

*Ernst Bloch: Raum für die Utopie.* Ein Projekt von Francesc Abad, 2010 - 2017

**Martí Peran**

**Professor für Kunsttheorie und Kunstkritik, Universität de Barcelona**

Konzeption und Leitung des Projekts: **Francesc Abad**

Philosophische Beratung: **Claudia Kalász**

Postproduktion (Bild und Ton): **Adolf Alcañiz**

Kamera: **Adolf Alcañiz**

Ort und Zeit des Interviews: **Barcelona, 28. 6. 2010**

Übersetzung aus dem Katalanischen: **Claudia Kalász**

© des Interviewbeitrags: **Martí Peran**

### **Die zeitgenössische Kunst nach dem Scheitern der Massenutopien**

[#00:00:09:03#](#)

In den letzten zwanzig Jahren erleben wir in der zeitgenössischen Kunst eine Revision der modernen utopischen Projekte, besonders der Massenutopien, eine radikal kritische Revision, die klar macht, bis zu welchem Grad diese gescheitert sind. Wie auch immer, ich finde, dass die Beziehung zwischen zeitgenössischer Kunst und Utopie viel mehr bietet als diese Revision des Scheiterns der sozialistischen oder kapitalistischen Moderne.

Innerhalb dieser Moderne war die Architektur das Paradigma des utopischen Projekts. Die zeitgenössische Kunst revidiert die moderne Architektur gerade in der Hinsicht, dass sie Lebensmodelle für die Massen entwerfen wollte, kollektive Modelle. Für Lebensformen, die offensichtlich gescheitert sind. Aber die Revision der modernen sozialistischen oder kapitalistischen Utopien ist nur eine Richtung der zeitgenössischen Kunst. Interessant ist natürlich ihre philologische Fähigkeit, einzelne Aspekte der großen Massenutopien aufzugreifen, sie auszugraben, auseinanderzunehmen und ihre inneren Spannungen und Widersprüche zu zeigen. Aber das ist nicht die vorausschauende, in einem utopischen Geist arbeitende Kunst. Diese Revision endet oft in einem gewissen Skeptizismus der künstlerischen Praxis selbst. Manchmal wird die zeitgenössische Kunst mit großer Skepsis ausgeübt, desillusioniert und wenig zukunftsorientiert.

Etwas scheint mir interessant zu sein in den letzten Jahren, und das hat vielleicht mit der Fragestellung zu tun. Das ist die Tatsache, dass die künstlerische Produktion in Europa zum großen Teil sehr retrospektiv und introspektiv ist. Unsere Gespenster heraufzuholen, die verschwiegene Vergangenheit zu rehabilitieren, marginalisierte Diskurse neu zu überdenken, das verlangt einen rückwärtsgewandten Blick, der sich in erster Linie auf die utopischen Erzählungen richtet.

Im Gegensatz dazu sind die interessantesten Strömungen der Kunst in Zentral- und Südamerika nicht retrospektiv. Sie sind völlig zukunftsgerichtet, generieren Möglichkeiten, Notwendigkeiten, suchen Wege, Dinge, an denen gearbeitet werden muss. Die zeitgenössische Kunst in Zentral- und Südamerika spricht vielleicht nicht so viel von Utopie, ist aber ihrem Anspruch viel treuer, etwas Vorausschauendes zu schaffen.

### **Die Notwendigkeit von nicht-ideologischen Mikroutopien** [#00:04:02:09#](#)

Sogar Denker aus dem Umkreis Blochs wie der berühmte Kunsthistoriker Arnold Hauser waren der Auffassung, dass die Kunst als ideologische Waffe viel mehr bewirkte, wenn

sie nicht explizit, wörtlich und frontal vorging, was nur Ablehnung erzeugte, wie man am Beispiel des „Sozialistischen Realismus“ sehen konnte.

Die echten Möglichkeiten von künstlerischer Arbeit als ideologischer Waffe müssen den kritischen Geist entfalten, der hinter einem scheinbar hypothetisch neutraleren Verhalten stecken kann. Ganz in diesem Sinn möchte ich sagen: Die explizit von Utopie sprechende Kunst und also auch diejenige, die sich in diesem Adverb der Negation installiert, ist häufig weniger wirkungsvoll. Schon Bloch hat gezeigt, dass sie sich oft in den bescheideneren ästhetischen Manifestationen findet: Volkskunst, Zirkus, Privatinitiativen, private Korrespondenz. In diesen kleinen Subwelten, wo die Fantasie, der Tagtraum, die kreativen Potenzen wirken, da wächst und gedeiht die Utopie; da wird der Samen gelegt, aus dem die Möglichkeit von etwas Anderem entsteht. Die Möglichkeit von etwas Neuem.

### **Im Spätkapitalismus muss das ästhetische Potenzial ein Steinbruch für die Herstellung von Subjektivität sein** #00:06:00:17#

Ein anderer, ganz unverblümter, aber weitführender Gedanke geht auch in diese Richtung und wirft Licht auf die Sache. Der utopische Geist verpflichtet vor allem dazu, sich mit keiner von der Realität vorgegebenen Bedingung auszusöhnen. Es geht um die Verpflichtung, sich mit keiner von der Realität vorgegebenen Bedingung auszusöhnen. Das erfordert eine ständige Erneuerung. Deshalb gibt es keine utopische Lösung, keinen Hafen, keinen Ankunftsort. Jede utopische Lösung muss ständig erneuert werden, aus eben jener Verpflichtung sich nicht auszusöhnen. Andererseits, und das ist eine ganz wichtige Frage: Wie lässt sich die Idee der Utopie in unserem heutigen Kontext, mit dem gegenwärtigen Horizont übersetzen? Ganz sicher muss man von der Niederlage der großen massenutopischen Modelle ausgehen. Als Alternative erscheint die Verlagerung des utopischen Geistes in die individuelle Subjektivität. Das impliziert die Verpflichtung, keine Modelle von Subjektivität zu reproduzieren, die schon vorgegeben sind.

Hier sehe ich eine Linie, die man unbedingt weiterentwickeln sollte: die authentische Aktion, die weniger mikroutopisch als vor allem mikropolitisch ist. Die Mikropolitik ist nicht zu verwechseln mit politischer Haltung im kleinen Maßstab. Das meint nicht „zu Hause recycle ich und denke ökologisch“ oder „ich enthalte mich bei Wahlen und das soll als politische Haltung anerkannt werden.“ Mikropolitik besteht nicht aus Handlungen im kleinen Maßstab. Sie appelliert vielmehr an die grundlegende politische Erfahrung, dass man selbst Autor des eigenen Modells von Subjektivität ist. Mikropolitik bedeutet, für das eigene Modell von Subjektivität verantwortlich zu sein, ohne mechanisch die vom Markt angebotenen Subjektivitätsmodelle zu reproduzieren. Der Spätkapitalismus ist eine große Subjektivitätsfabrik. Insofern bietet er uns Subjektivitäten an, die wir erwerben und kaufen können. Der authentische mikropolitische und also der mikroutopische Geist lehnt dieses Angebot ab und kauft nichts. Er entwickelt stattdessen ein eigenes Seinsmodell. Das Modell einer eigenen Weise zu sein. Und hier spielt das ästhetische Potenzial eine grundlegende Rolle. Im Sinne der Neuerfindung dieses politischen Subjekts, das ohne das ästhetische Subjekt nicht auskommt.

### **In der Kunst konfiguriert sich die Utopie im Jetzt der realen Gegenwart** #00:09:06:08#

Es ist nötig, methodisch zu klären, ob man die Utopie in der Dialektik zwischen der Vergangenheit und einer bestimmten Zukunft ansiedeln will oder ob man sie aus der Dialektik von Vergangenheit und Zukunft herauslöst. Dann muss man Utopie notwendigerweise als Feststellung von gegenwärtig erfahrenen Notwendigkeiten und gegenwärtigen Vorstellungen begreifen. Angesichts dieser methodologischen Unterscheidung müssen wir Stellung beziehen. Ich möchte damit sagen, dass man den Diskurs in neue, umfassendere Begriffe übertragen kann. In Europa und der ganzen westlichen Welt gibt es einen *Mainstream*, Jameson und andere stehen dafür,

Erzählungen aus der Vergangenheit zu rehabilitieren, die keine Möglichkeit hatten, sich in der Wirklichkeit zu erproben. Sie definieren ganz ausschließlich Utopie in dieser Dialektik von Vergangenheit und Zukunft.

Ich denke, dass man in der Welt der Kunst etwas anderes ausprobiert. Hier heißt es: Hört zu, die einzige Utopie erhebt sich aus der Konstruktion einer freien Subjektivität, indem man alle Möglichkeiten des Subjekts ausschöpft, darunter seine Kreativität, und zwar als gegenwärtige Erfahrung, im realen Jetzt. So wird ein Modell geschaffen. Immer wieder angespornt, vermag einzig das freie Subjekt die Entwicklung des utopischen Geistes am Leben zu erhalten. Das ist die Verpflichtung, sich mit keiner von der Realität vorgegebenen Bedingung auszusöhnen.

In diesem Sinn möchte ich sagen, und es ist mir gerade jetzt eingefallen: die Utopie von der Philosophie her zu denken führt in eine Richtung, sie von der künstlerischen Produktion her zu denken, führt in eine andere. Es handelt sich um zwei ganz verschiedene Methodologien, die Utopie zu denken. Jene künstlerischen Projekte, die die moderne Architektur revidieren, gehören dem philosophischen Diskurs an. Sie gehören mehr zu der Logik der Philosophie, die Utopie aus der Dialektik von Vergangenheit und Zukunft begreift. Hingegen gibt es andere Praktiken, die die Utopie, ohne sie zu erwähnen, im Jetzt konstruieren.

### **Das Spiel als Raum der Freiheit #00:11:50:0#**

Ich habe mich nie so intensiv mit Bloch beschäftigt, dass ich ihn bis in alle Einzelheiten kennen würde. Aber ich denke, hinter Blochs Denken ist das Gewicht, der Schatten der klassischen deutschen Philosophie unbedingt spürbar. Infolgedessen sind wir bei Bloch gar nicht so weit von dem Gedanken des Spieltriebs entfernt, auf dessen Fehlen Schiller das Scheitern der bürgerlichen, der Französischen Revolution zurückführt. Die Revolution scheitert, weil der Mensch den spielerischen Trieb, den Trieb zu einem zweckfreien Handeln, nicht ausgebildet hat. Anders gesagt: weil der Mensch seine Freiheit, seine eigenen Möglichkeiten nicht genug ausgebildet hat.

Was Bloch vorschlägt, ist alles andere als Sozialistischer Realismus oder politische Kunst im herkömmlichen Sinn. Er appelliert vielmehr an die fantasievollen Praktiken populärer Kunst wie etwa den Zirkus. Ich finde Blochs Verteidigung des Zirkus' sehr interessant. Das hat eine mächtige politische Dimension. Diese Form gibt dem Spiel Raum, es ist ein Raum für die Fantasie. Wenn man dieses Spiel und diese Fantasie kultiviert, dann hält man den Spalt offen für eine authentische Pädagogik der Freiheit, aus der ein revolutionäres Projekt hervorgehen kann. Die Reihenfolge, die Abfolge ist doch so: Zuerst muss man sich zur Freiheit erziehen, so erzogen ist man dann in der Lage, ein revolutionäres Projekt zu formulieren.

Wir dürfen also nicht jene Praktiken der zeitgenössischen Kunst vergessen, die scheinbar unbedeutend sind, in Wirklichkeit aber einen Raum für die Entfaltung dessen bieten, das man einmal „Spiel“ genannt hat. Natürlich ist darunter auch viel Banales, vieles wird für den Markt gemacht, vieles ist unverhohlener Blödsinn. Aber es gibt auch einen spielerischen Geist, der ein politisches Potenzial enthält. Viele zeitgenössische Künstler revidieren die utopische Tradition auf eine kritische Weise, insofern sie als Utopie der Massen gescheitert ist. Oft nehmen sie das alte Utopie-Modell als Bezugspunkt und behandeln es ironisch, rekonstruieren es kritisch, indem sie aus dem ehemaligen Modell eines utopischen Diskurses ein Objekt mit Gebrauchswert machen.

### **Die ironische Umwandlung des *Windturms* (Gustavo Fonseca) als Beispiel für eine Utopie „niedriger Intensität“ #00:14:49:00#**

Wenn ein Künstler wie Domènec den bekannten „Windturm“ (Mexiko, 1968) Gustavo Foncescas nimmt – ein uruguayischer Architekt, in gewisser Weise der Le Corbusier Uruguays – und diese moderne Architektur, die ähnlich wie ein Ziggurat eine Beziehung zwischen Himmel und Erde herstellt, und von einem universalistischen Willen

durchdrungen ist, wenn er diese Architektur in ein mobiles Imbissbüdchen für mexikanische *tacos* umwandelt, dann injiziert er diesem symbolischen Objekt, das nichts als ein symbolisches Objekt war, Gebrauchswert, denn es wird ein Imbissbüdchen, in dem tatsächlich *tacos* verkauft werden. Die Leute müssen dort *tacos* kaufen und essen können und es muss alles dafür eingerichtet sein.

Diese Injizierung von Gebrauchswert in ein symbolisches Objekt ist genau die Wende, die vorhin erwähnte Verschiebung von einem Begriff der Utopie in der Dialektik von Vergangenheit – Zukunft als einer Erzählung, einer spekulativen Erzählung, hin zu einer Verlagerung der Utopie in den Horizont der Gegenwart. Hier gibt es nur den utopischen Geist, der aus der im realen Jetzt gemachten Erfahrung entsteht und hier in die Injizierung von Gebrauchswert übersetzt worden ist.

Das ist die Wende. Was also macht die zeitgenössische Kunst, um von Utopie zu sprechen? Grundsätzlich gesehen das: Sie senkt ihre Intensität und injiziert Gebrauchswert. Die traditionelle, herkömmliche Utopie wurde nur durch symbolische Objekte ausgedrückt, und diesem symbolischen Objekt wird jetzt Gebrauchswert injiziert, es wird damit infiziert. Diese Verschiebung finde ich hochinteressant. Ich denke da an Eugeni Bonet, seine Tätigkeit in Lateinamerika, die Gruppe Austral und all diese Initiativen, die ganz den hergebrachten Regeln der Moderne gehorchen und voller guter Absichten sind. Letztendlich aber gehen sie doch in die bekannten Fallen. Bonet verfolgt zu jenem Zeitpunkt einen gewissen Messianismus der Kunst ... hier könnte man einen anderen Wendepunkt sehen. Er verfolgt noch aus dem Verständnis der Moderne heraus einen Messianismus der Kunst, bei dem der Künstler, vielleicht im Sinne von Kandinsky, vor den Karren gespannt ist. Er ist es, der im Scheitelpunkt des Dreiecks stehend die Szenarien für das Leben entwirft und sicher ist, dass sie sich auf jede Lebensform anwenden lassen. Weil sie als Szenarien universal sind.

Dieser Messianismus ist ein anderer entscheidender Punkt. Die zeitgenössische künstlerische Praxis hat ihn bloßgelegt und infrage gestellt. Die Aufgabe des Künstlers ist es nicht, das Kollektiv zu gemeinsamen Lösungen zu führen. Die Aufgabe des Künstlers ist es, einen Raum der Freiheit zu schaffen, ein Modell zu werden für die Notwendigkeit, sich selbst als Subjekt ständig neu zu erfinden und keine vorgegebenen Subjektivitäts-Modelle zu akzeptieren. Der Messianismus will etwas anderes und Bonet, so scheint mir, bei aller guten Absicht – die stellt sicher niemand infrage – auch Bonet ist in diese Falle gegangen.

## **Die neue Utopie des Posthumanismus entsteht außerhalb der Marktmechanismen** [#00:18:36:24#](#)

Was die erwähnte Verletzlichkeit und Verwundbarkeit anbelangt, muss man sehen: Angesichts der menschlichen Verletzlichkeit ist die erste Utopie gerade die moralische Überlegenheit des Subjekts. Es ist der Humanismus als Apologie der moralischen Überlegenheit des Subjekts, der in dieser Überlegenheit ein Gegengewicht gegen die physische Verwundbarkeit, Schwäche und Verletzlichkeit findet. Heutzutage ist die humanistische Utopie durch eine neue Utopie ersetzt worden, die übrigens schnell reift, das ist die Utopie des Posthumanismus. Darin geht es um unsere Verantwortung, uns vom anatomischen Schicksal zu befreien. Mittels der Technologien, der Gentechnik, ja sogar mittels der Verdoppelung unserer Identität in einem digitalen Raum können wir uns über unsere Grenzen hinaus multiplizieren. Der Posthumanismus ist eine Utopie, die von der zeitgenössischen Kultur stark entwickelt wird.

Wiederum geht es nicht um die Utopie im wörtlichen Sinn, aber die posthumanistische Utopie ersetzt die humanistische, die sich im Grunde darauf beschränkte, an unsere moralische Überlegenheit zu appellieren, um die Verwundbarkeit und Verletzlichkeit, von der wir sprachen, erträglich zu machen. Jetzt also erforscht die zeitgenössische Kultur den Posthumanismus als ein utopisches Projekt, als ein ganz bestimmtes utopisches Projekt. Und sie tut dies natürlich außerhalb der Logik des Marktes, ganz und gar außerhalb der Logik des Marktes. Das Einzige, was der Markt

damit zu tun hat, ist die technologische Erneuerung. Die technologische Erneuerung erfolgt allerdings Hand in Hand mit dem Markt. Dieses utopische Projekt braucht, wie jedes andere, Instrumente, die einen Fortschritt ermöglichen, und der ist direkt an den Markt gebunden. Es gibt keinen technologischen Fortschritt ohne kommerzielle Interessen. Ohne Instrumente kann sich das posthumanistische Projekt nicht entwickeln, es kann nicht reifen.

Aber genau das ist dem Humanismus passiert, genau das gleiche. Auch er war gebunden an Handelsabkommen und eine Mobilität, die schon durch die Logik des Handels an der Tagesordnung war. Das heißt, die Kenntnisse, auf denen die Entfaltung der humanistischen Utopie fußt, sind in der Mobilität des Handels verwurzelt. Die Kenntnisse, die sie beflügeln und lenken, sind geprägt und organisiert von der Mobilität eines Handels, der damals schon völlig entwickelt war.

Letztlich erscheint mir die Unterscheidung, ob die künstlerische Praxis vom Markt befreit ist oder nicht, in vieler Hinsicht auch nicht so aussagekräftig und entscheidend zu sein. Ich will sagen, schon seit Langem wissen wir, dass es einen Kunstmarkt gibt mit seiner eigenen Logik, seinen Regeln, seinen Interessen. Aber die Realität des Marktes und sein mehr oder weniger angemessenes Funktionieren ist selbst Gegenstand von Untersuchungen – allerdings nicht hier an der Fakultät der Schönen Künste, sondern da gegenüber, an der juristischen Fakultät oder an der Fakultät für Volks- und Betriebswirtschaft. Dort müssen natürlich Fragen der Autorenrechte und Probleme der Vervielfältigung und Verbreitung diskutiert werden, damit sich der Tauschwert des Objekts erhöht. Aber das war nie der Input, um den herum ästhetische Debatten entstanden sind.

### **Die Kalamität der architektonischen Utopie #00:23:01:20#**

Die architektonische Utopie leidet an einer unrettbaren Kalamität, nämlich der, eine räumliche Lösung finden zu wollen. Die Größenordnung spielt bei diesem utopischen Raum keine Rolle. Die Architektur sucht eine räumliche Lösung für die Utopie im großen Maßstab, im kleinen oder in der Mikrokonstruktion. Immer denkt sie die Utopie in räumlichen Begriffen: „Wenn wir einen Raum mit bestimmten Eigenschaften konstruieren, wird das Leben im Innern dieses Szenariums, dieser räumlichen Lösung glücklich sein.“ Auch in bester Absicht kann die Architektur nicht umhin, die Utopie räumlich zu lösen. Was wir aber die ganze Zeit über die künstlerische Praxis gesagt haben, ist die Frage, wie die Utopie in zeitlichen Kategorien neu gedacht werden kann. Nur das ist brauchbar für die Definition der Utopie als Nicht-Versöhnung mit keiner von der Realität vorgegebenen Bedingung. Das ist eine zeitliche Erfahrung, keine räumliche; es ist eine Erfahrung in der Zeit.