dokumentation. Dokumentation über kulturelle Projektion, die aber auch selbst wieder Projektion werden kann. Ein anderer zentraler Punkt ist die Richtung des Projektes: Die in der Kunst übliche Perspektive geht immer vom Westen nach Außen, bzw. befasst sich mit der Rolle des Außen für die Definition westlicher Kunst. Utopia Travel startet in Kairo, das entstehende Wissen wird Richtung Europa transportiert, daher ist zu hoffen, dass hier etwas ankommt, das nicht von einem westlichen Autonomiebegriff determiniert ist und so vielleicht einen alternativen ortsungebundenen Polylog eröffnen könnte. Nicht die Reise in den Orient einfach nachvollziehen, sondern das Ziel zum Ausgangspunkt zu machen. Was wiederum nicht heißt, dass das hier Angekommene die Basis hiesiger Kunst nicht neu definieren kann.“

Dieses lange Zitat macht die Möglichkeiten des Projekts als Beitrag zu einem interkulturellen Polylog deutlich – und verschweigt die Gefahr eines paternalistischen Exotismus, die zweifellos für eine solche Arbeit besteht: Zwei österreichische Künstler begeben sich auf eine Reise zu ProjektpartnerInnen, die sich diese Reise nicht leisten könnten. Sie stellen eine Videothek zum Thema kulturelle Identität zusammen, also zu einem Begriff, der nicht nur bei Samuel Huntington (1996) als scheinbar neutrales Synonym für die Behauptung unterschiedlicher Stufen von Zivilisation gebraucht wurde, und sie schaffen die Sammlung dieser Repräsentationen kultureller Identität nach Wien – dies ließe sich böse als eine zeitgemäße Form der völkerkundlichen Sammlung interpretieren.

Danesch und Rych haben dieses Projekt nicht naiv begonnen. Ihnen sind alle hier vorgetragenen Einwände bekannt und sie haben versucht, ihnen strukturell entgegenzuwirken. Die Auswahl der Videos wurde nicht von ihnen selbst, sondern von KuratorInnen und KünstlerInnen aus den betreffenden Ländern durchgeführt und von den beiden Projektleitern auch nicht hinterfragt. Bei Präsentationen des Projekts wird nach Möglichkeit darauf verzichtet, eine Auswahl von Filmen zu zeigen. Auch die Interpretation des Begriffs „kulturelle Identität“ wurde denjenigen überlassen, die die Auswahl durchführten. Wien wurde als gleichwertige Stadt behandelt, d.h. auch hier wurden Videos gesammelt – was das Bild der völkerkundlichen Sammlung bricht. Und, wie bereits bei Prinzhorn erwähnt, bewusst führte die Reise von der Peripherie ins Zentrum, vom Süden in den Norden.

Doch die Grundmuster von Zentrum und Peripherie, von höherer und niedrigerer Entwicklung sind so wirkmächtig, dass es fraglich erscheint, ob sie durch diese einfachen gegenläufigen Mechanismen ausgeschaltet werden können. Und aus der Delegation von inhaltlichen Entscheidungen an andere ergeben sich neue Probleme. Macht es etwa Sinn, die Auswahl der Filme KuratorInnen zu überlassen, die ja schon von jeher die Schnittstelle „ihrer“ KünstlerInnen zum Ausland sind und daher stärker um die globale Einbettung als die regionalen Bezüge nationaler oder regionaler Kunst bemüht sind? Oder wie ist mit Filmen mit deutlich nationalistischem und/oder reaktionärem Inhalt zu verfahren? Für all diese Probleme gibt es keine über alle Zweifel erhabenen Lösungen. Doch Danesch und Rych haben das Projekt als einen langen Polylog gestaltet, der über alle Projektphasen geführt wurde und sowohl KünstlerInnen und Kunstpublikum als auch zufällige Zuschauer vor dem Video-Taxi zusammenführte. Dabei wurden die Möglichkeiten und Grenzen des universal verständlichen Mediums Film deutlich. Denn auch wenn die Logik filmischer Narration überall verständlich ist, so entstammen Inhalte und Darstellung einem bestimmten kulturellen Kontext. Der entblößte Körper etwa ist in weiten Teilen des arabischen Raumes tabuisiert, während osteuropäische Filme ihn als Metapher benutzen. Aus der Diskussion der Filme, aus den Konflikten über Darstellungen und Inhalte, aber auch aus dem bloßen Akt des Reisens entstanden – auf ähnliche Art wie bei der Wochenklausur – neue Situationen, neue Interaktionsmöglichkeiten – etwa wenn es sich ergab, dass eine Moslemin und ein Christ gemeinsam mit ihnen im Taxi durch Beirut fuhren. Insbesondere aber eröffnete der Polylog die Möglichkeit der ständigen Hinterfragung des Projektes aus der Sicht zahlreicher Menschen aus den bereisten Ländern.

Die Freiheit der Kunst kann auch als die Freiheit gelesen werden, sich seiner Subjektivität radikal bewusst zu sein. In diesem Sinne haben künstlerische Projekte stets größere Freiheitsgrade als etwa wissenschaftliche Arbeiten. Große Projektteile von Utopia Travel haben sich erst im Laufe der Arbeit entwickelt. Wichtige Projekt„ergebnisse“ oder Lehren aus der Arbeit entstanden aus Zufälligkeiten, aus unvorhersehbaren Begegnungen.

Die Verantwortung der politischen Kunst besteht darin, das eigene Tun kritisch zu reflektieren. Nur auf diese Weise ist den Fallen des Paternalismus, des Exotismus, aber auch der Folgenlosigkeit zu begegnen. Aus der Freiheit des künstlerischen Schaffens in Kombination mit verantwortlicher Reflexion lässt sich ein Beitrag der politischen Kunst zum Polylog zwischen Ländern, Kulturen und Individuen erwarten – nicht aus vorauseilender politischer Korrektheit im Umgang mit prekären Situationen.

Anmerkungen

- ¹ Emanuel Danesch, einer der beiden Künstler, die Utopia Travel durchgeführt haben, lieferte einen wesentlichen Input zu diesem Text, für den ich ihm danke.

Literatur

- Danesch, Emanuel/Rych, David (2002): Projektbeschreibung. In: *Secession* (Hg.): *Das Experiment 3: Danesch/Rych*. Wien: *Secession*, 3.
- Huntington, Samuel (1996): *The Clash of Civilizations*. New York: Simon & Schuster.
- Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Mouffe, Chantal/Laclau, Ernesto (2000): *Hegemonie und radikale Demokratie*. Wien: *Passagen*.
- Prinzhorn, Martin (2002): *Utopia Travel*. In: *Secession* (Hg.): *Das Experiment 3: Danesch/Rych*. Wien: *Secession*, 1.
- Raunig, Gerald (1999): *Charon. Eine Ästhetik der Grenzüberschreitung*. Wien: *Passagen*.
- Ruiss, Gerhard/Vyoral, Johannes (1990): *Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit. Der Freiheit ihre Grenzen. Zensurversuche und -modelle der Gegenwart*. (Unter Mitarbeit von K. Kinast). Wien: *IG Kultur*.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin/Wenk, Silke (Hg., 1997): *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg: *Jonas Verlag*.

Websites:

www.utopia-travel.org

www.wochenklausur.at

Abstract:

Der Beitrag beschäftigt sich mit der Rolle, die politische Kunst im Zusammenhang von Kultur und Entwicklung spielen kann. Ausgangspunkt ist die These, dass Kunst ein privilegierter Ort der interkulturellen Auseinandersetzung ist. Der privilegierte Ort der Kunst wird im Rahmen dieses Artikels operationalisiert als die behauptete Freiheit der Kunst. Es wird gezeigt, dass dieses Privileg durchaus auch als Beschränkung verstanden werden kann, was zu einer intensiven Auseinandersetzung zeitgenössischer KünstlerInnen mit diesem Konzept geführt hat, dem die gesellschaftliche Relevanz von Kunst entgegengesetzt wird. Anhand eines politischen Kunstprojektes aus den Jahren 2000 bis 2002 wird ausgeführt, wie KünstlerInnen mit den Ungleichheiten in den Ländern des Nordens und Südens umgehen und welche (vorsichtigen) Schlüs-

se sich daraus für die Bedeutung der Kunst für einen internationalen Polylog ziehen lassen.

The article deals with the role political art can play in the context of culture and development. Its starting point is the assumption that art is a privileged place of intercultural encounter. Within this text the privileged place of the art is understood as the freedom of art. It will be shown that this privilege is an ambiguous one that can also be seen as a constraint. This is why the idea of the freedom of the arts is frequently contested by contemporary artists emphasizing the social impact of the arts. As a concrete example, a political arts project shall show how artists deal with inequalities between the North and the South. Finally, some (cautious) conclusions for the relevance of the arts for an international polylog are drawn.

Dr. Monika Mokre
FOKUS, Forschungsgesellschaft für kulturökonomische und
kulturpolitische Studien
c/o EIF
Prinz-Eugen-Straße 8
A-1040 Wien
Tel.: +431/51581-7573
Fax. +431/51581-7566
E-Mail: Monika.Mokre@oeaw.ac.at

GERALD FASCHINGEDER

Konfliktzone Theater

Überlegungen zur (entwicklungs-) politischen Bedeutung des Theaters

„Das Drama ist absolut. Um reiner Bezug, das heißt: dramatisch sein zu können, muss es von allem ihm Äußerlichen abgelöst sein. Es kennt nichts außer sich.“ (Szondi 1963: 15)

Wie kann etwas, das „absolut“ ist, keinen Bezug zu sozialen Realitäten herzustellen vermag, nur sich selbst kennt, von politischer Bedeutung sein? Es kann nicht. Das Zitat des Literaturwissenschaftlers Peter Szondi ist dem einleitenden Essays zu seiner *Theorie des modernen Dramas* entnommen. Damit ist eingangs bereits das Dilemma benannt, in den der Versuch gerät, ausgerechnet Theater als Bühne des Politischen analysieren und nutzen zu wollen. Darüber hinaus erscheint es auch als ein riskantes Wagnis, Theater als Ort des Polylogs, wie von Wimmer in diesem Heft beschrieben, zu betrachten. Ich möchte eine solche Betrachtungsweise als Gedankenexperiment aber im Rahmen dieses Textes ausprobieren und ausloten, ob es denn überhaupt möglich sein kann, gleichzeitig die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit für politische Kunst – hier für den Theaterbereich – und jene nach dem Potenzial des Theaters für einen interkulturellen Polylog zu stellen. Der Gedanke erscheint mir insofern nicht abwegig, als es politischer Kulturarbeit wie auch dem Konzept des Polylogs darum geht, Situationen größtmöglicher Gleichberechtigung zu erreichen. Gleichzeitig machen beide Konzepte deutlich, dass nicht alles gleich gültig und gleich richtig sein kann, und dies gilt auch für den Bereich der „Entwicklung“. Nicht jede Veränderung an sich stellt bereits „Entwicklung“ dar. Daher stellt sich die Frage nach dem Maßstab: „So bleibt schließlich die Frage nach den Schiedsrichtern [...]: Wer beurteilt nach welchem Maßstab, was bleiben, was zunehmen, was abnehmen soll?“ (Wimmer i.d.Heft, S. 18) In diesem Beitrag werden mehrere Antworten auf diese Frage vorgestellt und diskutiert, die sich in der Theatergeschichte wie auch in der aktuellen Theaterpraxis finden. Eine erste Antwort stellt dar, wie Theater aufgrund seiner Tendenz zum Unpolitischen für jeglichen Polylog untauglich sein kann. Als erste

Antithese dazu wird gezeigt, dass Theater sehr wohl politisch sein kann, indem es Konfliktzonen kultiviert. Mit Blick auf die mögliche politische Indiennahme des Theaters wird aber sogleich darauf hingewiesen, dass dieser politische Charakter bestimmten Interessen entgekommen kann, etwa wenn Theater als Mittel der Nationsbildung eingesetzt wird. Dies wird anhand eines singulären Beispiels aus Österreich sowie eines kursorischen Überblicks über das postkoloniale Theater im subsaharischen Afrika illustriert. Eine andere Antwort auf die Grundfrage stellen die Ambitionen des Theaters der Aufklärung dar, dessen Sinn und dessen Ausrichtung von der Aufklärung selbst – als volkspädagogisches Projekt, als moralische Anstalt verstanden – definiert wird. Damit bleibt in dieser – als Monolog vorgetragenen – Antwort wenig Interesse an den Fragen nach den Schiedsrichtern sowie nach den Möglichkeiten des Polylogs. Einen anderen Zugang wählt jener Ansatz, der auf das emanzipatorische Potenzial des Theaters hofft und durch dieses die Selbsterziehung des Volkes zum Regieren stimulieren möchte. Zuletzt wird vorgeschlagen, den Begriff der Theatralität auch für alltagsbezogene Darstellungen zu öffnen und aus einer so gewonnenen Perspektive dem Dialog einen bedeutenden Platz im Theatergeschehen einzuräumen. Ein Polylog stellt hingegen die theatralisch inszenierten Formen politischer Herrschaft in Frage. Damit könnte das Theater gleichermaßen den Ansprüchen der Politisierung sowie des Polylogs genüge tun. Schließlich unterstützt ja eine einseitige Festlegung von Sinn und Bedeutung absolute Formen der Herrschaft.

Meine Überlegungen greifen zurück auf die Theorien Antonio Gramscis (1999 ff.) und Paulo Freires (1984) sowie der *Cultural Studies* (vgl. Grossberg 1994; Lutter/Reisenleitner 1998; Lindner 2000; Horak 2002), deren erhellen- de Analyse des Verhältnisses zwischen Kultur und Politik ich bereits an anderer Stelle vorgestellt habe (vgl. Faschingeder 2000, 2003). Kultur verstehe ich in diesem Sinn als umkämpftes Terrain, als Ort der Auseinandersetzung, der alternative Deutungsweisen und damit auch alternative Handlungsentwürfe und Praktiken ermöglicht.

1. Theater, Entwicklung, Politik. Einige Vorbemerkungen

Die Frage nach den Schiedsrichtern im Entwicklungsprozess ist von großer Tragweite. „Entwicklung“ ist nicht etwas, das in peripheren Regionen passiert (oder eben nicht passiert), sondern bezeichnet generell gesellschaftliche Veränderung zu einem Besseren hin. Es ist eine eigenartige Gewohnheit, diesen Begriff für Länder und Regionen zu reservieren, die weltpolitisch marginalisiert sind. In diesem Artikel werden deshalb Diskussionen über die Aufga-

ben und Funktionsweise des Theaters in OECD-Staaten und in Staaten, die nicht der OECD angehören, aufgegriffen. Mir wird dieses Vorhaben dadurch erleichtert, dass gerade das deutschsprachige Theater mit Bertolt Brecht über einen Exponenten verfügt, der einerseits Elemente einer ihm fremden Kultur – der chinesischen – in sein Theaterschaffen integriert hat, andererseits selbst in außereuropäischen Regionen rezipiert wurde. Viele Ideen Brechts finden sich auch bei Augusto Boal, während der nigerianischen Dramatiker Wole Soyinka mit der *Opera Woniwoy* eine Transposition der *Dreigroschenoper* in den Kontext der Republik Zentralafrika vorgenommen hat (vgl. Fiebach 1998a; Bationo 1999). „Entwicklung“ im Theater inkludiert auch Übernahmen, gegenseitige Lernprozesse, kulturelle Spezifikationen, also zunächst nicht bewertbare Prozesse, bei denen die Frage nach dem Maßstab dafür, was jetzt tatsächlich „Entwicklung“ ist, weil es zu einem Besseren führt, noch im Hintergrund bleiben kann.

Gilt es diese allerdings doch zu beantworten, erweist sich ein Kriterium jedenfalls als unergiebig, nämlich jenes der Posteriorität: „Späteres ist nicht besser als Früheres, sondern zu allen Zeiten und in allen Kulturen gibt es gute und weniger gute Werke der Kunst und der Philosophie“ (Kimmerle 2001: 259, zit. nach Wimmer i.d. Heft, S. 18). Oder ist es einfach so, dass im Bereich der Kunst eben gerade keine Entwicklung stattfindet? Kimmerle wertet das „eigentlich Künstlerische in der Kunst“ als einen Bereich, in dem „keinerlei Entwicklung stattfindet“ (Kimmerle 2001: 255, zit. von Wimmer i.d. Heft, S. 18). Szondis Diktum vom „Absoluten“ des Dramas entspricht dieser Vorstellung der Nicht-Entwicklung. Dies aber führt dazu, Theater als einen Ort des Unpolitischen zu inszenieren, der den Wogen und Wellen des Lebens und der Politik entzogen ist. Damit droht Theater irrelevant zu werden, und es ist dies ja eines der eigenartigsten Merkmale von Kultur, dass sie, „sobald ‚Kultur‘ nur die Bildung und die Künste bedeutet, Betätigungen, die auf einen winzigen Prozentsatz der Menschen beschränkt sind, [...] die Idee der Kultur eine Zuspitzung und zugleich eine Verarmung“ (Eagleton 2001: 27) erfährt. In diesem Artikel wird deshalb gefragt, wie Theater, statt zur Verarmung der Kultur beizutragen, auf gesellschaftliche Verhältnisse einwirken, ob und wie Theater dem Polylog eine Bühne bieten kann.

So politisch die auf der Bühne dargestellten Stoffe auch sein mögen, die Tendenz dazu, Theater zu einem weiter nicht störenden, ja sogar unterhaltenden Teil der bürgerlichen Öffentlichkeit zu machen, erwies sich theatergeschichtlich als erfolgreich. Das vorklassische Theater erlaubte dialogische Interaktionen: Die antike Bühne wie auch das mittelalterliche Mysterienspiel vor den Kathedralen waren der Sonne des hellen Tages ausgesetzt; die Schauspiele-

rInnen standen im selben Licht wie das Publikum. Das Publikum konnte auf vielfältige Weisen am Stück teilhaben und die erste davon war das Erleben derselben Zeit, auf die Zwischenrufe und andere Interventionen folgten. Der Ausschluss des Publikums vom Theatergeschehen, durch einen Vorhang von der Bühne getrennt und im Dunklen sitzend, stand am Ende eines langen Prozesses, der im Kontext der Herstellung absoluter Formen der Herrschaft zu sehen ist. Hier verdoppelte sich das Absolute: absolutes Theater, absolute Monarchie. Die Mitwirkungsmöglichkeiten des Publikums wurden ebenso eingeschränkt wie die Partizipationsmöglichkeiten der Stände an der Macht, in beiden Fällen entstanden Situationen des Monologes. Zwar dauerte es lange, bis da wie dort die erwünschte Ruhe tatsächlich eintrat, nutzte der höfische Adel die verwinckelten Möglichkeiten der Logen doch für allerlei Kommunikation und konnten Intrigen wie auch Liebschaften in den unbeleuchteten Logen ihren Anfang oder auch ihr Ende finden. Irgendwann aber schwieg das Publikum, dann nämlich, als der Adel die Logen dem Bürgertum überließ. Was blieb, aber war das Hüstel zwischen den Szenen – als letztes Zeichen der realen Präsenz eines menschlichen Publikums, das bis zum Applaus in disziplinierter Regungslosigkeit verharrte und dankbar war, dem Spiel auf der Bühne zumindest passiv beiwohnen zu dürfen. Politische Regungen wurden selten, Erregung hatte innerlich zu sein und auch zu bleiben.

Dieser Prozess der Entpolitisierung der Bühne gilt nicht nur für jene „komödiantischen“ Bühnen, die ohnehin nichts anderes erreichen wollen, sondern später auch für das in seiner Selbstsicht kritische, unkonventionelle, experimentelle Theater. Absolut ist nicht nur das Drama der Klassik und Renaissance, auf das sich Peter Szondi bezog und von dem er das moderne Theater abgrenzte, das nicht mehr nach dem gescholtenen Prinzip der Guckkastenbühne funktionierte. Das moderne Drama, so Szondis (1963) These, will mit dieser Absolutheit des dramatischen Theaters brechen, wie dies etwa bei Brechts epischem Theater, das einen Vorgang erzählt und die Aktivität des/der ZuschauerIn fordert, besonders deutlich wird. Dennoch wirkt Drama weiterhin – wenn auch nicht immer – absolut. „Absolut“ erscheint mir das Theater aufgrund

- der Selektion seines Publikums, das nur bestimmte soziale Schichten umfasst,
- der Selektion der Stoffe, die zu verstehen ein nicht unbedeutendes Ausmaß an Vorbildung erfordert,
- der Aura des Erhabenen-Künstlerischen, mit der sich Theater umgibt, und die eine beträchtliche Distanz zur Lebenswirklichkeit des Publikums schafft.

Ästhetik und Gesellschaftspolitik werden damit zu getrennten Sphären gemacht. Das Theater ist trotz der Krise des klassischen Dramas absolut geblieben, und wird, nicht zuletzt aus Gründen des Marketings, immer wieder als ästhetischer Ausnahmezustand inszeniert. Es wird nicht verwundern, wenn eine vulgärmarxistische Kulturanalyse Theater als Teil des ideologischen Überbaus denunziert, errichtet zur geistigen Absicherung ausbeuterischer Produktionsverhältnisse. Dient Theater dann tatsächlich nur der Unterhaltung und Zerstreuung sowie der Selbstinszenierung einer wohlhabenden bürgerlichen Ober- oder gebildeten Mittelschicht, dann scheinen diese Annahmen bestätigt zu werden.

Meine Überlegungen zur politischen Bedeutung des Theaters beinhalten deshalb notwendigerweise einen Anteil an Profanierung der heiligen Theaterwelt, zumindest an der genannten Absolutheit ist zu rütteln. Politisch ist, was in soziale Verhältnisse hinein wirkt, und dazu darf Theater eben nicht absolut, sondern muss vielmehr relativ sein, sich in Beziehung zum Publikum, zu politischen Auseinandersetzungen, zu Fragen des Lebens stellen.

2. Die Affirmation des Politischen durch das Theater als dreifache Konfliktzone

Theater kann als eine mehrfache Konfliktzone beschrieben werden: Konflikt auf der Bühne, Konflikt um die Bühne. Es ist ein dreifaches Ineinandergeschehen, das wir am Theater beobachten können:

- Zum einen werden politische Auseinandersetzungen auf die Bühne selbst gebracht. Der Kampf zwischen edlen Helden und finsternen Schurken soll lehrreich auf das Publikum wirken, so die These, die sich in Schillers Formulierung von der *Schaubühne als moralische Anstalt* findet. Unsren heutigen Begriffen des Politischen entspricht eher die Darstellung der inneren Konflikte der DramenheldInnen zwischen Pflicht und Neigung, in denen um Freiheit oder um die Prinzipien der Humanität gerungen wird.
- Zum anderen erschütterten immer wieder in der Geschichte des Theaterwesens heftige Konflikte um dargestellte Stoffe oder um deren AutorInnen nicht nur die Kulturfeuilletons, sondern auch eine Öffentlichkeit, die weit über das Theaterpublikum hinausreichte. Damit überschreitet Theater seine engen Grenzen und es gelingt, soziale Verhältnisse zu berühren. Hier sei exemplarisch auf Thomas Bernhards *Heldenplatz* verwiesen. Die Diskussionen waren Teil des Konfliktes um das historische Gedächtnis der Nation Österreich 50 Jahre nach dem Anschluss an das nationalsozialistische Deutschland.

- In einem dritten Sinn wird Theater zur Konfliktzone, wenn es gelingt, die Grenzen zwischen Theater und Gesellschaft zu öffnen, wenn Kunst und Leben miteinander nicht nur in Berührung kommen, sondern gar zusammenfallen. Dies versuchte Erwin Piscator mit seinen Theaterexperimenten im Berlin der Zwischenkriegszeit zu erreichen (vgl. Schwaiger 2004a). Die Trennung von Kunst und Leben hinterfragte auch Christoph Schlingensiefel mit seinem „Ausländer-Raus“-Container: Im Rahmen des Wiener Festwochen 2000 stand eine Woche lang ein Wohncontainer mit 12 von professionellen SchauspielerInnen dargestellten AsylbewerberInnen vor der Wiener Staatsoper. Per Zuschauerabstimmung im Internet konnte täglich ein/e BewohnerIn „abgeschoben“ werden. Im damals viel diskutierten Stil der Sendung „Big Brother“ sollte die Öffentlichkeit mit der verstärkt auftretenden Rechtslastigkeit und Ausländerfeindlichkeit konfrontiert werden (vgl. www.schlingensiefel.com/auslaenderraus, 24.7.2004.; Lilienthal/Philipp 2000; kritisch dazu Landsgesell 2002). Gleichzeitig wurde die Funktion der Unterhaltungsmedien, die Pervertierung der Informationsidee in Form der TV-*reality shows* für die Verkümmerng der öffentlichen politischen Wahrnehmungs- und Differenzierungsfähigkeit sichtbar gemacht. Die Aufhebung der Grenzen zwischen Bühne und ZuschauerInnen ist aber auch Teil des Grundkonzeptes des von Augusto Boal entworfenen Theaters, das einen maßgeblichen Einfluss auf die zahlreichen Ansätze des „Entwicklungstheater“, das in Regionen der Peripherie als Politisierungs- und/oder als Entwicklungsinstrument eingesetzt wird, ausgeübt hat (vgl. Boal 1998, 2002). Wie weit die Aufhebung der Grenze gehen kann, zeigte sich beim Schlingensiefel-Container, als TeilnehmerInnen der wöchentlichen regierungskritischen Donnerstags-Demonstration den Container als vermeintlich ausländerfeindliche Einrichtung angriffen. Auch der damalige Kulturstadtrat Marboe forderte eine Stellungnahme der Wiener Festwochen, weshalb es keine klare Kennzeichnung der Aktion als Festwochen-Aktion gegeben hätte (ORF 2000).

3. *Nation building* als Aufgabe für Entwicklungstheater

3.1 König Ottokar und die österreichische Nation 1955

Auch vermeintlich im Guckkasten sicher verwahrtes Theater kann über die Wirkung auf der Bühne im engeren Sinn hinausgehen. Anlässlich der Wiedereröffnung des Burgtheaters am 15. Oktober 1955 wurde Franz Grillparzers

Stück *König Ottokars Glück und Ende* ([1825] 1971) gegeben, als Inszenierung des österreichischen Nationsbewusstseins. In seiner Laudatio würdigte der damalige stellvertretende Burgtheaterdirektor Friedrich Schreyvogel (1956) das Stück entsprechend. Zentrale Auskunft darüber, „was wir sind“, gebe im *Ottokar* die Lobrede Ottokars von Horneck. Schreyvogel packe bei dieser Stelle jedes Mal die Rührung: „Sie sagt uns in Wendungen, die leicht ins Ohr gehen, eben das, was wir am liebsten über uns hören. Die Bühne zeigt uns einmal uns selbst im angenehmsten Licht. Das ist jedem großen Tag unserer Geschichte angemessen, und die Österreicher, die so viel ertragen haben, gelassen, tapfer und geduldig, verdienen ihren Lobspruch, bei Gott, heute wie noch nie“ (Schreyvogel 1956: 183).

In der von Generationen von österreichischen GymnasiastInnen auswendig gelernten Rede des Ottokar von Horneck findet sich zunächst eine ausführliche Beschreibung der österreichischen Landschaft – Landschaft steht auch heute noch an erster Stelle im Symbolhaushalt der ÖsterreicherInnen:

*„Wo habt ihr dessengleichen schon gesehen?
Schaut rings umher, wohin der Blick sich wendet,
Lacht's wie dem Bräutigam die Braut entgegen!
Mit hellem Wiesengrün und Saatengolde
Von Lein und Safran gelb und blau gestickt,
Von Blumen süß durchwürzt und edlem Kraut,
Schweift es in breitgestreckten Tälern hin -
Ein voller Blumenstrauß soweit es reicht,
Vom Silberband der Donau rings umwunden! -“*
(Grillparzer 1971: Vs. 1673-1681)

Daraufhin wird der österreichische Mensch aus der Landschaft heraus erklärt: „Drum ist der Österreicher froh und frank“ (ebd.: Vs. 1689). Der Vers stellt eine Kausalitätsbeziehung her, die der Logik der Klimatheorie folgt: So das Klima, so der Mensch. Wie ist der Österreicher noch? Er „Trägt seinen Fehl, trägt offen seine Freuden, / Beneidet nicht, lässt lieber sich beneiden! / Und was er tut, ist frohen Muts getan.“ (ebd.: Vs. 1690-1692)

Von einer Absolutheit des Theaters ist in einer solchen Deutung, die auf die patriotisch-didaktische Funktion der Aufführungspraxis verweist, nur mehr wenig über. Der politische Charakter dieser Aufführung liegt offenkundig vor uns und wer *nation building* als Erfordernis für Entwicklungsprozesse versteht, wird den *Ottokar* als Entwicklungstheater bezeichnen dürfen.

Darf nun eine sozialgeschichtlich orientierte Dramenanalyse das Ästhetische rein auf die soziale und politische Funktion reduzieren? Wäre dies nicht eine allzu instrumentelle und gegenüber der künstlerischen Originalität zudem respektlose Lektüre der Dramentexte, diese stets als Spiegelungen gesellschaftlicher Prozesse zu verstehen? Auch führt der Einsatz von Theater als Mittel der politischen Auseinandersetzung wohl nicht nur zu einer Instrumentalisierung des Theaters, sondern geht auch das Risiko ein, einer Banalisierung des ästhetischen Phänomens Vorschub zu leisten. Das Theater als volkserzieherische Einrichtung, die Bühne als didaktisches Material, das verheißt wenig Gutes für die ästhetische Qualität, wie Grillparzer selbst meinte: „Es ist mit der Kunst nichts mehr anzufangen, sie fängt an, nachdem sie theoretisch geworden, didaktisch werden zu wollen, und das war immer ihr, wenigstens momentaner, Untergang“ (Grillparzer, zitiert nach Frenzel/Frenzel 1995: 351).

3.2 Theater im postkolonialen subsaharischen Afrika

Aus dem Fallbeispiel des *Ottokar* und dessen Bedeutung für die Identitätsstiftung der Zweiten Republik folgt die These, dass Theater ein Instrument im Prozess der Nationswerdung darstellen kann. Es kann sogar „Entwicklungshilfe“ darstellen, insofern die Konsolidierung der Nation als notwendige Voraussetzung für Entwicklung betrachtet wird. Eine solche These lässt sich auch mit Blick auf die Geschichte des Theaters im subsaharischen Afrika mit Anschauungsmaterial stützen. Vor der Entkolonisierung standen die wenigen existierenden Theater im Dienste der Kolonialmächte. Im frankophonen Afrika gab es das Ponty-Theater, benannt nach der Ausbildungsstätte für die koloniale Verwaltungselite des französischen Kolonialgebietes. Intention dieses „gefangenen Theaters“ (Bernard Kotchy, zit. nach Bationo 1999: 86) war die kulturelle Assimilation der einheimischen Elite in die Welt der frankophonen Kultur. In den ersten Jahren nach der Entkolonisierung stellten afrikanische Dramatiker die Idee des Panafricanismus in den Mittelpunkt. Die Geschichte Afrikas sollte rehabilitiert werden (vgl. Bationo 1999: 75-91). In der Zeit bis in die 1970er Jahre gelang auch eine länderübergreifende Theaterarbeit. Gesamtafrikanische Festivals fanden regelmäßig bis 1977 statt. Folgte die Theaterarbeit nun doch nicht der Idee des *nation building*? Die Förderung der panafrikanischen Identität widerspricht dem nicht völlig, geht es doch darum, die Identifikation mit dem Eigenen zu erhöhen und ein „afrikanisches“ Selbstbewusstsein zu stärken.

Seit dem Ende der 1970er Jahre ist die nationale Idee in der subsaharisch-afrikanischen Theaterarbeit aber weit wichtiger geworden. Der historische

Drehpunkt dafür war, zumindest für den ostafrikanischen Raum, der Krieg 1979 zwischen Uganda und Tanzania, der einer vormals breiten Kooperation auf mehreren Ebenen und entsprechenden überstaatlichen Diskursen ein Ende bereitere. Seither ist es auch für KennerInnen der Theaterlandschaft im subsaharischen Afrika wie Joachim Fiebach (2002: 347 f.) schwer geworden, einen Überblick zu behalten. Er versucht einen solchen dennoch zu wahren und bietet als Strukturierungshilfe die Unterscheidung zwischen zwei Typen von Theater an: Zum einen betreiben Angehörige von Hochschulen und Colleges Theater, deren äußeres Erscheinungsbild zum Teil dem europäischen Theater ähnlich ist. Die intellektuellen TrägerInnen dieser Theaterproduktionen verstehen sich als gesellschaftlich engagiert und wollen eine politische, kritische Theaterpraxis realisieren. Bis zu den großen Finanzkrisen der 1980er Jahre wurde eine Reihe von Institutionen des staatlichen Bildungswesens finanziert. Seither erhalten die *School of Performing Arts* in Accra (Ghana), in Kampala (Uganda) oder das *Department of Fine and Performing Arts* in Tansania zwar weiterhin öffentliche, aber deutlich reduzierte Mittel. Nach mehreren Generationen von Strukturanpassungsprogrammen stehen die Träger dieses „Theaters der modernen Gebildeten“ nun vor großen materiellen Schwierigkeiten.

Der zweite Typ steht stärker in einer Kontinuität mit Theaterformen, die häufig als traditionelles afrikanisches Theater bezeichnet werden. Das moderne populäre Wandertheater bildete sich zunächst in Westafrika in den 1920er bis 1940er Jahren aus. Die Truppen waren eigentlich kommerzielle Klein- bis Mittelunternehmen, die als nicht-intellektuelle Gruppen afrikanische Geschichte, Mythen, aber auch die Folgen der peripher-kapitalistischen Umwälzungen beleuchteten. Beispiele für diese Theaterformen sind die *concert parties* in Ghana und Togo und das Wandertheater der Yoruba. Durch die zumeist melodramatische Ausrichtung und affirmativ-konservative Werthaltungen führten die Stücke in der Regel zu einem moralisch-didaktischen *happy end*. Entsprechend kritisch erfolgte die Wertung durch gesellschaftskritische Intellektuelle, die im Theater des ersten Typs tätig waren. Ihre Produktionen bezeichneten sie als *Theater for Development* oder als *Community Theater*, das – im Gegensatz zum sich am Publikumsgeschmack orientierenden populären Wandertheater – der Emanzipation der Massen verpflichtet ist. Das populäre Wandertheater hingegen sah sich, von keiner staatlichen Stelle gefördert, nicht für das *nation building* funktionalisiert.

Interessant erscheint mir vor diesem Hintergrund der von der öffentlichen Österreichischen Entwicklungszusammenarbeit (OEZA) geförderte Versuch, in Kampala ein Zentrum für die vielen Theater- und Kulturgruppen Ugandas zu errichten. Das *Ndere Center* ist Schauplatz des *Uganda Development*

Theater Festivals (UDTF), bei dem etwa 1.000 KünstlerInnen aus allen Teilen des Landes ihr Können vorführten. Aus Sicht des fördernden österreichischen Bundesministeriums für auswärtige Angelegenheiten (BMAA) kann damit die nationale Einheit Ugandas ein Stück weit gestärkt werden: „Unterschiedliche Kulturen, Religionen oder Ethnien spielen dabei keine Rolle mehr. Brücken der Verständigung werden geschlagen, die mithelfen, die Wunden des jahrelangen Bürgerkriegs zu heilen und neue Spannungen zu vermeiden.“ (BMAA 2004)

Auch die *Ndere Troupe* selbst, die das Gelände verwaltet, ist multiethnisch zusammengesetzt: „Auch die Tatsache, dass die Jugendlichen aus allen Teilen Ugandas stammen, ist kein Zufall: Kaum ein Ugander fühlt sich seinem Staat zugehörig; viel mehr zählt, aus welchem Distrikt er oder sie stammt. Durch die bewusste Auseinandersetzung mit den eigenen Traditionen werden die Selbstwahrnehmung und das Selbstbewusstsein gestärkt. Und nur auf dieser Basis kann ein gemeinsames Nationalbewusstsein entstehen.“ (Rudolph 2004)

Hatte Uganda bis in die 1970er Jahre Interesse an einer grenzüberschreitenden Zusammenarbeit im ostafrikanischen Raum auch im Kulturbereich, so hat heute die innerstaatliche Konsolidierung Vorrang erhalten. Die nationale politische Bedeutung des Zentrums und des Festivals zeigte sich darin, dass Präsident Museweni zum Abschluss des UDTF erschien. Es dürfte seinen Interessen nicht widersprechen, dass sich die *Ndere Troupe* die Stärkung des Selbstwertgefühls der UgandesInnen zum Ziel gesetzt hat: „Aims of Ndere Troupe: To rekindle the sense of self-esteem, pride and confidence among Ugandans, which were completely shattered by colonialism and the post-colonial political turmoil.“ (Ndere 2004)

Die Frage nach der Funktionalität einer Theatereinrichtung für den Prozess des *nation building* erscheint nicht unberechtigt. Die Bregenzer oder die Salzburger Festspiele dienen nicht nur dem Fremdenverkehr, sondern auch dem österreichischen Symbolhaushalt. Aus neun Bundesländern mit unterschiedlicher Geschichte und Identitätskonstruktionen eine österreichische Nation zu machen mag leichter gelingen als im Rahmen der multiethnischen Struktur Ugandas nationale Symbole an einem dauerhaften Platz im öffentlichen Bewusstsein zu verankern. Relevante Geldmittel fließen aber da wie dort, wenn eine gewisse politische Funktionalität zumindest absehbar ist. Vielleicht erlangt das *Ndere Center* in Uganda eine ähnliche Bedeutung für die nationale Identität wie das Burgtheater für Österreich.

3.3 Der subversive Sinn

Bei allen Versuchen, Kunst in einem solchen Sinn zu funktionalisieren, sollte aber nicht übersehen werden, dass Kunst das Potenzial in sich trägt, solchen Erwartungen nicht zu entsprechen. Kunst hat den Vorzug, sich der unmittelbaren Aneignbarkeit durch die Sprache des Alltags zu entziehen. Es handelt sich hier um einen ihrer konstitutiven Faktoren, andernfalls wäre Kunst per se unsinnig, könnte man das durch sie Bedeutete ohne weiteres in alltäglichen gemeinverständlichen Sätzen ausdrücken. Allerdings ist dieser Vorzug auch eine große Schwäche, entzieht sich künstlerische Produktion damit der Rezeption durch ein Massenpublikum, das dann eben Hollywood-Traumfabriken oder Disneys Glückswelten bevorzugt. Umgekehrt erlaubt das Uneindeutige der Kunst aber, dass sich Neues, Unbekanntes, Unerahntes in den vielfältigen Falten der Bedeutungen verbirgt. Dies wäre auch als einer der möglichen Orte zu benennen, an denen eine polylogische Situation entstehen kann. Wie sonst sollte ein neuer Sinn hinzutreten, wenn alles Sinnfällige bereits im Vorhinein abzusehen ist? Freilich, neuen Sinn zuzulassen bedeutet noch nicht, dass ein solcher bereits als gleichwertig angenommen wird, aber es könnte doch ein Schritt dazu sein.

Kunst wirkt ästhetisch, das ist ihr Medium und dies macht sie ganz besonders interessant für politische Auseinandersetzungen. Was sich eindeutigem Verständnis und eindeutiger Interpretierbarkeit entzieht, birgt nämlich das Potenzial des Subversiven in sich: als Dekonstruktion angeblicher Wahrheiten, als Widerspruch oder utopische Alternative.

Das Grillparzer-Stück über den böhmischen König etwa, das den Aufstieg der Habsburger ebenso inszeniert wie die - damals neue - Idee von „Österreich“, birgt mehrfache Brüche, in denen sich der hehre Sinn plötzlich in gefährlicher Fallhöhe wiederfindet. Damit entkommt das Stück der Falle, auf einen allzu engen Sinn beschränkt zu werden, gewissermaßen der Banalisierung des Nationalen. Wir begegnen in der zitierten Österreichrede des Ottokar von Horneck einem etwas eitlen Bescheidenheits- und Zufriedenheitsstereotyp. Der Österreicher ist ein durchaus sympathischer Kerl, aber ein kleiner Wermutstropfen taucht dann doch auf: „s ist möglich, dass in Sachsen und beim Rhein / Es Leute gibt, die mehr in Büchern lasen“ (Grillparzer 1971: Vs. 1693 f.).

Das Weitere wirkt zuerst wie der Auftakt für eine Apotheose staatsbürgerlichen Selbstbewusstseins: „Allein, was not tut und was Gott gefällt, / Der klare Blick, der offne, richt'ge Sinn“ (ebd.: Vs. 1695 f.). Doch es kommt anders: „Da

tritt der Österreicher hin vor jeden, / Denkt sich sein Teil und lässt die andern reden!“ (ebd.: Vs. 1697 f.)

Das Stück, von dem erwartet wurde, dass es den ÖsterreicherInnen sage, „was sie sind“, schüttet nicht nur Lob und Lorbeeren aus, sondern birgt in sich auch die Entlarvung des Banalen.

4. Volkspädagogik: Theater als moralische Anstalt

Es ist freilich ein diskreter Wink, den sich Grillparzer hier erlaubt: auf die Bildungsfeindlichkeit im Land, auf die österreichische Selbstzufriedenheit, die eine aktive Auseinandersetzung mit der Welt und der Politik verhindert. Theater ist hier Ermahnung, ist Fingerzeig. Schiller brachte dieses aufklärerische Moment im Titel einer Vorlesung, die er als 25jähriger 1784 in Weimar gehalten hatte, auf den Punkt: *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*. Die Bildung des Herzens und des Verstandes werde mit der edelsten Unterhaltung vereinigt. Die Schaubühne belehrt durch den Schauer vor dem Verwerflichen und dem Spott über das Nürrische, sie bewahrt das Menschengeschlecht aber auch vor dem Lasterhaften: „Die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachtheil der andern gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genossen wird. Wenn Gram an dem Herzen nagt, wenn trübe Laune unsere einsamen Stunden vergiftet, wenn uns Welt und Geschäfte anekeln, wenn tausend Lasten unsre Seele drücken und unsre Reizbarkeit unter Arbeiten des Berufs zu ersticken droht, so empfängt uns die Bühne – in dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg, wir werden uns selbst wieder gegeben, unsre Empfindung erwacht, heilsame Leidenschaften erschüttern unsre schlummernde Natur und treiben das Blut in frischeren Wallungen“. (Schiller 1784: 234)

Diese Vereinigung von Kurzweil mit Bildung ermöglicht es, sich wahrhaft als Mensch zu empfinden. Theater ist geradezu ein Wasserfall von guten Empfindungen, wie Schiller ausführt. Vom besseren Teil des Volks ströme das Licht der Weisheit herab und verbreite sich durch den ganzen Staat (vgl. Schiller 1784: 232).

Was nun die Wirkung der Bühne betrifft, so wusste Schiller nur zu gut um deren Begrenztheit: „Ich gebe zu, dass Eigenliebe und Abhärtung des Gewissens nicht selten ihre beste Wirkung vernichten, dass sich noch tausend Laster mit frecher Stirne vor ihrem Spiegel behaupten, tausend gute Gefühle vom kalten Herzen des Zuschauers fruchtlos zurückfallen – ich selbst bin der Meinung, dass vielleicht Molières Harpagon noch keinen Wucherer besserte,

dass der Selbstmörder Beverley noch wenige seiner Brüder von der abscheulichen Spielsucht zurückzog, dass Karl Moors unglückliche Räubergeschichte die Landstraßen nicht viel sicherer machen wird – aber wenn wir auch diese große Wirkung der Schaubühne einschränken, wenn wir so ungerecht sein wollen, sie gar aufzuheben – wie unendlich viel bleibt noch von ihrem Einfluss zurück? Wenn sie die Summe der Laster weder tilgt noch vermindert, hat sie uns nicht mit denselben bekannt gemacht? – Mit diesen Lasterhaften, diesen Thoren müssen wir leben. Wir müssen ihnen ausweichen oder begegnen; wir müssen sie untergraben oder ihnen unterliegen. Jetzt aber überraschen sie uns nicht mehr.“ (Schiller 1784: 229)

Die Aufklärung sah sich einem volkspädagogischen Projekt verpflichtet, den Menschen nämlich zum „Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit“ (Kant) zu verhelfen und zum Gebrauch der Vernunft anzuleiten.

4.1 Die gescheiterte Volkspädagogik: Theaterkunst wird apolitisch

Ist denn dieses Vorhaben der Aufklärung unpolitisch? Keinesfalls, und doch wird in dieser Zeit der Samen dafür gelegt, Kunst zur Sphäre des Außerpolitischen zu machen. Bürgerliche Intellektuelle wie Lessing, Wieland, Schiller, Goethe, Kleist und viele andere agierten zwar als Protestierer und ihre Werke waren geprägt von einem revolutionären Moment. Doch das deutsche Bürgertum um 1800 erlebte sich als vom politischen System ausgeschlossen, denn nur Adelige durften bei Hof mitreden. Als eine Reaktion darauf belegte diese Gruppe von Intellektuellen in einem bemerkenswerten schöpferischen Akt alte Begriffe wie „Bildung“ und „Kultur“ mit neuen Bedeutungen. In dem Sinn, wie sie damals gebildet wurden, beanspruchen sie auch heute noch Gültigkeit (vgl. Eagleton 2001).

Kunst wurde damit zur Politik im Außerpolitischen; ein Paradoxon, dessen innere Spannung nicht ohne weiteres auf Dauer aufrechterhalten werden konnte, sodass früher oder später das politische Moment die Bühne des Theatralischen verließ. Nicht, dass es seither nicht den einen oder anderen durchaus politischen Theaterskandal gegeben hätte, aber es sollte doch erstaunen, wie reibungslos sich insgesamt die Theaterwelt in die bürgerliche Gesellschaft integrieren und weitestgehend ungebrochen ihre repräsentative Rolle erfüllen konnte.

Dies ist der Grund, weshalb Theater dann politisch wird, wenn die Intentionen seiner Genese herausgekehrt werden, auch wenn diese in dessen Alltagsbetrieb häufig nicht auszumachen sind. Ich möchte die Grundintention

der Aufklärung noch in zwei Aspekten präzisieren: in Bezug auf Wahrheit und Ethik.

4.2 Theaterpädagogisches Thema eins: Bergung der Wahrheit

Einer der bedeutendsten Stoffe der Theatergeschichte ist die Suche nach nichts Geringerem als der Wahrheit. Diese stellt gewissermaßen einen Ur-Plott dar und findet sich paradigmatisch im Ödipus-Drama verwirklicht, wie es Sophokles (496–406 v. Chr.) aufbereitete. Heinrich von Kleist griff im *Zerbrochenen Krug* (1808) ebenso auf das Muster der ödipalen Wahrheitssuche zurück wie unzählige andere Dramen, die dem Prinzip der retrospektiven Gerichtsszene, der sogenannten „analytischen Technik“, folgen. Das Theater wird zum Gerichtssaal, in dem die Wahrheit alle Winkelzüge und Ablenkungsmanöver der Verirrten und der Verwirrenden überwindet, um schließlich zur tragischen Auflösung zu gelangen. Wenn nun Politik das komplexe Geschehen um Wahrheitsverbergung und -beseitigung sowie der dagegen arbeitenden Wahrheitssuche und -entbergung ist, dann ist Theater politisch. Die Krux allerdings bleibt, dass sich die entborgenen Wahrheiten immer wieder als nur vorläufig erweisen und sich die eigentliche Wahrheit weiterhin der Erkennbarkeit entzieht. In Samuel Becketts *Warten auf Godot* (1952) warten Vladimir und Estragon bis zum Fall des Vorhanges: auf Godot, auf die Wahrheit, auf etwas nicht mehr näher Beschreibbares.

4.3 Theaterpädagogisches Thema zwei: Vom rechten Handeln

Der zweite Aspekt betrifft das richtige Handeln, auch dies eine Grundfunktion des Politischen (vgl. Arendt 1997: 213–317). Soll Antigone ihren Bruder Polyneikes begraben, wie es die Achtung vor den Göttern, das Sittengesetz gebietet, oder König Kreon gehorchen, der dies verboten hat? Der Konflikt zwischen Pflicht und Pflicht wird mitunter abgelöst von jenem zwischen Pflicht und Neigung, der ebenso wenig leicht lösbar ist. Iphigenie erleidet diesen Konflikt in der Theatergeschichte in kaum zählbaren Varianten. Ob sich das Dilemma zwischen Staat und Sitte, Gott und Staat, Freund und Gott, Liebe und Sitte findet, der tragische Ausgang ist meist unvermeidbar. Außer es kommt von oben ein *deus ex machina*, der die Situation mit Autorität umzukehren und damit wieder ins rechte Lot zu bringen versteht. Damit erfährt dann nicht nur das Publikum seine Beruhigung, sondern auch die herrschende Ordnung findet sich zumeist wieder hergestellt. Das Drama durfte eine Auszeit dieser Herrschaft inszenieren, erlaubt war es, zwischenzeitlich eine andere Ord-

nung oder gar die Anarchie in das Licht der Bühne treten zu lassen. Wir sehen das in Schillers *Verschwörung des Fiesko zu Genua* (1783), wie der alte Doge von Genua, Andreas Doria, als Stadtherrscher in den Hintergrund gelangt, während vorne auf der Bühne ein bunter Umsturz als Maskenball betrieben wird, bis am Ende dann doch wieder die alte Ordnung hergestellt wird. In Schillers *Don Carlos* ([1787] 1991) fordert der Marquis von Posa vom König: „Ein Federzug von dieser Hand, und neu / Erschaffen wird die Erde. Geben Sie / Gedankenfreiheit – „ (Schiller 1991: Vs. 3214-3216).

Doch am Ende betritt der Großinquisitor die Bühne und wieder ist es vorbei mit der Rebellion. Die Freiheit als Idee darf am Theater sich probieren, auch wenn sie im fünften Akt wieder ihre Koffer packen muss. Gleichzeitig ist das Scheitern des Utopischen auf der Bühne die wirksamste Warnung vor jener Naivität, die in der Beseitigung der Herrschenden bereits das Ende der herrschenden Ordnung sehen möchte.

5. Emanzipatorisches Theater: Die Selbsterziehung zum Regieren

Das Theater in der Tradition der Aufklärung setzte auf das Individuum als vernunftbegabtes Wesen, das zum Träger einer neuen Gesellschaft werden sollte. Theater wollte das Denken anregen, sollte aber auch durch seine sinnlich-ästhetische Wirkung auf der emotionalen Ebene einen Reifungsprozess auslösen. Gegen diese *Katharsis*-Idee, die sich auf Aristoteles berufen kann, wandten sich Brecht wie auch Boal mit ihren post-aristotelischen Konzepten. Solange die Sublimierungs- die Erkenntnisfunktion überlagert, solange Theater Einfühlungs- statt Mitdenk-Theater bleibt, wird im Theater kaum gesellschaftsrelevantes Entwicklungstheater auszumachen sein: „Der moderne Zuschauer wünscht nicht, irgendeiner Suggestion willenlos zu erliegen und, indem er in alle möglichen Affektzustände hineingerissen wird, seinen Verstand zu verlieren. Er wünscht nicht, bevormundet und vergewaltigt zu werden, sondern er will einfach menschliches Material vorgeworfen bekommen, ‚um es selbst zu ordnen.‘“ (Brecht in BFA XXI: 440, zitiert nach Kebir 2000: 74)

Ich komme nicht ohne Grund an dieser Stelle auf Bertolt Brecht zu sprechen, da politisches Theater seither ganz wesentlich von seiner Theorie des „epischen Theaters“ und dem gekonnten Einsatz der Verfremdungseffekte geprägt wird (vgl. Brecht 1967a). Diese V-Effekte unterbrechen und kommentieren den dramatischen Handlungsfluss und sollen Analyse statt Einfühlung provozieren. Die Identifikation des Publikums mit den Bühnenpersonen sollte verhindert werden. Dazu setzte Brecht eine ganze Reihe von Mitteln ein: „Das Spiel in seiner Ganzheit kann durch Prolog, Vorspiel oder Titelprojektion ver-

fremdet werden. Als ausdrücklich vorgestelltes besitzt es nicht mehr die Absolutheit des Dramas, es wird auf das nun aufgedeckte Moment der „Vorstellung“ – als deren Gegenstand – bezogen. Die einzelnen dramatis personae können sich, indem sie sich vorstellen oder von sich in der dritten Person sprechen, selber verfremden.“ (Szondi 1963: 118 f.)

Die Rolle konnte verfremdet werden, indem die Kulisse nochmals die dramatische Person zeigte. So wurde sichtbar gemacht, dass die Bühne nicht die Welt bedeutet, sondern diese nur abbildet. Das Bühnenbild wird verfremdet, indem es keine wirkliche Wirklichkeit mehr vortäuscht, sondern als selbständiges Element des Epischen Theaters zitiert, erzählt, vorbereitet und erinnert. „Zur Verfremdung des Handlungsablaufes, der nicht mehr die lineare Zielstrebigkeit und Notwendigkeit des dramatischen hat, dienen projizierte Zwischentexte, Chöre, Songs oder Ausrufe von ‚Zeitungsverkäufern‘ im Saal. [...] Und zur Verfremdung der Zuschauer schlägt Brecht (darin den Futuristen folgend) vor, sie sollten sich das Stück rauchend anschauen.“ (Szondi 1963: 120)

Brecht stellt einen Markstein in der Debatte um die Frage dar, wie linke Kunst Einfluss auf die Gesellschaft gewinnen könnte. Die dramaturgischen Neuerungen, die er mit der *Dreigroschenoper* (1928) in die etablierten Theater brachte, waren zum Teil von der Arbeitertheaterbewegung der 1920er Jahre geprägt. Dies gilt für den nur halb die Bühne bedeckenden Vorhang ebenso wie für das Heraustreten der singenden SchauspielerInnen aus der unmittelbaren Logik des Stücks. Diese Stilelemente der Arbeiterbühne gingen wiederum auf die volkstümliche Schauspielkunst zurück (vgl. Schwaiger 2004b).

Brecht entsprach darin dem Typus des „organischen Intellektuellen“, von dem sein italienischer Zeitgenosse Antonio Gramsci sprach. Die Brecht- und Gramsci-Expertin Sabine Kebir entdeckte frappierende Übereinstimmungen zwischen den beiden linken Intellektuellen. Obwohl sie einander nicht kannten, sahen beide die Notwendigkeit der kulturellen Versinnlichung der Politik sowie der Politisierung der Kultur (Kebir 1991: 38-47).

Brecht als „organischer Intellektueller“ betrachtete seine Maxime, dass weder SchauspielerInnen noch Publikum in Mitgefühl verfallen dürfen, keinesfalls als historisch neu, sondern er schöpfte auch hier aus dem Repertoire der Volksbühne. Neu war dies nur für die bürgerlichen Bühnen, die eine unsichtbare „vierte Wand“ errichtet hatten: Dem Publikum wurde die Illusion gegeben, in einen geschlossenen Raum perfekter Nachahmung menschlicher Beziehungen zu blicken. Die Illusion wird bei Brecht nun gebrochen, das Publikum zur Beteiligung am Stück selbst gefordert. Nicht länger gilt es, einem oder einer ProtagonistIn zuzuschauen, wie sie über einen Läuterungsprozess hinweg lernt, sondern das Publikum selbst ist eingeladen, sich etwa über die

Irrungen und Verwirrungen einer verblendeten Kleinbürgerfamilie ein eigenes Urteil zu bilden.

Interessant, gerade mit Blick auf die Frage nach dem Polylog, ist der Umstand, dass Brecht wesentliche Anregungen aus dem chinesischen Theater bezog. Die besondere Form der chinesischen Schauspielkunst, Gesten als solche zu zeigen, mied den psychologischen Identifikationseffekt: „Die Chinesen zeigen nicht nur das Verhalten der Menschen, sondern auch das Verhalten der Schauspieler. Sie zeigen, wie die Schauspieler die Gesten der Menschen in ihrer Art vorführen (Brecht 1967b: 427). Auch einige Stoffe verdankte Brecht der chinesischen Literatur, wie etwa jene des Lehrstücks *Die Ja-Sager und die Nein-Sager* oder *Der gute Mensch von Sezuan*. Das Gestische macht die Gestaltung selbst fremd und die Hervorhebung der Geste als solcher ermöglicht das Vorzeigen, das Ausstellen eines Verhaltens: „Reale soziale Beziehungen, wie zwischen Vorgesetzten und Untergebenen, Haltungen der Individuen und damit diese selbst werden in der gestisch-mimischen Bewegung, die verbale Äußerung und Handlung eingeschlossen, ‚konstruiert‘, gemacht. ‚Charaktere‘ und ihre Interaktionen realisieren sich in diesem Verhalten, in dem gestischen Ausstellen, dem sich-selbst-Arrangieren“ (Fiebach 2004: 123). Hier wandte Brecht ein Montagesystem an, das in seiner Zerstückelung der tayloristischen Produktionsweise des Fordismus ähnelte. Charlie Chaplin galt Brecht als das Vorbild des gestisch operierenden Schauspielers (vgl. Fiebach 2004: 117).

Mutter Courage ist deshalb eben gerade nicht das Vorbild, wie oft missverstanden wird, sondern das Wahnbild, die typologische Herausarbeitung dessen, wohin Krieg und Gier treiben, was bestimmte strukturelle Konstellationen aus Menschen machen. Brecht leistet damit sowohl Kritik am Individuum als auch an der Gesellschaft, die das Individuum Mutter Courage nicht zu leisten vermag (vgl. Hinck 1973: 113). Brecht distanzierte sich in seinem Arbeitsjournal von der „gewöhnlichen Anschauung, dass ein Kunstwerk desto realistischer ist, je leichter die Realität in ihm erkennbar ist. Dem stelle ich die Definition entgegen, dass ein Kunstwerk desto realistischer ist, je erkennbarer die Realität in ihm gemeistert wird.“ (zit. nach Gersch 2004: 67).

Mit all diesen Methoden sollte Theater zum Ort öffentlicher Kommunikation und sozialer Phantasie gemacht werden. Freilich lag darin auch eine Antwort auf die damalige Dominanz der faschistischen Verführungstechniken. Die Schauspielerin Helene Weigel, die nicht nur Brechts Frau, sondern auch kritische Dialogpartnerin für die Entwicklung von Brechts Theatertheorie war, setzte gekonnt das Mittel des leisen Auftritts ein, eine Antwort auf die öffentlichen Brüllauftritte der faschistischen Politiker.

Ist es nun verwegen, daran zu erinnern, dass sozialkritisches Theater mit Brecht seinem Auftrag zur Aufklärung durch eine Zerstörung des illusionären Momentes nachkommen wollte, in einer Zeit, wo Schein und Illusion im politischen und öffentlichen Geschehen ja keinesfalls als unbedeutend abgetan werden können? Freilich hat sich „in der historischen Erfahrung des 20. Jahrhunderts – nicht nur in Deutschland – eher das Nicht-Lernen der Subalternen als dominanter erwiesen [...] als das Lernen“ (Kebir 2000: 83). Aber damit ist Lernen als eine menschliche Möglichkeit nicht widerlegt, ist die Fähigkeit zu vernünftigen, aufgeklärtem Handeln aus der Bilanz des politischen Haushaltes nicht abzuschreiben. Schließlich geht es in einer emanzipatorisch-politischen Arbeit – als die sich Entwicklungsarbeit stets verstehen sollte – ja darum, an klare und einfache Zusammenhänge zu erinnern, mit Brechts *Mutter* gesprochen: „Über das Fleisch, das euch in der Küche fehlt, wird nicht in der Küche entschieden“ (zitiert nach Kebir 2000: 72). Dies galt für die Arbeiterhaushalte im Deutschland der 1930er Jahre ebenso wie es für pauperisierte Haushalte in heutigen peripheren Nationen gilt. Wenn Entwicklungsprojekte lediglich dazu führen, Menschen das Überleben in asymmetrischen Strukturen zu ermöglichen, an diesen aber nichts zu ändern, dann sind sie strukturkonservativ und werden nicht im Sinne Brechts zu einem Beitrag zur Befreiung des Bewusstseins. Wenn es hingegen darum geht, Strukturen der Ausbeutung zu erkennen, die zu Armut führen, und diese in weiterer Folge zu verändern zu versuchen, dann wird die entsprechende Bildungsarbeit zum befreienden Lernen: „Wenn Brecht darauf drang, dass das Theater Schauspielern und Zuschauern nicht nur das Mitfühlen, sondern auch das Mitdenken ermöglichen sollte, steckte hinter dieser Forderung nichts anderes als das Ziel basisdemokratischer Selbsterziehung zum Regieren – ein Ziel, das in seiner Radikalität und Praxisbezogenheit weit über andere emanzipatorische Ansätze der damaligen politischen Linken hinausreichte.“ (Kebir 2000: 39)

6. Theatralität und Dialog

Die Selbsterziehung zum Regieren ist für jede erfolgreiche Demokratisierung der zentrale Vorgang, ohne den jede formale demokratische Struktur leer bleibt und schlecht vor Korruption und Machtmissbrauch geschützt ist. Es geht hier um mehr als um Dezentralisierung oder *institution building*, sondern um die so grundlegende Fähigkeit, zu einem politischen Bewusstsein zu gelangen, den Willen zum politischen Agieren und zur Selbstbestimmung zu erlangen und sich gegen die Indienstnahme für fremde Interessen zu wehren. Die Passivität jener Bevölkerungsgruppen, in der Regel Mehrheiten, die in Ländern

der Peripherie von der Beteiligung an der politischen Macht ausgeschlossen sind, hat seit den Tagen der französischen Revolution AktivistInnen von Befreiungsbewegungen zu schaffen gemacht. Mit der Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse lassen sich in der Regel zunächst wenig materielle Vorteile für die ohnehin bereits armen Teile der Bevölkerung erreichen. Weshalb also sollten sich die Armen dafür engagieren? Ohne die entsprechende Reflexion über die Verhältnisse gibt es wenig Motivation dazu. Das Theater Bertolt Brechts, Erwin Piscators, Augusto Boals und vieler anderer sucht deshalb nach Wegen, gesellschaftskritisches Bewusstsein zu wecken und Menschen zu mobilisieren, ihre Geschichte in die Hand zu nehmen. Dies ist es, was als politischer Bildungsprozess bezeichnet werden kann. Selbsterziehung zum Regieren ist deshalb ein notwendiges Ziel, weil solcherlei Lernprozesse nicht von außen „gemacht“ werden können, sondern vom lernenden Subjekt nur selbst beschritten werden können.

6.1 Die Aufhebung des Vorhangs

Für die Theaterkunst, die sich in den Dienst eines solchen Zweckes stellen möchte und politische Kunst sein will, bedeutet dies, dass mit jener kulturellen Struktur gebrochen werden muss, die zur Passivität führt. Im Theater stellt der Vorhang die strukturelle Trennung zwischen dem aktiven und dem passiven Teil der im Theater Anwesenden dar. Aus diesem Grund wird es zum zentralen Vorhaben politischer Theaterkunst, die Struktur der Guckkastenbühne zu überwinden, zumindest ein Stück weit. Ihre Einführung im europäischen Theater, als Antwort der höfischen Kultur auf die populären Theaterformen, war selbst ja ein Element des kulturellen Disziplinierens in Europa (vgl. Fiebach 1998a: 65).

Wenn es einer Inszenierung gelingt, soviel öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, dass Form und Inhalt der Aufführung zum Gegenstand öffentlicher Debatten und Polemiken werden, wie dies etwa bei Thomas Bernhards *Heldenplatz* der Fall war, dann ist die Guckkastenbühne zwar nicht von der Bühnenaufführung selbst, aber doch durch die Tatsache ihres Aufgeführtwerdens überwunden worden. Einige jüngere Inszenierungen versuchen durch die räumliche Struktur der Aufführung die Guckkastenordnung zu unterwandern. Dies gelang etwa Klaus-Michael Grubers Collage *Rudi*, die 1980 in der Berliner Schaubühne am Hallschen Ufer gezeigt wurde. Bei diesem Stück mussten sich die Zuschauer selbst im Esplanade-Hotel, einem leerstehenden Relikt der luxuriösen 1920er Jahre, bewegen. Hotelrestaurant, Stiegenhaus, Gesellschaftsräume wurden gleichzeitig zu ZuschauerInnen- und DarstellerInnen-Räumen.

In allen Räumen war die Stimme des Erzählers zu hören, der die Geschichte von Rudi erzählte, einem Kommunisten, der sich unter den Nationalsozialisten am Widerstand beteiligte und dabei umkam. Diese Geschichte stand ebenso wie ein Lied nach einem Gedicht von Hölderlin in Kontrast zur Umgebung: Die Berliner Mauer, Symbol für die in Beton geronnenen emanzipativen Hoffnungen war ebenso zu sehen, wie die Projektion eines harten Pornos ohne Ton, „vielleicht ein paar Hundert Meter entfernt auf dem Porno-Markt erhandelt, einem der zahllosen Märkte der Bilderflüsse, der schönen Waren, in denen emanzipative Hoffnungen ersticken, verdinglichen“ (Fiebach 1998b: 212).

6.2 Cultural Performances: Die Öffnung des Theatralitätsbegriffes

Der Guckkasten lässt sich noch radikaler abbauen. Bertolt Brecht selbst öffnete in einer seiner Notizen zum Theater, den *Straßenszenen*, den Theaterbegriff. Theatralität umfasst in der dort vorgestellten Sicht alles, was „an signifikantem Selbstdarstellen und/oder Rollenzeigen durch Körperbewegung, Geste, Rede und Gebrauch von Dingen geäußert und so bedeutet wird, und zwar in unmittelbarer personaler Kommunikation“ (Fiebach 1998a: 63). Das alltägliche und natürliche Theater reicht nach Brecht von Begegnungen auf der Straße über das Geschäftsleben bis zur Erotik und unterscheidet sich damit vom Kunsttheater. Diese Theatralität im erweiterten Sinn kann mit dem Begriff der *cultural performance* gefasst werden. Dazu können Hochzeiten und Tempelfeste ebenso gezählt werden wie Rezitationen, Dramen und Musikaufführungen. Theatralität wird aus einer solchen Perspektive zum konstitutiven Faktor sehr vieler gesellschaftlicher Praktiken, zum Grundstoff des gesellschaftlichen Lebens, zur *Präsentation des Ichs im Alltag*, wie Erving Goffman eines seiner Bücher betitelte (Goffman 1990). Mit einem solchen Begriff von Theatralität taucht freilich sogleich die Frage nach der Trennlinie zwischen Theater und dem sonstigen gesellschaftlichen Leben auf (Budde/Fiebach 2002: 7-11).

Mit Blick auf das Theater im subsaharischen Afrika ist diese Frage tatsächlich nur mit einem erweiterten Verständnis von Theatralität zu behandeln. Die Ghanesischen *concert parties* wie auch das populäre Wandertheater der Yoruba kennen das Guckkastenprinzip nicht, die Beteiligung des Publikums ist möglich, erwünscht und eigentlich notwendig für eine gute Theateraufführung. Ebenso arbeitet das Entwicklungstheater in der Tradition Augusto Boals mit dem Prinzip der Beteiligung, geht es doch darum, die Zusehenden zu aktivieren, dazu zu motivieren, ihre Realität zu analysieren, konkrete Veränderungen in die Hand zu nehmen oder Ähnliches.

6.3 Dialog und Befreiung

Diese Theatralität setzt auf Dialog als Schlüsselkategorie. Dialog ist nicht deshalb wichtig, weil, wie oft mit wenig Grund vermutet wird, immer schon alle Antworten im Publikum vorhanden wären, sondern weil ohne Dialog jeder Entwicklungsprozess fremdbestimmt und unangepasst bleibt und möglicherweise fremden Interessen dient.

„We are living within structures and systems that seek to kill dialogue“ (Amollo/Ayindo 2002: 2; vgl. auch Amollo 2002) schreibt das kenianische *Amani Peoples Theater*, eine der zahlreichen Entwicklungstheatergruppen, die sich in der Tradition Augusto Boals und Paulo Freires sehen. „Everywhere people go, structures and systems are designed to make them nothing but faithful listeners. In schools, universities, chiefs’ barazas, churches, NGO-workshops, the views of the people matter precious little.“ (ebd.) Dialog ist im Konzept des *Amani Peoples Theater* eine notwendige Bedingung dafür, dass ein Ermächtigungsprozess stattfindet. Es geht darum, dass die Beteiligten selbst „Kultur machen“ und nicht mehr länger Objekte der Tradition sind. Mit Verweis auf die Etymologie des Wortes Kultur, dem lateinischen *cultus*, stellt das *Amani Peoples Theater* fest, dass die meisten Menschen ihre Fähigkeit zur Kultur, zum kultivieren, zum eigenständigen Schöpfen von Realität verloren haben. Deshalb vermeidet diese Truppe Stücke mit *catarsis*-Effekt zur Aufführung zu bringen, der zur Inaktivität führt. Die *spectators* sollen zu *spect-actors* und schließlich zu *social actors* werden (ebd.: 5). Das *Amani Peoples Theater* ist eine von zahllosen Entwicklungstheater-Einrichtungen und kritisiert, dass viele davon eigentlich keine anderen Ziele verfolgen, als guten Gewinn aus einer Aktivität im Entwicklungssektor zu machen. Den Gruppen, die wie sie Friedenstheater machen, ist die Frage zu stellen, ob sie ihren Charakter als Befreiungsbewegungen wahren können oder bereits in den *mainstream* der Konfliktlösungs-Workshop aufgegangen sind, „leaving participants not with a newfound sense of their own voices but instead further regimented to accept oppression; to listen rather than to think“ (ebd.: 12). Würde, mit Brecht gesprochen, das Vieh zur Schlachtbank gehen, wäre es zur Reflexion fähig?

Ansätze wie jene des *Amani Peoples Theater*, ob als Theater für Entwicklung, *Community Theater* oder Spiele für Befreiung bezeichnet, entstanden in den 1970er Jahren zunächst im südlichen und südöstlichen (anglophonen) Afrika, ehe sie sich bald in fast allen afrikanischen Regionen entfalteten. Dort wurden für darstellerische Tätigkeiten ganze Dörfer oder Stadtviertel aktiviert. Die Darsteller aus unterprivilegierten Gruppen sollten sich als Träger ihrer eigenen Befreiung verstehen. Theoretisch bezog man sich hier auf die Tradition

der Lehrstücke Brechts, vor allem aber natürlich auf Paulo Freire und Augusto Boal, deren Ziel es war, mittels sinnlich-geistiger Betätigung die TeilnehmerInnen der Theaterworkshops zum Durchschauen ihrer wirklichen sozialen Lage zu bringen (vgl. Fiebach 1998a: 80). Es sind aber die (intellektuellen) TheatermacherInnen, die zunächst die Problemlagen identifizieren, die es im Bereich Wasser- oder Elektrizitätsversorgung, Landwirtschaft, Gesundheit, Alphabetisierung oder Ähnlichem gibt. So unterschiedlich wie die Organisationen und deren institutionelle Vernetzung sind auch die politischen Haltungen. Während Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre das *Department of Fine and Performing Arts* der *University of Malawi* sich auf die Verbesserung ländlicher Hygieneverhältnisse durch Theaterprojekte konzentrierte und dabei Unterstützung von Seiten der damals sehr konservativen und autokratischen Regierungseinrichtungen erhielt, experimentierten MitarbeiterInnen der Universität Zaria (Nigeria) mit Formen des sozial-revolutionären *Popular Theater*, das Unterschichten ihre elende soziale Lage und die große soziale Kluft zur Oberschicht bewusst machen und zu verändernder Praxis anregen wollte (vgl. Fiebach 2002: 359). Eher dem Konzept des ersten Beispiels ähnelt eine Handreichung für Entwicklungstheater zum Thema AIDS und HIV-Prävention, die sich auf der Homepage der UNESCO findet (<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001324/132444f.pdf>, 30.8.2004.).

Zum Teil ähneln diese Theaterformen den Theaterfesten vorbürgerlicher Kulturen, wenn auch ein wesentlicher Unterschied zu diesen darin liegt, dass solche theatrale Mobilisierungen größerer Gruppen nur in Ausnahmephasen als Workshop oder als Festivals realisiert werden. Sie werden damit gleichsam zum anderen des Alltags, zur Unterbrechung der Normalität der modernen Verhältnisse als „angestregtes Fest“ (vgl. Fiebach 1998a: 80).

6.4 Theatralität und politische Herrschaft

Das Konzept der *cultural performance* könnte es erleichtern, solche Theateraktionen in einen breiteren Kontext zu stellen, sich gar nicht daran zu versuchen, dem Theater eine absolute Aura zu geben. Mit diesem Begriff lassen sich auch sehr „ernste“ gesellschaftliche Praktiken fassen, bis hin zu solchen, wo es um Leben und Tod geht, wie Gerichtsverhandlungen oder auch öffentliche Justizhandlungen, wie sie in Europa bis ins 18. Jahrhundert öffentlich vollzogen und von Foucault (vgl. Foucault 1999) analysiert wurden. Der Pranger etwa als wichtiges Symbol politischer Herrschaft dient dazu, Machtkonzepte affirmativ zu demonstrieren. Umgekehrt kann der Karneval als politisch-kulturelle *performance* den Machtansprüchen von oben einen symbolischen Gegenakt von un-

ten entgegenstellen. Analysen der *Notting Hill Carnivals* von den 1960er bis in die 1980er Jahre zeigen, dass eine solche kulturelle Bewegung *eo ipso* auch eine politische Bewegung ist. Politik und Kultur sind nicht ident, mit Althusser gelesen hat eine (kulturelle) Ideologie aber auch eine (politische) materielle Existenz. Ideologie, Kultur schreiben sich in Praxis ein, Ideologisches kann in weiterer Folge als Symbolisches geformt werden (vgl. Budde/Fiebach 2002: 12).

Dieses komplexe Verhältnis von Kultur und Macht, Machtsymbolik und kultureller Macht hat Edward P. Thompson (1980) am Beispiel der Herrschaft der englischen *gentry* im 18. Jahrhundert nachgezeichnet. Deren Macht lag Thompson zufolge zunächst in ihrer Fähigkeit, kulturelle Hegemonie zu erlangen und zu halten und sekundär erst in ihrer ökonomischen, physischen oder militärischen Macht. Die Auftritte von Angehörigen der *gentry* hatten viel vom einstudierten Selbstbewusstsein des öffentlichen Theaters an sich (vgl. Budde/Fiebach 2002: 17).

Kultur artikuliert Macht, Macht artikuliert sich über kulturelle Formen. So hängen diese beiden Kategorien gesellschaftlicher Analyse zusammen. Theater ist ein kulturelles Medium, das ganz besonders dazu disponiert ist, die Verwobenheit von Kultur und Macht sichtbar zu machen. Gerade ein erweitertes Verständnis von Theatralität legt es nahe, danach zu suchen, wie sich Herrschaftsverhältnisse in kulturellen Formen ausdrücken, aber auch danach, welche Räume der Offenheit und Freiheit sich den Begehrlichkeiten herrschender Kräfte zu entziehen vermögen. Politisches Theater kann auch auf diese Formen der Theatralität aufmerksam machen, ihre Konstruiertheit aufzeigen, den Kern der Interessen herausarbeiten, der sich hinter hegemonialen Formen von Theatralität verbirgt. Umgekehrt kann auch Protest sich theatralischer Formen bedienen, gewinnt er dabei doch an Sinnlichkeit und Form. Das Dissonante augenscheinlich zu machen, den Bruch zwischen Schein und Sein, zwischen Träumen und Realität spürbar zu machen, ist Aufgabe eines politischen Theaters, das sich seiner aufklärerischen Rolle nicht entziehen möchte. Brecht hat dazu vor allem das Mittel der Distanzierung, der Verfremdung eingesetzt: Die geformte Natürlichkeit im Auftreten der SchauspielerInnen ermöglichte es, dass sich die geschaffenen theatralischen Situationen der vertraulichen Nähe entziehen, die an Reflexion hindert und Handeln unwahrscheinlich macht. Es war nicht das Aussparen der Emotion, die dieses Theater auszeichnete, es war das Ineinanderfließen von kritischer Distanz und bewegendem Erleben, das sich unvergesslich in Helene Weigels *Mutter Courage*-Darstellungen zeigte (Gersch 2004). Das ist eine nun „verschollene Kultur“ (Gersch 2004: 72), wo doch das heutige Theater auf die Medienwelt eher mit den Mitteln des emo-

tionalisierenden und effekterzeugenden Totaltheaters Piscators als mit jenen Brechts antwortet.

7. Schlussfolgerung zum Potenzial des Theaters für Polylog und Politisierung

Zusammenfassend möchte ich einige Stichworte für ein repolitisiertes Theater nennen und ich werde diese jetzt vorsichtig, im Sinne einer Programmatik, formulieren. Damit nenne ich auch Anforderungen an ein politisch gestaltendes Entwicklungstheater.

- Politisiertes Theater ist Ort für Erkenntnis und nicht für Verschleierung. Wenn auch Theater erst als sinnliches Phänomen, damit als ästhetisches Produkt realisiert wird, so beschränkt es sich doch nicht auf die Anregung der Sinne, sondern berührt „Herzen und Hirne der Menschen“.
- Politisiertes Theater versteht sich als utopischer Raum, um damit sozialer Phantasie wieder auf die Sprünge zu helfen – denn diese ist zur Zeit „nicht an der Macht“ (Eva Kreisky).
- Politisiertes Theater wird zu politischem Handeln durch die Darstellung politischer Konflikte auf der Bühne, aber auch durch die Konflikte um die Bühne selbst. Theater sucht deshalb die Provokation und wird stets einen Balanceakt zum gerade-noch-Akzeptablen üben müssen, damit immer wieder Hals und Kopf seiner materiellen Existenz riskieren.
- Politisiertes Theater geht über sich selbst hinaus, sucht die Enge der Bühne zu verlassen, nicht nur durch die Wahl von gesellschaftspolitisch relevanten Stoffen, sondern auch durch das Ermöglichen eines Dialoges mit dem Publikum.
- Politisiertes Theater verlässt den klassenspezifischen sozialen Raum der gebildeten Mittel- und Oberschicht und spielt für und mit Angehörigen auch benachteiligter sozialer Gruppen.

In diesen Aspekten kann das Geschehen auf der Bühne die „vierte Wand“ überschreiten und die ZuschauerInnen mitnehmen; es regt zu mehr an als lediglich zu kunstsinnigem Sinnieren, sondern fordert zur Veränderung der Verhältnisse auf. Eine dergestaltige „offene Dramaturgie“ wird ihre Angewiesenheit auf das Publikum nicht verhüllen, vielmehr obliegt ihr die Emanzipation des Zuschauers. Publikum wird hier als Öffentlichkeit verstanden und damit als jene Sphäre, in der sich politisches Handeln realisiert.

Und was ist nun mit dem Anspruch, hier auch über die Bedingungen der Möglichkeit des Polylogs nachzudenken? Kann politisches Theater dazu ein taugliches Mittel sein? Aus meiner Sicht ist die Existenz einer funktionieren-

den demokratischen Öffentlichkeit die Voraussetzung für die Verwirklichung des Polylogs auf einer politischen Ebene. Diese Öffentlichkeit muss über die Qualität verfügen, Machtasymmetrien auszugleichen und auch nicht oder wenig gehörten Gruppen Gehör zu verschaffen. Theater kann ein möglicher Ort sein und eine Öffentlichkeit darstellen, auf dem und in der solche Gruppen Gehör finden. Im Rahmen eines dialogisch angelegten Theaters, das Selbsterziehung zum Regieren provoziert, wird es leichter sein, polylogische Prozesse zu verwirklichen.

Literatur

- Amollo, Maurice Amollo /Ayindo, Babu Joseph (2002): Reflections on Impact Assessment Indicators. Issues in the Arts and Peace Building. Nairobi: Amani Peoples Theater.
- Amollo, Maurice (2002): From Playing to Learning to Change. Theatre in Conflict Transformation and Peace Building. Nairobi: Amani Peoples Theater.
- Arendt, Hannah (1997): *vita activa* oder Vom tätigen Leben. München / Zürich: Piper.
- Bationo, Emmanuel (1999): Die afrikanische Rezeption von Brecht im Lichte der Literaturtheorien. Aufgezeigt am Beispiel von Wole Soyinkas „Opera Wonyosi“. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang.
- BMaA (2004): Kultur im Zentrum Ugandas.
http://www.bmaa.gv.at/view.php?f_id=3964&LNG=de&version=, 29.7.2003.
- Boal, Augusto (1998): Legislative Theatre. Using Performance to make Politics. London: Routledge.
- Boal, Augusto (2002): Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Budde, Antje/Fiebach, Joachim (2002): Einleitung: Spektakel der Macht und alternative Lebensentwürfe. In: Fiebach, Joachim/Mühl-Benninghaus, Wolfgang (Hg.): Herrschaft des Symbolischen. Bewegungsformen gesellschaftliche Theatralität. Europa, Asien, Afrika. Berlin: Vistas, 7-40.
- Brecht, Bertolt (1967a): Kleines Organon für das Theater. In: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 16. Schriften zum Theater 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 661-708.
- Brecht, Bertolt (1967b): Über das Theater der Chinesen. In: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 15. Schriften zum Theater 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 424-428.
- Eagleton, Terry (2001): Was ist Kultur? München: Beck Verlag.
- Faschingeder, Gerald (2000): Kultur und Entwicklung. Ein unscharfes Begriffspaar zwischen Wiederbelebung und Dekonstruktion. In: Journal für Entwicklungspolitik XVI (1), 7-29.
- Faschingeder, Gerald (2003): Themenverfehlung Kultur? Zur Relevanz der Kulturdebatte in den Entwicklungstheorien. In: Faschingeder, Gerald/Kolland, Franz/Wimmer, Franz Martin (Hg.): Kultur als umkämpftes Terrain. Paradigmenwech-

- sel in der Entwicklungspolitik? (=HSK 21) Frankfurt am Main / Wien: Brandes & Apsel / Südwind, 9-32.
- Fiebach, Joachim (1998a): Offenheit und Beweglichkeit - Theatrale Kommunikation in Afrika. Kulturelle Identitäten und internationale Aspekte. In: ders.: Keine Hoffnung, keine Verzweigung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität. Berlin: Vistas, 63-83.
- Fiebach, Joachim (1998b): Wole Soyinka und deutsches Theater. In: ders.: Keine Hoffnung, keine Verzweigung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität. Berlin: Vistas, 205-225.
- Fiebach, Joachim (2002): Theater und Medien im subsaharischen Afrika. In: Fiebach, Joachim/Mühl-Benninghaus, Wolfgang (Hg.): Herrschaft des Symbolischen. Bewegungsformen gesellschaftliche Theatralität. Europa, Asien, Afrika. Berlin: Vistas, 347-366.
- Fiebach, Joachim (2004): Piscator, Brecht und Mediatisierung. In: Schwaiger, Michael (Hg.): Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien: Christian Brandstätter, 112-126.
- Foucault, Michel (1999): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Freire, Paulo (1984): Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Frenzel, Elisabeth/Frenzel, Herbert A. (1995): Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte. Bd 1: Von den Anfängen bis zum Jungen Deutschland. 29. Aufl. München: dtv.
- Gersch, Wolfgang (2004): Film bei Brecht oder Filmdebatte für ein neues Theater. In: Schwaiger, Michael (Hg.): Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien: Christian Brandstätter, 54-72.
- Goffman, Erving (1990): The presentation of self in everyday life. London [u.a.]: Penguin Books.
- Gramsci, Antonio (1999 ff.): Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. vom Deutschen Gramsci-Projekt unter d. wiss. Leitung von Klaus Bochmann u. Wolfgang Fritz Haug. Hamburg: Argument.
- Grillparzer, Franz ([1825] 1971): König Ottokars Glück und Ende. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Hrsg. von Karl Pöribacher. Stuttgart: Reclam.
- Grossberg, Lawrence (1994): Cultural Studies: Was besagt ein Name? In: IKUS-Lectures, 3 (17/18), 11-40.
- Hinck, Walter (1973): Das moderne Drama in Deutschland. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Horak, Roman (2002): Vom Nutzen bestimmter kulturtheoretischer Überlegungen für die Politikwissenschaft. In: ders.: Die Praxis der Cultural Studies. Wien: Löcker, 33-57.
- Kebir, Sabine (1991): Gramscis Zivilgesellschaft. Alltag, Ökonomie, Kultur, Politik. Hamburg. VSA-Verlag.

- Kebir, Sabine (2000): *Abstieg in den Ruhm*. Helene Weigel. Eine Biographie. 2. Aufl. Berlin: Aufbau Verlag.
- Kimmerle, Heinz (2001): Ein neues Modell des Entwicklungsdenkens. Die Bedeutung interkultureller Dialoge besonders auf den Gebieten der Philosophie und der Kunst für die Entwicklungstheorie. In: Behrens, Roger/Kresse, Kai/Peplow, Ronnie M. (Hg.): *Symbolisches Flanieren*. Kulturphilosophische Streifzüge. Festschrift für Heinz Paetzold zum 60. Hannover: Wehrhahn Verlag, 252-267.
- Landsgesell, Gunnar (2002): *Bitte liebt Schlingensief!*
<http://www.malmoe.org/artikel/erlebnispark/310>, 24.7.2004.
- Lindner, Rolf (2000): *Die Stunde der Cultural Studies*. WUV: Wien.
- Lilienthal, Matthias/ Philipp, Claus (2000): *Schlingensiefs „Ausländer raus“*. Bitte liebt Österreich. Dokumentation. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lutter, Christina/Reisenleitner, Markus (1998): *Cultural Studies*. Eine Einführung. Wien.
- Ndere (2004): *Aims of Ndere Troupe*. <http://www.ndere.com/about.aims.php>, 30.7.2004.
- ORF (2000): *Schlingensief und die Folgen*.
http://kultur.orf.at//000627-3740/3744txt_story.html, 23.7.2004.
- Rudolf, Marie-Therese (2004): *Austrian Dream*. In: *Südwind-Magazin* 4 (8).
- Schiller, Friedrich ([1787] 1991): *Don Carlos*. Stuttgart: Reclam.
- Schiller, Friedrich von ([1784] o.J.): *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*. In: ders.: *Werke*. Hg. von Eduard L. Leuschner. Bd. XI. Wien / Hamburg / Zürich: Gutenberg, 223-235.
- Schreyvogel, Friedrich (1956): *Das Österreichische an „König Ottokars Glück und Ende“*. Zur Wiedereröffnung des Wiener Burgtheaters am 15. Oktober 1955. In: *Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft* (2), 183, 185.
- Schwaiger, Michael (Hg., 2004a): *Bertolt Brecht und Erwin Piscator*. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien: Christian Brandstätter.
- Schwaiger, Michael (2004b): *Einbruch der Wirklichkeit*. Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscators. In: ders. (Hg.): *Bertolt Brecht und Erwin Piscator*. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien: Christian Brandstätter, 9-15.
- Szondi, Peter (1963): *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Thompson, Edward P. (1980): *Plebejische Kultur und moralische Ökonomie*. Aufsätze zur englischen Sozialgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main / Berlin / Wien.

Abstract:

In diesem Beitrag werden mehrere Antworten auf die Frage nach dem politischen und/oder entwicklungspolitischen Potenzial des Theaters vorgestellt und diskutiert. Das Theater der Aufklärung verstand sich selbst als moralische Anstalt und machte sich zum volkspädagogischen Projekt. Einen anderen Zugang wählt jener Ansatz, der mit Brecht u.a. auf das emanzipatorische Potenzial des Theaters hofft und durch dieses die Selbsterziehung des Volkes zum Regieren stimulieren möchte. Dies wird auch an außereuropäischen Theaterbeispielen wie etwas Wole Soyinkas Werken oder dem Entwicklungstheater nach Boal gezeigt. Zuletzt wird vorgeschlagen, den Begriff der Theatralität auch für alltagsbezogenen Darstellungen zu öffnen und aus einer so gewonnenen Perspektive dem Dialog einen bedeutenden Platz im Theatergeschehen einzuräumen.

This contribution questions the theatre about its political potential, also in regard of development policy. The theatre of the Enlightenment understood itself as “moralische Anstalt” and was conceived as an people-educational project. An other way was chosen by Brecht and others, who tried to make use of the theater as a place where people could be stimulated to govern themselves. This form of emancipatory theater existed in Europe as well as we may find examples in other continents, e.g. the works of Wole Soyinka or the conception of the theatre of the oppressed of Augusto Boal and a great number of development theater following his ideals.

Gerald Faschingeder

Paulo Freire Zentrum für transdisziplinäre Entwicklungsforschung
und -Bildung

Porzellangasse 33a / IV / 1

A-1090 Wien

E-mail: gerald.faschingeder@univie.ac.at.

**Franz Martin Wimmer (2004):
Interkulturelle Philosophie.**

Eine Einführung.

Wien: WUV UTB. 263 S.,

Euro 21,50

Was ist interkulturelle Philosophie? Selbst unter so genannten interkulturellen PhilosophInnen scheint diesbezüglich alles andere als Einigkeit zu herrschen. Franz Martin Wimmer, einer der Vordenker auf diesem Gebiet, hat auf rigorose Weise etwas Licht in die Diskussionen um die Bedeutung von interkultureller Philosophie – oder „Philosophie interkultureller Orientierung“, wie er sie selbst oft bezeichnet – gebracht. Aussagen wie: „Es ist eine der wesentlichen Aufgabenstellungen interkultureller Philosophie, Methoden zu entwickeln, um die aus unterschiedlichen kulturellen Hintergründen stammenden Denkweisen in ein gegenseitig weiterführendes Gespräch zu bringen“ (S. 19), erwecken sicherlich auch Interesse bei EntwicklungstheoretikerInnen und PraktikerInnen in diesem Gebiet, die dem philosophischen Diskurs nicht nahe stehen. Wimmers kürzlich erschienenes Werk *Interkulturelle Philosophie* vereint einen systematischen Zugang zur Debatte, der auch für Nicht-PhilosophInnen einfach nachzuvollziehen ist, mit seinen neusten Überlegungen, die den Stand der aktuellen Forschung widerspiegeln. Mit den Perspektiven dieses Werks sprengt die Philosophie

ganz klar den Elfenbeinturm, in den sie gerade von SozialwissenschaftlerInnen oft verwiesen wird. Schon der von Wimmer häufig verwendete Begriff des interkulturellen „Philosophierens“ verdeutlicht die praktische Ausrichtung seiner Ideen. Er betont, dass es im Zuge einer Einführung in die Philosophie interkultureller Orientierung unvermeidlich ist, aktiv tätig zu werden.

Nach der Erläuterung der zentralen Begriffe „Philosophie, Kultur und interkulturelle Philosophie“ präsentiert Wimmer die Anlässe, die seiner Meinung nach zu der Notwendigkeit des interkulturellen Philosophierens führen. Die Kernidee ist selbstverständlich die Kritik an den Zentrismen, die Philosophien der abendländischen Tradition geprägt haben. Aber auch andere Kulturen haben autoritäre Zentren verschiedenster Gestalt gebildet, die überwunden werden müssen, um einen Austausch im Sinne der interkulturellen Philosophie zu ermöglichen. Folglich hat das, ursprünglich vom Philosoph Kwasi Wiredu vorgeschlagene, Konzept der „Entkolonialisierung philosophischer Begriffe“ bei Wimmer Beachtung gefunden. Da die Mehrzahl der PhilosophInnen ehemaliger Kolonialländer in Fremdsprachen ausgebildet werden und die meisten auch in diesen schreiben, sind sie ständig mit einer ungeeigneten Sprache konfrontiert, die hinderlich sein kann, ihre originären Denkkonzepte wiederzu-

geben. Darüber hinaus ist diese Sprache unweigerlich mit kolonialen Bedeutungsmustern belegt. Aus diesem Grund schlägt Wiredu vor, Begriffe zu „entkolonialisieren“, wobei man konsequenterweise sogar bis zu einer „Enthistorisierung“ gehen müsste, da nicht nur koloniale, sondern sämtliche historische Einwirkungen zu der spezifischen Prägung von Begriffen führen. Mit dem Thema der Philosophiegeschichte, seinem langjährigen Forschungsschwerpunkt, setzt sich Wimmer auch in dieser Veröffentlichung detailliert auseinander. Besonders betont er dabei den Umgang mit der Philosophiegeschichte und die Problematik ihrer vorhandenen bzw. zulässigen Quellen.

Wie schon erwähnt, macht Wimmers Philosophie nicht vor der Praxis halt. So geht er auf Hermeneutik und Interdisziplinarität als die methodischen Ansätze des interkulturellen Philosophierens ein. Besonders das Bewusstsein, dass es bei interkulturellen Interaktionen zu Missverstehen oder sogar zu Nichtverstehen kommen kann, wird den LeserInnen ans Herz gelegt. Es gibt eine Reihe von Beispielen aus der Kulturgeschichte, in der Menschen zu dem Schluss kamen, dass es nicht wichtig sei andere zu verstehen, z.B. weil gewissen Völkern die Anlage zu rationalem Denken fehle. Ähnliche Beispiele gibt es auch reichlich aus dem imperialistischen Fundus der Entwicklungstheorie. Entgegen dem ersten Anschein

mündet Wimmers Konzeption aber nicht in einem schlichten Relativismus, sondern schlägt konkrete Methoden der Annäherung und der Diskursbildung vor. So zeigt er eine aktuelle Anwendung des interkulturellen Philosophierens an der Debatte um die Universalität von Menschenrechten.

Im letzten Abschnitt seines Werks gibt Wimmer Einführungen in drei verschiedene Ursprünge philosophischer Traditionen: China, Indien und Islam. Schon die heterogene Auswahl von zwei geographischen Termini und einem religiösen zeigt, wie komplex die Aufgabe ist, einzelne Traditionen zu Darstellungszwecken zu isolieren. Wohl betonend, dass dies eine Auswahl von drei Ursprüngen der Philosophie unter vielen ist, gibt dieser Abriss einen guten Überblick über die jeweiligen Denkgeschichten mit Verweisen auf weiterführende Quellen für jene, die sich mehr in ein Thema vertiefen wollen.

Im Allgemeinen setzen sich alle Disziplinen, die das Thema „Kultur“ einbeziehen, mit dem Spannungsfeld von Universellem und Partikularem auseinander. Auch bei Wimmers philosophischer Betrachtung geht es um diese Polarität: Wie können universelle Ideen oder gar globale politische Empfehlungen standhalten, wenn das menschliche Dasein von Kulturalität geprägt ist? Nachdem diese Frage unzählige AkademikerInnen und PraktikerInnen in den Sozial-

wissenschaften beschäftigt hat, wurde sie in die Selbstreflexion der Philosophie erst relativ spät einbezogen. Das von Wimmer aufgezeigte „Dilemma der Kulturalität jeder Philosophie“, die Divergenz zwischen dem philosophischen Streben nach Allgemeingültigkeit und der Einbettung aller Denkkonzepte in einen kulturellen Kontext, ist vergleichbar mit dem Dilemma, vor das der Kulturbegriff die Entwicklungstheorien stellt. In der rezenten Veröffentlichung *Kultur als umkämpftes Terrain. Paradigmenwechsel in der Entwicklungspolitik?* der Herausgeber Gerald Faschingeder, Franz Kolland und Franz Martin Wimmer wird der Einfluss von Kultur auf Entwicklungstheorien analysiert. Die Diskussionen ranken sich vor allem um die Wechselwirkung zwischen Kultur und politischer Ökonomie. Und es ist nicht erstaunlich, dass die Perspektiven der Beiträge in Hinblick auf die Konzeption von Kultur und deren Wechselwirkung mit sozioökonomischen Phänomenen erheblich divergieren. Wimmer vertritt in seinem Werk die Ansicht, dass die zentrale Frage der Philosophie hinsichtlich der Kultur jene ist, „welche Werte und welche Menschenbilder die regional begrenzten Kulturen hervorgebracht haben, die zur Bewältigung der gegenwärtigen und absehbaren Menschheitsprobleme fruchtbar sind“ (S. 47).

Meiner Meinung nach berücksichtigt interkulturelle Philosophie

nach Wimmers Beschreibung zwei wesentliche Elemente, die den ökonomischen Entwicklungstheorien bislang weitgehend entgangen sind. Erstens die Reflexion der Kultur des vermeintlichen Zentrums. Wenn Kultur in der politischen Ökonomie berücksichtigt wird, dann meist diejenige der „zu Entwickelnden“, der „Empfängerländer“, der „Peripherie“, obwohl diese sich wohl bewusst sind, dass sie ein zentristischer Blick trifft. Die Kultur der „Geberländer“ wird hingegen oft als Globalkultur angenommen. Aber aus hermeneutischer Sicht kann erst der kritische Blick auf das Eigene Fremdverstehen ermöglichen und die generelle Möglichkeit des Missverstehens oder sogar Nichtverstehens (siehe S. 136 ff.) muss in Betracht gezogen werden. Zweitens sind weniger die Kulturen als Einheiten, sondern die „Interdependenzen“ zwischen ihnen ausschlaggebend. Es muss betont werden, dass es sich bei Kulturen niemals um fensterlose Monaden, im Sinne von Leibniz, handelt. Sie sind offen und ständig im Austausch. So trifft Wimmer bewusst die Wahl des Präfixes *inter*kulturell statt *multi*kulturell, da es nicht um nebeneinander existierende Einheiten, sondern um Beziehungen zwischen diesen geht. Und während entwicklungstheoretische Konzeptionen vorwiegend dyadische Beziehungen zwischen „Gebern“ und „Empfängern“ suggerieren, muss nach Wimmers Polylog-Modell von einem Austausch in alle Richtun-

gen, d.h. auch zwischen den Peripherien, ausgegangen werden. Diese Idee des multiplen Wissensflusses ist in den betriebswirtschaftlichen Netzwerktheorien zwar durchaus präsent, hat aber kaum auf makroökonomischer Ebene Beachtung gefunden.

In der Darstellung interkultureller Philosophie sind mehrere Denkanstöße enthalten, die für die Entwicklungspolitik übernommen werden könnten. So ist die Idee der Hybridität von Kulturen, die in der postkolonialen Debatte präsent ist, sicher wegweisend. Jede Auseinandersetzung mit Kultur und mit der Entwicklung bestimmter Lebenswelten muss darauf gründen, dass es sich nicht um homogene geschlossene Einheiten handelt. Aber auch das Grundkonzept der Hermeneutik, dass Verstehen immer nur sehr begrenzt möglich ist, muss in der Formulierung von Entwicklungszielen und -maßnahmen berücksichtigt werden. Als praxisnahstes Konzept ist zweifellos Wimmers „Polylog“ das Leitmotiv seines Werkes. Es geht dabei um eine Erweiterung eines Dialogs, in dem gleichgestellte Personen interagieren und die Kommunikation in Form eines Netzwerks verläuft, d.h. multidirektional. In seinen eigenen Worten: „Es ist die Vorgangsweise und Perspektive von Philosophie, die sich ihrer Kulturprägtheit bewusst ist und doch weiß, dass sie ihren Universalitätsanspruch nicht aufgeben kann“ (S. 153).

TINA CLAUDIA CHINI

Autorinnen und Autoren

Gerald Faschingeder, studierte Wirtschafts- und Sozialgeschichte sowie Germanistik; Direktor des Paulo Freire Zentrums für transdisziplinäre Entwicklungsforschung und –Bildung; Lehrtätigkeit am Projekt Internationale Entwicklung der Universität Wien.

Ina Ivanceanu, Afrikanistin mit Schwerpunkt Gender Studies und Partizipation, arbeitet zur Zeit als Wissenschaftlerin im EU-Forschungsprojekt „SUCCESS“ (Sustainable Development in Chinese Villages) und als „freie“ Wissenschaftsjournalistin für Ö1.

Monika Mokre, Politikwissenschaftlerin und stellvertretende Direktorin des EIF – Institut für europäische Integration, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Vorsitzende der „Forschungsgesellschaft für kulturökonomische und kulturpolitische Studien (FOKUS)“, Lehraufträge an den Instituten für Politikwissenschaft in Innsbruck, Salzburg und Wien. Forschungsschwerpunkte: Kulturpolitik, Europäische Integration, Gender Studies, Medienpolitik, Kulturökonomie, Stadtentwicklung und Stadtplanung.

Tina Prokop, Afrikanistin, arbeitet zur Zeit an ihrer Dissertation am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien zum Thema „Transnationale soziale Praktiken und politische Strategien von Migratinnen“.

Franz Martin Wimmer, geb. 1942 in St. Martin bei Lofer, Studium (Philosophie und Politikwissenschaft) in München und Salzburg. Lehrtätigkeit in Salzburg, Klagenfurt und Wien. Gastprofessuren: UC-Irvine, Innsbruck, San José (Costa Rica), Bremen und Mumbai-Bombay. Derzeit a.o. Professor für Philosophie an der Universität Wien. Arbeitsschwerpunkte: Fragen interkultureller Philosophie, Sozialphilosophie und Geschichte der Philosophie. Näheres siehe Homepage: <http://mailbox.univie.ac.at/Franz.Martin.Wimmer>.

Die letzten Ausgaben

- 1/00 Kultur und Entwicklung / Culture and Development
2/00 Afrika: Bilanz und Perspektiven / Africa: Balance and Perspectives
3/00 Micro-finance: missed opportunities in empowerment
4/00 Eine neue Ordnung der Macht? A New Geography of Power?
Ergänzungsband 9/00 Internationale Migration / International Migration
1/01 Überbevölkerung – Unterentwicklung /
Overpopulation – Underdevelopment
2/01 Zukunft der Entwicklungszusammenarbeit /
The Future of Development Cooperation
3-4/01 Mexiko – eine kritische Bilanz von 15 Jahren freiem Handel in Nordamerika
Mexico – A Critical Assessment of 15 Years Free Trade in North America
1/02 African Empowerment: Knowledge and Development
2/02 Mutationen der Entwicklungspolitik / Mutations of Development Politics
3/02 Neoliberalism at work: Netzwerke, Wissensproduktion und neue Eliten in
der Peripherie / Networks, Knowledge Production and New Elites in the
Periphery
4/02 Südostasien zu Beginn des 21. Jahrhunderts /
South-east Asia at the Brink of the 21st Century
1/03 Landreformen in Afrika / Land Reform Policies in Africa
2/03 Neue Internationale Armutsprogramme: Neoliberalismus mit
menschlichem Gesicht
3/03 Drei Jahrzehnte Neoliberalismus in Lateinamerika. Bilanz und
Perspektiven.
4/03 Wem gehört das Wasser? Die Kommodifizierung öffentlicher
Dienstleistungen
1/04 Junge Zugänge
2/04 Gender and Peacebuilding

Die kommenden Hefte

- 4/04 Multikulturelle Autonomie
1/05 „Entwicklung“ im Schulunterricht
2/05 Soziale Bewegungen in der Peripherie
3/05 Landwirtschaft / Ernährung
4/05 Fairer Handel

Informationen für AutorInnen

Manuskripte sind zu senden an: Journal für Entwicklungspolitik, Währinger Straße 17/104, A-1090 Wien. Senden Sie zwei Kopien. Diese werden anonym begutachtet. Der Beitrag darf komplett den Umfang von 20 Seiten (2zeilig) nicht überschreiten. Legen Sie ein kurzes englisches Abstract, ein deutsches Abstract (je ca. 100 Worte) und eine Kurzcharakteristik ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit bei. Auf dem Manuskript sollte Ihr Name nicht angegeben sein. Zitierweise: Generell sollte ein Verzeichnis aller ver- und bearbeiteten Literatur am Ende des Beitrages stehen. Im Text selbst geben Sie bitte den Namen, das Jahr und bei wörtlichen Zitaten die jeweilige Seite an. Schicken Sie Ihren Beitrag zusätzlich auf Diskette, wobei das Manuskript mit WinWord oder einem anderen Windows-kompatiblen Programm erfaßt sein sollte. Grafiken sollten in schwarz/weiß gestaltet sein und im TIFF- oder EXCEL-Format als eigene Datei gespeichert werden. Redaktionsschluß für das Heft Nr. 1 ist der 31.12., für das Heft Nr. 2 der 31.3., für das Heft Nr. 3 der 30.6. und für das Heft Nr. 4 der 30.9.

Information for Contributors

Submit manuscripts to: Austrian Journal of Development Studies, Währinger Straße 17/104, A-1090 Vienna, Austria. Submit two copies and retain the original for your files. All papers deemed appropriate for the AJDS are sent out anonymously to referees. A full-length article should not be longer than 20 manuscript pages, including title page, abstract, text, references, footnotes, tables, and figures. Manuscripts must be typed double-spaced. Include a brief english abstract, a german abstract (each fewer than 100 words) and a short curriculum vitae (not more than 40 words). Delete all identifying references from your manuscript. Reference Format: In the appendix: List all items alphabetically and, within author, by year of publication. In the text: All source references are to be identified at the appropriate point in the text by the last name of the author, year of publication, and pagination where needed. Additionally submit the article in machine-readable form, possible file formats are Word for Windows or other word-processing programs for Windows. Graphs should be designed in black/ white and saved as TIFF or EXCEL files. The deadline for the issue no. 1 is Dec. 31, for issue no. 2 March 31, for issue no. 3 June 30, and for issue no. 4 Sept. 30.

Gefördert aus öffentlichen Mitteln der
Österreichischen Entwicklungszusammenarbeit

Journal für Entwicklungspolitik (JEP)

ISSN 0258-2384, Erscheinungsweise: vierteljährlich

Heft XIX, 2-2003, ISBN 3-85476-093-0

Preis des Einzelhefts: Euro 9,80, sFr 17,50

Preis des Jahresabonnements: Euro 39,-, sFr 69,-

Abonnementbezug: Südwind-Buchwelt Buchhandelsges.m.b.H,

Baumgasse 79, A-1034 Wien, e-mail: versand@suedwind.at

Redaktionsadresse: Journal für Entwicklungspolitik,

Währingerstr. 17/104, A-1090 Wien, e-mail: int-entwicklung@univie.ac.at

1. Auflage 2004

© Mandelbaum Verlag Wien

Alle Rechte vorbehalten. Jede Verwertung bedarf der vorherigen schriftlichen
Zustimmung der Redaktion. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben
nicht in jedem Fall die Meinung des Verlages wieder.

Umschlaggestaltung & Satz: Michael Baiculescu, Mandelbaum Verlag, Wien

Druck: Interpress, Budapest

Offenlegung nach § 25 Mediengesetz

Medieninhaber: Mattersburger Kreis für Entwicklungspolitik an den Öster-
reichischen Hochschulen, Währingerstr. 17/104, A-1090 Wien

Grundlegende Richtung des JEP: Wissenschaftliche Analysen und Diskussio-
nen von entwicklungspolitischen Fragestellungen und Berichte über die
entwicklungspolitische Praxis. Verantwortlich für Inhalt und Korrekturen
sind die Autoren bzw. die Redaktion.