

Sebastian Mühl

## Ambivalenzen der Utopie in der Gegenwartskunst

Die Utopie, so scheint es, hat keinen guten Stand. Waren Fortschrittsoptimismus und die Einbehaltung von Emanzipationsperspektiven noch konstitutiv für das kulturelle Selbstverständnis der Moderne, so wird in der heutigen spätmodernen Gesellschaft mitunter ein Verschwinden oder ein Verlust derartiger Narrative diagnostiziert. Mit dem Ende der „großen Erzählungen“ und vor dem Horizont der totalitären Erfahrungen des 20. Jahrhunderts scheint dabei auch die Legitimität der Utopie sowie utopisches Denken in Misskredit geraten zu sein. Die falsche Perspektive einer Versöhnung des Subjekts, im Rahmen einer schlechthin versöhnten Gemeinschaft, hat die autoritären und totalitären Züge in den politischen Logiken hervorgekehrt, die der Utopie zugrunde lagen. Der falsche, weil blinde Universalismus hat die ästhetischen Logiken einer umfassenden lebensweltlichen Gestaltung infiziert, welche die Projekte utopischer Vergemeinschaftung unterstützt und begleitet hatten und er hat diese als ebenso autoritär und totalitär erscheinen lassen – gerade dort, wo sie realisiert wurden, wo die Utopie als ein tatsächliches Projekt der politisch-ästhetischen Transformation der sozialen Welt in Erscheinung trat. Wo dies nicht unmittelbar der Fall war und wo die Utopie vordergründig auch gar nicht als ein auf Realisierung drängendes Projekt verstanden wurde, weil ihre Verfechter sie stattdessen als nuremehr undeutlichen Hoffnungsschimmer und als abstraktes Versprechen einer zukünftigen Harmonie als dem Anderen zur unversöhnten Wirklichkeit zu denken vermochten, wo die Utopie in gewisser Weise „bildlos“ blieb, wie Adorno sagte, auch dort hat das Konzept versagt<sup>1</sup>. Nicht nur die falsche Idee von Versöhnung und nicht nur der falsche Universalismus, sondern auch eine falsch ausbuchstabierte Negativität des Utopischen ließ diese in eine derart weitreichende Abgekoppeltheit von allem faktisch Gegebenen hineinfließen, dass utopisches Denken, utopische Projektionen nicht mehr als eine eigentümliche Wirkungslosigkeit mit Blick auf alle

spezifischen Kritiknahmen am Gegebenen und alle spezifischen Transformationen der sozialen Welt beklunden konnten.

Doch erstaunlicherweise lebt die utopische Form, lebt utopisches Denken bis heute fort – wenn auch transformiert. Das Utopische ist Bezugspunkt insbesondere von künstlerischen Praktiken, die ein politisches Selbstverständnis artikulieren, und es bildet einen Fluchtpunkt im Hinblick auf die Formulierung politischer und ästhetischer Überzeugungen im Verhältnis von Politik, Kunst und Gesellschaft. Die künstlerische Praxis und die sie begleitenden Diskurse zeigen eine Vielzahl von Phänomenen, die den schonungslosen und ernüchternden Befund vom diagnostizierten Ende und vom Verzicht der Utopie erneut in Frage stellen.

### Die *Utopia Station* als partikulare Gemeinschaftsutopie

Ich möchte im Folgenden ein für diesen Befund paradigmatisches Projekt der vergangenen Jahre diskutieren, das sich in dezidierter Weise einer Wiederbelebung dieser Fragestellungen widmete. Es geht mir darum aufzuzeigen, wie die Kunst der Gegenwart die Utopie in notorisch ambivalenter Weise thematisiert.

„Is it not this refusal that gives us reason enough to revive the question of utopia now?“ – So formulierten es die Kunsttheoretikerin Molly Nesbit, der Kurator Hans Ulrich Obrist und der Künstler Rirkrit Tiravanija in ihrem Manifest für die *Utopia Station* auf der Venedig Biennale 2003<sup>2</sup>. Als im Frühjahr die 50. Internationale Kunstausstellung eröffnete, wurde den Besuchern in Venedig eine Bestandsaufnahme der Gegenwartskunst im Lichte ihrer damals zunehmend sich manifestierenden Globalität präsentiert. Als „Ausstellung der Ausstellungen“ konzipiert, zeigte die Biennale eine umfangreiche Zahl von kuratierten Teilausstellungen. Folgte man der damaligen Presseankündigung, konnten diese als „Inseln“ eines komplexen „Archi-

pels“ betrachtet und wie auf einer „Weltkarte“ bereist werden<sup>3</sup>. Auch die *Utopia Station* nahm als eine dieser Ausstellungssektionen ihre Arbeit auf. Das von Nesbit, Obrist und Tiravanija konzipierte Projekt ließ sich nur bedingt als eine klassische Ausstellung beschreiben. Die angestrebten ausstellungsstrategischen Formate waren ebenso ungewöhnlich wie der thematische Anspruch, die zum damaligen Zeitpunkt geführten Auseinandersetzungen der Kunst um ihre politischen und sozialen Gegenwarten durch eine Hereinnahme dezidiert utopischer Fragestellungen und Impulse zu erweitern. Nicht wenige Stimmen hätten im Nachgang insbesondere der 1990er Jahre – jenes mitunter als „geschichtslos“ bezeichneten Jahrzehnts – prognostiziert, dass die Kunst nun schließlich doch von allen Utopien geheilt und sich nicht erneut in die Fallstricke einer optimistischen Reaktualisierung utopischer Impulse begeben würde<sup>4</sup>.

Die *Utopia Station* tat all dies, und zwar mit bestem Optimismus. Es wimmelte dort von „kleinen“ und von „großen“ Utopien, von optimistischen und emphatischen, von sozialen, politischen und ästhetischen Bezugnahmen auf Utopisches. Neben formale Experimente von Liam Gillick traten partizipative Projekte von Rirkrit Tiravanija und SUPERFLEX; neben die skeptischen Erzählungen aus dem postsowjetischen Bewusstsein von Ilya & Emilia Kabakov traten die von melancholischer Spurensuche inspirierten Arbeiten über architektonische Utopien der Moderne von Tacita Dean; und neben die modernologischen Vermessungen von Florian Pumhösl gesellten sich die Beobachtungen eines Anri Sala und Anton Vidokle zu neuen politisch-ästhetischen Gemeinschaftsutopien.

Schaute man sich die *Utopia Station* und die dort präsentierte Vielfalt künstlerischer Arbeiten indes etwas genauer an, dann fiel recht schnell auf, dass hier ganz unterschiedliche Praktiken mit je unterschiedlichen Einsätzen im Feld von Politik und Kunst im „Pool“ utopisch interessierter Kunst vertreten waren. Kunstaktivistische Arbeitsweisen traten neben institutionskritische Ansätze, historiografische neben relationale, partizipatorische und gemeinschaftsorientierte Strategien. Wie sich zeigte war dabei längst nicht klar, in welchem Sinn die unterschiedlichen Bezüge auf den Topos der Utopie eigentlich zueinander standen – und zwar in normativer politisch-ästhetischer Hinsicht.

Wenn die *Utopia Station* von Francesco Bonami, dem Direktor der Biennale, beschrieben wurde als ein „visionary, Babelesque territory of transition, incomplete and infinite, fuelled with visions, ideas, hopes, and dreams not only of the curators and artists, but also of all those who wish to cross it“<sup>5</sup>, dann war dies symptomatisch nicht nur für die zu konstatierende Vielfalt künstlerischer Positionen und Setzungen, sondern auch für eine Gefahr, die darin lag. Wollte man die Vielfalt der künstlerischen Positionen nicht lediglich im Sinn eines umfassenden Möglichkeitsfeldes und als einen Eklektizismus heterogener, letztlich aber konsequenzlos zueinander stehender Bezugnahmen auf den Topos „Utopie“ verstehen, dann stellte sich die Frage, wie den unterschiedlichen Strategien und Formaten ein normativer Sinn abzugewinnen wäre. Der Anspruch jeder nicht nur als privates Glücksversprechen missverstandenen Utopie erscheint immer schon auf ein „Wir“ und auf eine „Geschichte“ bezogen, sie bezieht sich auf ein Universelles und verallgemeinert sich hinein in den sozialen Raum. Die künstlerischen Praktiken erweisen sich als Einsätze auf einem umkämpften Feld, und zwar umso mehr, je genauer man fragt, welche spezifischen Ideen – künstlerisch, politisch, ästhetisch – durch die diversen Strategien eigentlich genau zur Geltung kommen sollten – und wie sie dies taten.

Nun formulierte die *Utopia Station* einerseits einen zum damaligen Zeitpunkt durchaus ernstzunehmenden Repräsentationsanspruch mit Blick auf diese Vielfalt der von ihr versammelten künstlerischen Positionen. Das allein machte sie indes noch nicht zu einem kritikwürdigen, in der Folge kontrovers diskutierten Projekt. Die aus den Produktionen der Gegenwartskunst gezogene Summe von künstlerischen Arbeiten, die sich irgendwie als utopisch verstanden, bzw. sich – ohne vielleicht selbst utopisch zu sein – doch für Utopien interessierten, wurde in Venedig einerseits zur Schau gestellt. Andererseits ging es den in die Ausstellung involvierten Protagonisten, insbesondere dem für sein „network curating“ notorisch berühmten Ausstellungsmacher Hans Ulrich Obrist sowie den für das Ausstellungskonzept und -design verantwortlichen Künstlern Liam Gillick und Rirkrit Tiravanija aber auch darum, das Ausstellungsprojekt bereits als solches als eine Art utopische Setzung zu begreifen.

Dies zeigte sich darin, dass die Autoren insbesondere die *formalen* sowie die *kommunikativen* Strukturen der *Utopia Station* auf einen utopischen Impuls hin ausdeuteten.

Anhand der beiden Register des Formalen und des Kommunikativen möchte ich im Folgenden beispielhaft zwei Verständnisse der Bezugnahme auf den Topos exemplifizieren, die sich in den vergangenen 25 Jahren deutlich abgezeichnet haben und die nicht allein die *Utopia Station* charakterisierten, sondern die exemplarisch dafür stehen, wie die Gegenwartskunst die Utopie versteht. Was bedeutete es in diesem Zusammenhang, die formalen und kommunikativen Strukturen einer Ausstellung auf einen utopischen Impuls zu beziehen?

Betrachtete man das Projekt genauer, so konnte man feststellen, dass die *Utopia Station* neben der Präsentation von Einzelwerken der teilnehmenden Künstler\_innen im institutionellen und konzeptuellen Rahmen des Ausstellungsprojekts selbst schon eine Art Utopie zu realisieren beanspruchte, und zwar in der Weise, dass sie eine temporäre Gemeinschaft konstituierte, eine Versammlung von Subjekten, die insofern auf utopische Mythologeme rekurrierte, als dass sie einen ungezwungenen und freien Austausch untereinander und die Vorstellung einer freien, nicht-kommodifizierten und nicht-hierarchischen Sozialität bereits in den sozialen Formen der Ausstellung selbst realisiert hätte<sup>6</sup>. Zu dieser Gemeinschaft sollten alle in das Projekt involvierten Akteure, durch die Aktivierung und Partizipation der Zuschauer auch die Betrachter und Gäste der Ausstellung beitragen. Das Format der Ausstellung war selbst auf dieses Ziel einer Gemeinschaftsbildung hin angepasst. Die *Utopia Station* wurde als eine Art „offene Form“ inszeniert, mit dem Ziel, Kollaborationen, Zusammenarbeit und Austausch, gewissermaßen Formen „kollektiver Intelligenz“ im Blick auf die Erzeugung eines „Utopia“-Think Tank hervorzubringen<sup>7</sup>. Die Ausstellung wurde dabei als ein relationales, beziehungsstiftendes Format konzipiert, das kollaborative Arbeitsweisen, freie Produktion und Austausch manifestieren und sodann auf eine situative utopische Realisierung hin projizieren sollte. Es ging darum, die sozialen Strukturen der *Utopia Station* gewissermaßen selbst zum Sprechen zu bringen. „Utopia Stations do not require architecture for their exis-

tence, only a meeting, a gathering“, so beschrieben es die Kuratoren im parallel zur Ausstellung publizierten Manifest<sup>8</sup>. Im Presstext wurde dezidiert auf diesen „lebendigen“ Charakter der Ausstellung hingewiesen: „We imagine the Station filling with life. We imagine the Station defined as much by this life, i.e. by meeting, as by its things“<sup>9</sup>. Nicht also die primär zur Schau gestellten Einzelwerke, sondern die *Utopia Station* selbst – als sozialer Zusammenschluss, als Versammlung, als temporäre Gemeinschaft – wollte bereits ein utopisches Moment freier, nicht-entfremdeter Sozialität erfahrbar machen. Teils Ausstellung, teils öffentlichkeitsbildender Versammlungsort und Diskussionsplattform, teils Werkstatt und Labor wollte *Utopia Station* offene Diskussions- und Arbeitsprozesse inszenieren, die die Ausstellung als einen ergebnisoffenen, nicht auf eine bloße Repräsentation von Einzelwerken bezogenen Prozess erscheinen lassen. Die zwangsläufig zur Präsentation gebrachten künstlerischen Arbeiten sollten daher als Teile einer umfassenderen Produktion von *Kommunikation* und *Austausch* erkennbar werden. Die künstlerischen Produktionen sollten, wie die Kuratoren mit emphatischer Geste sagten, als Teile einer lebendigen Ökonomie verstanden werden, „which does not regard art as fatally separate“<sup>10</sup>. Die Idee eines offen angelegten Ausstellungsformats sollte dabei einerseits das Potenzial zur Darstellung bringen, Prozesse der Selbstorganisation, Diskurse und Aktivismen verschiedenster Art sowie kooperative und publikumsintegrierende Arbeitsweisen zu initiieren, mit anderen Worten: kommunikative Prozesse und soziale Interaktionen zwischen den unterschiedlichen an dem Projekt beteiligten Personen zu befördern. Andererseits sollte die künstlerische Produktion, das Produzieren selbst bereits darauf verpflichtet werden, in irgendeiner Form an der Stiftung von Beziehungen und Gemeinschaft beteiligt zu sein. Im Verlauf der vier Monate dauernden Biennale entstanden so nicht nur fortwährend neue Beiträge, ohne dass die Ausstellung je dauerhaft den Anspruch formulierte, ein „Ende“, einen abgeschlossenen Zusammenhang oder eine feststehende Struktur zu bilden. Es sollte vielmehr dem Anspruch nach eine Gemeinschaft der an der Utopie Interessierten entstehen, die gleichzeitig – ohne sich dessen zu jedem Zeitpunkt dezidiert bewusst zu sein – selbst schon die *temporä-*

re und *situative Simulation* einer utopischen Gemeinschaft wäre.

Natürlich muss hinsichtlich der hochgegriffenen Ambitionen, wie sie die Ausstellung formulierte, in vielerlei Hinsicht genauer nachgefragt werden, ob diese eingelöst werden konnten. Insbesondere gilt dies mit Blick auf die verfolgten partizipatorischen und gemeinschaftsorientierten Strategien. In welcher Hinsicht etwa sollte die erhoffte Gemeinschaft ihren Anspruch an eine freie und ungezwungene Beziehungshaftigkeit konkret einlösen? Von welcher Qualität musste eine solche Gemeinschaft sein, um sie als *utopische* zu qualifizieren, um sie über das bloße Lob der Gemeinschaft hinaus zu rechtfertigen und um sie von solchen nicht-künstlerischen Formen des Miteinanders zu unterscheiden, die ähnliche soziale Qualitäten aufweisen – der kommunikative Austausch zwischen Freunden, die Funktionsweisen gegenwärtiger kapitalistischer Arbeitswelten?

Es fragt sich, auf welchen Voraussetzungen – räumlich, zeitlich, insbesondere *sozial* – die Gemeinschaft der *Utopia Station* konkret beruhte und ob und wie sie ihren Anspruch überhaupt zu Genüge mit der Realität übereinkommen ließ. Es stellt sich die Frage nach den spezifischen Adressierungen ihrer räumlichen, zeitlichen, aber insbesondere ihrer sozialen Ein- und Ausschlüsse, die ein solches Projekt immer auch zwangsläufig produziert. Schlimmstenfalls lässt es diese unreflektiert und verschleiert sie. Anders gesagt: Eine Utopie der Gemeinschaft, wie sie die *Utopia Station* propagierte, kippt dann ins Falsche, wenn sich unverhofft erweist, dass ihre Zugangsbedingungen auf eher schnöden Fakten wie kulturellem Kapital oder sozialem Privileg basieren – und es scheint gerade auf einem Publikumsevent wie dem der Biennale in Venedig gewagt und stark legitimationsbedürftig, einen demokratischen Gemeinschaftsgedanken zu propagieren. Denn gleichzeitig erkennen sich die hier adressierten Subjekte selbst bereits zwangsläufig als Teil einer ebenso globalen wie im schlechten Sinn utopisch, nämlich *ortlos* sich gerierenden Kunstelite wieder, die die Orte der Kunst heute bevölkert – und zwar zu meist auch, weil sie es sich leisten kann oder als Teil der Kunstwelt zur Teilnahme an solchen Veranstaltungen aufgefordert ist. Man kann, man muss sogar, die *Utopia Station* mit Blick auf solche sozial blinden Fle-

cken, die ihr emphatisch angerufenes Gemeinschaftsethos trüben, kritisieren. Und man muss sie für ihre eigenen Mythologisierungstendenzen kritisieren. Insbesondere im Blick auf das Motiv einer „utopischen Gemeinschaft“ wurde dies klar. Hinsichtlich der Inszenierung einer zweiten Variante der *Utopia Station* im Münchner Haus der Kunst 2004 kommentierte beispielsweise Michael Hirsch, dass „mit der Zeit immer stärker Züge einer selbstinszenierenden Mythologie zutage [traten] – mit allen Elementen eines Mythos, vor allem dem Element eines Gründungs- oder Ursprungsdiskurses. Man ruft permanent das eigene Projekt als eine gemeinschaftsbezogene Utopie an, zu der einige wenige Beteiligte, ein enger Kreis gehören“<sup>11</sup>. Für den von Nesbit, Obrist und Tiravanija artikulierten Anspruch, die *Utopia Station* sei ein Ort „to stop, to contemplate, to listen and see, to rest and refresh, to talk and exchange“<sup>12</sup>, sei nur gesagt, dass hier in einer verspielt blumigen Sprache ebenso auf die Utopie wie auf die neoliberalen Identitätslogiken der kuratorischen Subjekte oder die Werbetafeln einer das neoliberale Paradigma schon damals mit unverbindlichen und sinnentleerten Glücksversprechen ausstattenden Selbstverwirklichungsindustrie angespielt werden konnte. Und schließlich zielte die *Utopia Station* auch pragmatisch darauf ab, sich als „Komfortzone“ mit Wellness-Charakter für erschöpfte Ausstellungsbesucher heteronomisierend zu legitimieren. Die lässig-legere Rhetorik ruft dabei Bilder wach, die heute eher dystopische Realität geworden sind, in einem explodierenden Ausstellungs- und Biennalenbetrieb, der so gar nicht zur Utopie nicht-entfremdeter, nicht-kommerzialisierter Welten zu passen scheint, dafür aber umso mehr zu den doppelbödigen Versprechen eines ins Ästhetische hineinreichenden und die Kultur als Ressource ausbeutenden kapitalistischen Systems. Indem die *Utopia Station* die Idee einer nicht-kommerzialisierten, nicht-exklusiven und nicht-hierarchischen Sozialität propagierte, stiftete sie die Idee eines relationalen Gebrauchswerts, der sich auf die Utopie einer in freier Kommunikation und Sozialität versöhnten Gemeinschaft bezog. Sie kippte dann ins Falsche, wenn sie ihre Versprechen nicht einlöste oder nur vortäuschte, und sie wurde vollends ideologisch, wenn sie ihre Utopie selbst zum „diskursiven Tauschwert“ werden ließ, zum Äquivalent in ei-

ner vom reibungslosen Verkehr der Kapitalsorten angetriebenen Kunstwelt.

### Liam Gillicks *Functional Utopia*

Nun ließ sich die Offenheit und Unabgeschlossenheit, die zur Etablierung jener zumindest anvisierten Utopie der Gemeinschaft der *Utopia Station* zur Voraussetzung gemacht wurde, noch in einer anderen Weise programmatisch verstehen, und zwar im Blick auf die *formalen* Setzungen und Präsentationszusammenhänge der Ausstellung selbst. Die *Utopia Station* verstand sich als ein temporärer Haltepunkt, der sowohl räumlich, zeitlich als auch konzeptionell stetig über sich selbst hinaus verweisen sollte. Die Ausstellung in Venedig wollte ein Ort der Transition sein, ein Ort des Übergangs, oder, wie die Kuratoren sagten: eine „way-station“<sup>13</sup>. Nun kann man darin einerseits eine ambitionierte Grenzüberschreitung von Kunst in Leben wiedererkennen, wie sie bereits die historischen Avantgarden in stetiger Bewegung gehalten hatten. Die *Utopia Station* wäre in diesem Sinn eine Art „Katalysator“, wie die Kuratoren es beschrieben<sup>14</sup>. Dabei lässt sich das Stationäre, das Zwischenräumliche als eine Art *Schwelldenraum* begreifen und retrospektiv in Referenz auf eine utopisch überformte künstlerische Moderne und ihre grenzüberschreitende Kraft hin interpretieren. Der Kunsthistoriker Hal Foster hat diese Analogie betont. „[T]he terms 'platform' and 'station' call up the old modernist ambition to modernize culture in accordance with industrial society“<sup>15</sup>. Tatsächlich lohnt ein Blick auf die formalästhetischen Züge der Ausstellung unter dem Gesichtspunkt eines sogenannten *schwelldenräumlichen* Aspekts. Die *Utopia Station* basierte auf einem flexiblen, teils ephemeren Ausstellungsdisplay, das als eine Art Plattform, „part dancefloor, part stage, part quai“, konzipiert wurde und das als „Host“ für die einzelnen künstlerischen Positionen, aber auch für die diversen Veranstaltungen, Paneldiskussionen, Konzerte und Performances fungierte, welche unter dem gemeinsamen Nenner ihrer sozialen Nutzung, eines zu stiftenden Austauschs und temporärer Gemeinschaftlichkeit zusammentrafen<sup>16</sup>. Gleichzeitig erinnerte dieses Display an Gestaltungsmodelle, die sich experimentell zwischen den Disziplinen ansiedeln und moderne konstruktivistische Formensprachen aktualisierten. Die *Utopia Station* ba-

sierte auf einer multifunktionalen Ausstellungsarchitektur, die – in deutlicher Spannung zu ihrer tatsächlichen Funktionalität – ein überschüssiges Moment beinhaltete, das sie ihrer Zweckdienlichkeit entthob und die je konkreten Fixierungen möglicher Nutzungen in der Weise unterlief, als dass sich die Form der Plattform selbst immer auch als eine *ästhetische* zu verstehen gab. Der in das Ausstellungsdisplay eingeschriebene Formalismus der Konstruktion rekurrierte dabei auf ein implizites utopisches Moment, das in der Überschüssigkeit der Konstruktion und Form zu liegen schien.

Im Zuge der Präsentation auf der Biennale publizierte der britische Künstler Liam Gillick einen aufschlussreichen Text, *For a Functional Utopia*, der als Supplement zu dessen eigener künstlerischer Arbeit zirkulierte und im Zusammenhang mit seiner künstlerischen Arbeit diskussionswürdig erscheint. Dort fragt Gillick:

*„How could an exhibition like the one in Venice perform tasks of refusal in relation to the utopian legacy while retaining some reconstituted sense of how things could be. In other words, how could it become a free-floating non-defined sequence of propositions that wander in and out of focus and avoid being lodged within the consumable world of the concept“<sup>17</sup>.*

Die Skepsis, die Gillick hier geradezu schüchtern anklingen lässt, wenn er über Perspektiven einer Fortführung des utopischen Erbes der Moderne spricht, rührt auch aus der Einsicht, dass bisher noch zumeist gerade die auf spezifisch ästhetische oder gestalterische Forderungen bezogenen Utopien der Moderne gescheitert waren, da sie – wie Gillick nahelegt – immer schon von einem ubiquitären Konsum verspeist, von den Kräften der Verdinglichung stillgestellt, von den fortgeschrittenen Rationalisierungsprozessen verzerrt oder anderweitig durch ihre Verwirklichung im Falschen verraten wurden. Das Problem der Geschichte der ästhetisch-utopischen Forderungen ist, so die von ihm evozierte deprimierende Diagnose, ihre permanent ablaufende defizitäre Einlösung und ihre höchst ambivalente Produktivmachung im Rahmen instrumenteller und heteronomer, meist kapitalförmiger Zwecke<sup>18</sup>. Gillicks künstlerische Praxis ist mit dieser Einsicht zusammenzudenken. Was immer auch als Utopie noch imaginiert werden kann, es kann nur mit

Blick auf die Idee einer Transformation hin zu einem Nichtentfremdeten und Nichtentfremdenden, zu einem Nichtverdinglichten und Nichtverdinglichenden gedacht werden. Gillick hält indes am unbedingten Wunsch fest, etwas vom utopischen Erbe der Kunst zu retten. Man könnte seinen Anspruch so verstehen: Nur im Rahmen ihrer Präsentation und Thematisierung in einem sich eindeutigen Festlegungen und Bedeutungen entziehenden Setting, im Raum einer nicht-konsumierbaren und nicht-identischen Form bietet sich noch die Perspektive, ein Utopisches in der Kunst thematisch zu präsentieren und selbst präsent werden zu lassen – leider nur so unbestimmt mit Blick auf die Frage „how things could be“.

Gleichzeitig mutet Gillicks Diagnose resigniert an, was das Verhältnis zum politisch-gesellschaftlichen Status Quo und zu Transformationsperspektiven insgesamt betrifft. Er ordnet seinen Text wie auch seine künstlerische Praxis dezidiert in den zeitgeschichtlichen Horizont der 2000er Jahre ein, einem Höhepunkt der weltweit durchschlagenden neoliberalen Agenda. Doch was lässt sich nun ableiten mit Blick auf Gillick, der wie er selbst sagt, „in der Kluft zwischen Moderne und modernistischem Selbstbewusstsein“<sup>19</sup> arbeitet, der folgerichtig den utopischen Auftrag der Kunst nicht loslassen will? „Im Denken“, so beruft sich Gillick selbst auf Adorno, „[...] ist das utopische Moment desto stärker, je weniger es – auch das eine Form des Rückfalls – zur Utopie sich vergegenständlicht und dadurch deren Verwirklichung sabotiert. Offenes Denken weist über sich hinaus. Seinerseits ein Verhalten, eine Gestalt von Praxis, ist es der verändernden verwandter als eines, das um der Praxis willen pariert. Eigentlich ist Denken schon vor allem besonderen Inhalt die Kraft zum Widerstand und nur mühsam ihr entfremdet worden“<sup>20</sup>. Es ist bemerkenswert, dass Gillick den letzten Essay Adornos, den dieser vor seinem Tod schrieb und der den Titel *Resignation* trägt, bemüht. „A free-floating non-defined sequence of propositions that wander in and out of focus and avoid being lodged within the consumable world of the concept“ – ist dies als eine ästhetisch-widerständige Form des konzeptuellen Denkens, als formale Transformation und Rettung des Modernismus, als künstlerische Praxis des Immer-wieder-sich-Entziehens, Sich-nicht-Festlegens, Sich-Absetzens zu

verstehen? In einem Statement, das charakteristisch für Gillick ist, bezeichnet er sich selbst als einen „skeptical shape-shifter in relation to the dominant culture in order to retain, rather than merely represent, the notion of a critical position“<sup>21</sup>. Dies erinnert freilich ein wenig an Versteckspielen im Spiegelkabinett. Man könnte aber ebenso einwerfen, dass Gillick wiederum selbst emphatisch verteidigt und einem modernistisch-emanzipatorischen Anspruch der Kunst die Treue halten will – nur eben „mäandernd“ – und dass er damit eine Kunst verteidigt, von der er meint, dass sie den utopischen Impuls, den sie einmal hatte, nicht einfach so preisgeben und vergessen darf. Ebenso wenig wie sie sich einfach nur der Akzeptanz des bloß Faktischen anheim stellen sollte. „Sich deutlich sichtbar zu verstecken“ – so hat es Isabelle Moffat in ähnlicher Stoßrichtung beschrieben und damit das Widerständigkeitspotenzial gemeint, das sich auch in die *Opazität* von Gillicks künstlerischen Positionierungen hineinlesen lässt<sup>22</sup>. Nur besteht das Problem eben darin, dass Gillicks utopischer Impuls selbst nicht hinreichend über sich selbst aufgeklärt ist, solange er sich weiterhin als einer nach antizipierter oder versprochener Versöhnung in einer utopisch codierten „ästhetischen Form“, wie es der Modernismus in der Lesart Adornos behauptete, artikuliert<sup>23</sup>. Die Utopie, die in die Leerstelle des „how things could be“ bei Gillick hineingehört, beschreibt selbst bereits eine politische Idee und ein politisches Projekt, das auf den sozialen, den ökonomischen und den politischen Raum jenseits der Kunst zurückbezogen werden muss. Auch und gerade wenn man die Differenz der Kunst im Sinn eines Nicht-Identischen charakterisieren will (wie Gillick dies im Anschluss an Adorno tut), so ist sie dadurch nicht bereits selbst das Utopische – und sie ist nicht jenes Mythologem des Utopischen, auf das Gillick sich mit Verweis auf ein „modernistisches Bewusstsein“ bezieht. Unabhängig davon, ob er dies nun bestreiten würde oder nicht, seine Arbeiten geben deutlich Aufschluss darüber, wie eine solche Utopie der ästhetischen Form zugleich auf Distanz gehalten und in der Distanz produktiv gehalten werden kann. Und es sind interessanterweise ja nicht die autonomen ästhetischen Formen, wie sie für den Formalismus des *High Modernism* charakteristisch waren, die Gillick zum zentralen Referenzpunkt seiner

Praxis – auch der Plattform in Venedig – macht. Seine Arbeiten schreiben sich vielmehr in die Tradition einer anderen modernistischen Linie ein, die auf den angewandten Funktionalismus im Umfeld des Bauhauses und dessen Gestaltungsprinzipien und utopische Hoffnungen an eine „direkt kommunizierende Kunst“ rekurriert<sup>24</sup>. Im Sinn eines „konstruktiven Wiederverwertens und Wiederholens“ versucht Gillick solche Formensprachen und Kommunikationspotenziale einer „angewandten Form“ aufzuarbeiten<sup>25</sup>. Seine die formalistische Tradition des angewandten Modernismus aufgreifende Arbeit legt dabei nahe, dass sie gegen jede vorderhand naiv-utopisierende Vereinnahmung ebenso wie gegen jede Loslösung der ästhetischen Form von einer wie auch immer zu spezifizierenden Politik der Form gelesen werden will.

### Nach dem ästhetischen Universalismus

Nun zeigt sich an der Diskussion dieser zwei Beispiele, dass der Projektion der Utopie, wie sie die *Utopia Station* im Selbstverständnis ihrer Protagonisten artikuliert, tatsächlich sehr spezifische und widersprüchliche Verständnisse des Utopischen zugrunde lagen: das Ideal von Versammlung und temporärer Gemeinschaft, die nicht-identische, sich selbst entziehende ästhetische Form sowie der ergebnisoffene, über sich hinausweisende Prozess. Sie versammelte als kuratorisches Projekt einflussreiche Ideen, das Utopische in einem für die zeitgenössische Kunst insbesondere der späten 1990er und frühen 2000er Jahre paradigmatischen Sinn zu denken. Für die Frage, wie das Utopische mit Blick auf viele der künstlerischen Positionen zu denken sei, die hier nicht diskutiert wurden und die sich durchaus als autonome und kritische Einsätze verstehen ließen, bot die Ausstellung durchaus unterschiedliche Lesarten an.

Ich möchte aber abschließend auf ein Problem eingehen, das mir charakteristisch für die diskutierten Beispiele scheint. So vermochten die Arbeiten Gillicks und insbesondere die partizipatorischen Settings von Nesbit, Obrist und Tiravanija ihre jeweilige utopische Perspektive nur noch auf eine sehr partikulare Weise auszubuchstabieren. Nimmt man den Anspruch des Gesamtprojektes der *Utopia Station* ernst, nämlich einen utopischen Impuls zu realisieren, ihn irgendwie präsent werden zu lassen, dann bedeutet das prima

facie auch, dass dieses Präsent-werden-lassen der Utopie hier nur in den beschränkten Formen einer *lokal* und *situativ* sich darstellenden Konfiguration und daher in Kategorien einer zeitlichen, einer räumlichen wie eben auch einer sozialen Begrenztheit stattfinden konnte. Das Projekt projizierte seine Utopie hinein in einen lokal-temporären Fluchtpunkt, in eine Station – und zwar selbst dann noch, wenn die *Utopia Station* stetig über sich hinausweisen sollte. Die Vorstellung, die Utopie in einer solchermaßen konkret situierten Gemeinschaft, einer Schrumpfform des Gesellschaftlichen sowie im Rahmen einer Kunstaussstellung exklusiv zu realisieren, korrespondierte aber in gewisser Hinsicht selbst schon mit einem veränderten Verständnis der Utopie in einer Gegenwart, die dem Glauben an gesamtgesellschaftliche Transformationsperspektiven nur noch äußerst skeptisch gegenüberstand. Die *Utopia Station* ist in dieser Hinsicht ein Symptom. Sie beschreibt andererseits aber auch den Versuch einer – wenngleich defizitären – Lösung: die Reduktion auf eine lokale Station, welche die Utopie zwar nicht mehr – wie es der utopische Diskurs der Moderne wollte – gesamtgesellschaftlich denkt, die gleichzeitig aber auch eine Insel gegen jede bloße „Utopievergessenheit“ wäre. Dies wäre eine minimale, wenn auch äußerst kompensatorische und defensive Perspektive. Denn die Ausgestaltung der Utopie als raumzeitlicher Fluchtpunkt in einem lokalen Hier und Heute ist im Fall der *Utopia Station* bereits deshalb defizitär, weil sie mit der Preisgabe einer gesamtgesellschaftlichen Transformationsperspektive gleichzeitig auch den normativen Kern der Utopie zwangsläufig verliert. In diesem Fall geschieht dies zugunsten einer „Insel der Wenigen“, die gewissermaßen ortlos im Meer einer globalen Kunst hin und her geworfen scheint, und zu der ein Zugang durchaus teuer erkaufte werden muss. Nur auf der Grundlage, dass die Utopie kein Begriff mehr für gesamtgesellschaftliche Ambitionen sei, kann hier überhaupt der Gedanke ihrer *stationären* und *situativen* Realisierung plausibel erscheinen. Der Ruf nach der Utopie bedeutet dann aber nicht mehr, Ansprüche an eine progressive Emanzipationsperspektive zu stellen; und er bedeutet auch nicht mehr, Ansprüche an eine Transformation entfremdeter, verdinglichter oder anders pathologischer gesellschaftlicher Verhältnisse *im Ganzen* zu stellen.

Die utopische Perspektive, in deren Licht die *Utopia Station* erscheint, impliziert nicht viel mehr als das projektive Spiel mit einer freien, einer „befreiten“, doch niemals mehr universellen Gemeinschaft.

Die künstlerischen Interventionen erscheinen zudem nicht nur als Symptom eines veränderten Verständnisses der Utopie, sondern auch als Symptom eines veränderten Verständnisses der Kunst zur Utopie. Anders als es die klassische Moderne wollte, korrespondierte die hier forcierte utopische Anrufung nicht mehr per se mit der Vorstellung einer genuin im *Ästhetischen* aufgehobenen Idee von Versöhnung. Im Gegenteil: Die partizipatorischen Formate der *Utopia Station* beabsichtigten zwar, eine kommunikativ befreite intersubjektive Praxis zu stiften, welche sich im engen Kreis der Teilnehmer des Ausstellungsprojekts vollzog, aber – dies ist der entscheidende Punkt – ohne dass dabei dezidiert ästhetische Qualitäten überhaupt noch angerufen worden wären. Auch Gillicks utopisches Motiv blieb schwankend unentschieden und skeptisch gegenüber einer vorschnellen Identifikation mit dem Nicht-Identischen der Kunst und der ihr eigenen ästhetischen Differenz. Die *Utopia Station* ist damit aber nicht nur das Kind einer Zeit, die Abschied genommen hat von einer Perspektive auf die Utopie, die sich noch auf gesamtgesellschaftliche Transformationsansprüche beziehen ließ, sondern sie ist gleichzeitig auch das Kind einer Zeit, die deutlich Abschied genommen hat von der Idee, dass es eine *im Ästhetischen* versprochene Utopie sei, die es heute – aus der Perspektive ambitionierter Gegenwartskunst – zu aktualisieren und zu verteidigen gilt.

## Endnoten

1. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS 7, Frankfurt am Main 1970, S. 367.
2. Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist und Rirkrit Tiravanija, *What is a Station?*, in: 50. *International Art Exhibition. Dreams and Conflicts – The Dictatorship of the Viewer*, hg. v. Francesco Bonami u.a., Ausst. Kat. Venedig 2003, S. 327-336, hier S. 336.
3. La Biennale di Venezia, *Dreams and Conflicts The Viewer's Dictatorship*, Pressemitteilung 2003, <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/txt/e-concept.htm>, 02.09.2016.
4. Die von Francis Fukuyama geprägte These vom „Ende der Geschichte“ hatte insbesondere in den 1990er Jahren in der Folge des Zusammenbruchs der sozialistischen Staaten des Ostblocks eine kurze und steile Karriere. Freilich ist die Idee vom Ende der Geschichte heute vielfach von der Geschichte selbst widerlegt. Eine interessante theoretische Replik findet sich bei Frederic Jameson, *Valences of the Dialectic*, London und New York 2009, S. 608.
5. Francesco Bonami, *I Have a Dream*, in: Francesco Bonami, u.a. (Hg.), 50. *International Art Exhibition. Dreams and Conflicts – The Dictatorship of the Viewer*, Ausst. Kat. Venedig 2003, S. XXII.
6. Nicht zuletzt deshalb ging die *Utopia Station* als „landmark exhibition“ in die kanonbildende Anthologie der amerikanischen Kunstzeitschrift *October* ein. Insbesondere der stillbildende *informelle* und *diskursive* Charakter der Ausstellung wurde betont. „'Utopia Station' [...] exemplified the informal discursivity of much recent artmaking and curating.“ Vgl. Hal Foster, *Interactive aesthetics*, in: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, hg. v. Yve-Alain Bois u.a., New York 2004, S. 712-717, hier S. 715.
7. Nesbit, Obrist und Tiravanija 2003, S. 331.
8. Nesbit, Obrist und Tiravanija 2003, S. 331.
9. La Biennale di Venezia, *Utopia Station*, Pressemitteilung 2003, <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/utopia/e-press.htm>, 02.09.2016.
10. Nesbit, Obrist und Tiravanija 2003, S. 330.
11. Diese Kritik schien nicht zuletzt aus einer Besucherperspektive angebracht. So kritisierte Hirsch: „Im Laufe der Veranstaltung in München wurden die Züge der Mythologisierung von Utopia Station immer deutlicher. Man bezog sich auf ein vorausgesetztes, aber nicht dargestelltes Wesen der Veranstaltung, von dem die Besucher ein Teil werden sollten. Sie sollten in die Gemeinschaft von Utopia Station aufgenommen werden, die als quasi religiös-politische Bewegung auftritt. Die Anrufung dieser Gemeinschaft ersetzt die ästhetische und theoretische Fragestellung im eigentlichen Sinne.“ Michael Hirsch, *Utopia Station – ein Polit-Ambient in München*, in: *Terrain Vague* Nr. 1, 2005, S. 40-43, hier S. 43.
12. Nesbit, Obrist und Tiravanija 2003, S. 329.
13. Nesbit, Obrist und Tiravanija 2003, S. 328.
14. Nesbit, Obrist und Tiravanija 2003, S. 333.
15. Foster 2004, S. 715.
16. Nesbit, Obrist und Tiravanija 2003, S. 328.
17. Liam Gillick, *For a Functional Utopia* (2003), <http://www.liam-gillick.info/home/texts/for-a-functional-utopia>, 02.09.2016.
18. Dies erscheint insbesondere vor dem Hintergrund der Analysen von Luc Boltanski und Ève Chiapello plausibel. Diese haben gezeigt, dass die im Zuge einer „Künstlerkritik“ artikulierten Emanzipationsforderungen nach *Autonomie, Kreativität* und *Authentizität* in den kapitalistischen Gesellschaften sukzessive eingelöst worden sind, dass dieser Prozess jedoch weitgehend instrumentell geblieben ist, insofern er einer Kommodifizierung immer weiterer Bereiche des sozialen Lebens und einer Produktivmachung immer weiterer Ressourcen Vorschub geleistet hat. Die von Boltanski und Chiapello als „Absorption“ bezeichnete Übernahme der in der „Künstlerkritik“ artikulierten Emanzipationsforderungen muss mit der Einsicht zusammengelesen werden, dass in den vergangenen Jahrzehnten immer neue, andere Entfremdungs- und Ausbeutungsverhältnisse sowie Formen der Verdinglichung die alten ersetzt haben. Vgl. Luc Boltanski und Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003.
19. Deutscher Pavillon, *Die Zukunft verhält sich immer anders. The future always acts differently. Liam Gillick im Deutschen Pavillon Venedig 2009*, Pressemitteilung Mai 2008, [http://www.deutscher-pavillon.org/2009/press/dt/Pressemittteilung\\_Mai\\_2008.pdf](http://www.deutscher-pavillon.org/2009/press/dt/Pressemittteilung_Mai_2008.pdf), 02.09.2016.
20. Theodor W. Adorno, *Resignation*, in: ders., *Kritische Modelle 3*, GS 10.2, Frankfurt am Main 1977, S. 798.

21. Liam Gillick, *Contingent Factors. A Response to Claire Bishop*, in: *October* 115, Winter 2006, MIT Press, S. 106.
22. Isabelle Moffat, *Liam Gillicks Verlockung*, in: *Liam Gillick*, Ausst. Kat. Bonn, Köln 2010, S. 23. „Wenn meine Positionen klar sind“, so Gillick, „mischt sich oft mein Misstrauen gegenüber Transparenz ein; der Zweifel daran, ob der gute Künstler und der gute politische Künstler auch immer ein transparenter Künstler ist, der seine Quellen, seine Wünsche und Bedürfnisse öffentlich zeigt.“ Vgl. ebd.
23. „Ihre Tiefe“, so Adorno mit Blick auf die (modernistische) Kunst, „mißt sich danach, ob sie durch die Versöhnung, die ihr Formgesetz den Widersprüchen bereitet, deren reale Unversöhntheit erst recht hervorhebt.“ Theodor W. Adorno, *Ist die Kunst heiter?*, in: ders., *Noten zur Literatur*, GS 11, Frankfurt am Main 1964, S. 601.
24. Die Gestaltungsprinzipien des Bauhauses sind, so Moffat, „für Gillick ein Aspekt des progressiven Modernismus, den es zu retten lohnt“. Vgl. Moffat 2010, S. 22. Gillick selbst betont: „Ich habe schon immer gesagt, dass mich Anni Albers mehr interessiert als Josef Albers und dabei bleibe ich. Ich interessiere mich mehr für die angewandten Kunstformen des Modernismus, da sie versuchen, im Alltag eine praktische Funktion zu übernehmen. Trotzdem möchte ich weiter im Kunstkontext arbeiten.“ Vgl. *Recuperating Modernism: Liam Gillick interviewed by John Slyce*, in: *Art Monthly*, Jg. 3.09, Nr. 324, S.2.
25. Paradigmatisch dafür sind Gillicks standortspezifische „Plattform“-Serien aus den späten 1990er Jahren.

## Zusammenfassung

Die von Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist und Rirkrit Tiravanija kuratierte *Utopia Station* auf der Venedig Biennale 2003 gilt als eine der wichtigsten Kunstaustellungen, die sich im vergangenen Jahrzehnt der Wiederbelebung von Fragestellungen zum Verhältnis von Kunst und Utopie widmete. Neben der Präsentation einer Vielzahl künstlerischer Positionen artikulierte die Ausstellung selbst den Anspruch, einen utopischen Impuls zu aktualisieren. Die partizipatorischen und gemeinschaftsbildenden Elemente der Ausstellung zielten situativ darauf ab, eine kommunikativ befreite intersubjektive Praxis zu stiften, während die von Liam Gillick entworfene Ausstellungsarchitektur eine formalästhetische Überschüssigkeit ihrer Formzusammenhänge betonte und sich damit in die Tradition einer „funktionalen Utopie“ einschrieb.

Anhand der beiden Register partizipatorischer Praxis und einer Utopie der Form lassen sich zwei wirkmächtige Konzepte erläutern, die den Bezug der Kunst auf den Topos der Utopie in der Gegenwartskunst prägen. Dabei wird deutlich, dass die Utopie insgesamt in einem im Vergleich zur Moderne veränderten Verständnis erscheint: Sie wird als wesentlich partikular gedacht und nicht mehr bereits intern auf einen Begriff des Ästhetischen bezogen, wie er für die utopische Ausdeutung der modernen Kunst noch paradigmatisch erschien.

## Autor

Sebastian Mühl (\*1981) studierte Philosophie an der HfPh München sowie Bildende Kunst an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Er ist Meisterschüler von Prof. Astrid Klein. Ausstellungen u.a. im Museum der bildenden Künste Leipzig, im Kunstverein Tiergarten – Galerie Nord Berlin und im CAC Passerelle Brest. Seit 2013 Promotion über Utopiebezüge der Gegenwartskunst an der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main. Sebastian Mühl ist derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter an der HfG Offenbach.

## Titel

Sebastian Mühl, *Ambivalenzen der Utopie in der Gegenwartskunst*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 3, 2016 (9 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).