

Sebastian Mühl

# Utopien der Gegenwartskunst

Geschichte und Kritik des  
utopischen Denkens  
in der Kunst nach 1989



## WHAT MIGHT HAVE HAPPENED

THE SOVIET UNION IS TRANSFORMED INTO A FEDERATIVE  
STATE BASED ON BROAD AUTONOMY FOR REPUBLICS,  
DISTRICTS, AND CITIES

✕

WORKERS TAKE FULL CONTROL OF ALL FACTORIES AND  
ENTERPRISES

✕

ALL POLITICAL AUTHORITY IS TRANSFERRED TO  
FACTORY AND LOCAL COUNCILS (SOVIETS)

✕

THE WEST UNDERGOES ITS OWN VERSION OF  
PERESTROIKA. INSPIRED BY THE PROCESSES UNDERWAY  
IN A RENEWED SOVIET UNION, WESTERN SOCIETIES  
CARRY OUT A SERIES OF RADICAL SOCIAL-DEMOCRATIC  
REFORMS

✕

GOVERNMENTS FULLY DISARM AND UNITE TO CREATE A  
FUND TO ENSURE THE FUTURE OF THE PLANET

✕

SOCIALIST CULTURE ENJOYS A REBIRTH WORLDWIDE

**Aus:**

*Sebastian Mühl*

## **Utopien der Gegenwartskunst**

Geschichte und Kritik des utopischen Denkens  
in der Kunst nach 1989

Juli 2020, 244 S., kart., 20 SW-Abb.

29,00 € (DE), 978-3-8376-4868-3

E-Book:

PDF: 25,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4868-7

Das Verhältnis von Kunst und Utopie ist nicht nur von zentraler Bedeutung für das Verständnis der Gegenwartskunst, sondern auch für ihre Differenz zur Kunst und Ästhetik der Moderne. Im Durchgang durch gegenwärtige Strömungen der künstlerischen Historiografien, der partizipatorischen und kollaborativen Kunst sowie Formen des künstlerischen Aktivismus zeigt Sebastian Mühl auf, dass die Auseinandersetzungen um das Erbe des utopischen Denkens maßgeblich für eine politische und ästhetische Neuorientierung der Kunst nach 1989 erscheinen. Das häufig diagnostizierte Ende der Utopie ist nicht als Ende einer Orientierung an Freiheit und Emanzipation zu verstehen. Vielmehr hält die Gegenwartskunst den emanzipatorischen Impulsen des modernen utopischen Denkens durch eine Kritik an dessen problematischen Aspekten die Treue.

**Sebastian Mühl**, geb. 1981, ist Kunst- und Medienwissenschaftler sowie Künstler. Er promovierte an der Hochschule für Gestaltung Offenbach und war Senior Scientist an der Abteilung Visuelle Kultur der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. Seine Interessen gelten den politischen Dimensionen künstlerischer Praxis, der zeitgenössischen Modernerezeption sowie dem Verhältnis von Kunst und Wissenschaft und Kunst und Design.

Weitere Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4868-3](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4868-3)

# Inhalt

---

Einleitung .....	7
------------------	---

## Teil I Das Erbe der Moderne

<b>1 Utopie und Geschichte</b> .....	25
a) Die Historizität der Utopie (Mark Lewis, Boris Groys) .....	29
b) Dispositive der Kritik (Dorit Margreiter, Florian Pumhösl) .....	42
c) Chronopolitiken der Historiografie .....	53
d) Gedächtnis und Erzählung der Utopie (David Maljković) .....	58
e) Die Nostalgie der Moderne (Svetlana Boym) .....	65
<b>2 Utopie und Form</b> .....	73
a) Ästhetische Autonomie (Isa Genzken) .....	75
b) Formgesetz und ästhetische Subjektivität (Theodor W. Adorno) .....	80
c) Kommunikative Vernunft (Jürgen Habermas, Martin Seel) .....	87
d) Modernismus <i>revisited</i> (Sarah Morris) .....	94

## Teil II Die Gegenwart der Utopie

<b>3 Utopie und Gemeinschaft</b> .....	101
a) Relationale Ästhetik (Nicolas Bourriaud) .....	105
b) Emanzipation(en) (Ernesto Laclau) .....	118
c) Die <i>Utopia Station</i> .....	121

d) <i>The Land</i> (Rirkrit Tiravanija) .....	129
e) Ästhetische Demokratie (Edi Rama) .....	138
<b>4 Relationale Form und Modell</b> .....	145
a) <i>For a ... Functional Utopia</i> (Liam Gillick) .....	146
b) Künstlerkritik (Luc Boltanski, Ève Chiapello) .....	152
c) <i>Tools</i> . Ästhetischer Funktionalismus (Superflex) .....	156
<b>Teil III Die Zukunft der Utopie</b>	
<b>5 Utopie und Institution</b> .....	169
a) Gegen die Institution, gegen das System (Liberate Tate, Voina) .....	171
b) Der postutopische Impuls der Demokratie (Miguel Abensour, Jacques Rancière) .....	189
<b>6 Utopie und Realismus</b> .....	201
a) Spekulative Kollektive (Chto Delat) .....	202
b) Ästhetischer Universalismus (Alain Badiou) .....	211
c) <i>Der glücklichste Mensch</i> (Ilya und Emilia Kabakov) .....	216
<b>Quellen- und Literaturverzeichnis</b> .....	227
<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	241

## Einleitung

---

Deshalb scheitert die Zukunft. Sie scheitert immer. Sie kann niemals der grausame glückliche Ort sein, zu dem wir sie machen möchten.

*Don DeLillo, Cosmopolis*

Als im Frühjahr 2003 die 50. Internationale Kunstausstellung in Venedig eröffnete, wurde dem Publikum eine Bestandsaufnahme der Gegenwartskunst präsentiert, die die konfliktgeladenen Orte der Globalisierung ebenso aufsuchte wie die verlorenen Träume der Moderne. Die 50. Venedig Biennale war in vielerlei Hinsicht interessant. Als Ausstellung der Ausstellungen kuratiert, bestand sie aus verschiedenen Sektionen, die wie »Inseln eines Archipels« zueinander gesetzt waren.<sup>1</sup> Nicht erst in der Retrospektive wurde deutlich, dass eine dieser Inseln in besonderer Weise hervorstach: die *Utopia Station*, von der Kunsthistorikerin Molly Nesbit, dem Kurator Hans Ulrich Obrist und dem Künstler Rirkrit Tiravanija kuratiert. Das unter dem eigentümlichen Titel einer stationären Utopie firmierende Projekt ließ sich indes nur bedingt als klassische Ausstellung beschreiben. Der kollaborative und diskursive Ansatz war zum damaligen Zeitpunkt ebenso auffallend wie der Anspruch, die Auseinandersetzungen der Kunst an der Schwelle zum 21. Jahrhundert auf die Frage nach der Utopie zu beziehen.<sup>2</sup> Im hinteren Teil der

---

1 Vgl. La Biennale di Venezia, *Dreams and Conflicts. The Viewer's Dictatorship*, Pressemitteilung 2003. Die 50. Biennale stand unter dem Titel *Träume und Konflikte* und wurde von Francesco Bonami sowie einer Gruppe weiterer Gastkuratoren kuratiert. Vgl. Francesco Bonami/Maria Luisa Frisa (Hg.), *50<sup>th</sup> International Art Exhibition. Dreams and Conflicts – The Dictatorship of the Viewer*, Ausst. Kat. Venedig 2003.

2 »Utopia Station [...] exemplified the informal discursivity of much recent artmaking and curating«, hielt etwa der Kunsthistoriker Foster fest: Hal Foster, »Archival Aesthetics«, in:

Arsenale installiert, präsentierte die Ausstellung einen Schmelztiegel künstlerischer Positionen, die kaleidoskopartig den Blick auf ein neu erwachtes Interesse am utopischen Denken lenkten. Angesichts der annähernd 200 involvierten Künstler,<sup>3</sup> die Installationen, Zeichnungen und Fotografien, aber auch Performances, Lesungen, Diskussionsveranstaltungen, Film-screenings und eine umfangreiche Plakatserie präsentierten, überraschte eine gewisse Vielstimmigkeit kaum. Es gab pragmatische und subjektive, optimistische und kritische, spektakuläre und skeptische Utopien zu sehen. Neben den architektonischen Experimenten eines Künstlers wie Liam Gillick standen partizipative Ansätze von Rirkrit Tiravanija, neben den installativen Räumen von Ilya und Emilia Kabakow fanden sich fotografische Spurensuchen von Tacita Dean, neben die Auseinandersetzungen mit den formalen Vokabularen der Moderne von Florian Pumhösl traten die Bestandsaufnahmen von Anri Sala zu gegenwärtigen postmonumentalen Utopien.

Die Liste ließe sich fortführen und bliebe doch fragmentarisch. Das Beispiel der *Utopia Station* zeigte indes in paradigmatischer und zugleich populärer Weise auf, dass die Gegenwartskunst an der Schwelle zum 21. Jahrhundert nicht nur eine große Bandbreite im Zugriff auf die Utopie zum Ausdruck brachte, sondern dabei auch eine Widersprüchlichkeit zutage förderte. Die Ausstellung war geprägt von höchst unterschiedlichen Ansätzen, die im Blick auf ihre Annäherung an das utopische Denken zwischen Aneignung, Kritik und Nostalgie schwankten – immerhin handelte es sich um einen Topos, der bereits im Rückblick auf die Moderne in hohem Maße umstritten blieb. Die Ausstellung war freilich nur eine unter vielen, die sich seit den 1990er-Jahren erneut mit dem utopischen Denken in der Kunst befassten. Schon zehn Jahre vor der *Utopia Station* setzte mit Ausstellungen wie dem *Project Unité* eine reflexive Auseinandersetzung mit den utopischen Hinterlassenschaften der Moderne ein. Künstler wie Renée Green, Mark Dion, Fareed Armaly, Heimo Zobernig und Christian Philipp Müller entwickelten hier unter der kuratorischen Leitung von Yves Aupetitallot ortsspezifische Werke in einer von Le Corbusier entworfenen Unité d'Habitation in Firminy, Frankreich. Sie etab-

---

Yve-Alain Bois u.a. (Hg.), *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 2. Aufl., London 2011, S. 712-717, hier S. 715.

3 Aufgrund besserer Lesbarkeit werden im Folgenden nur die männlichen Formen von Künstler, Kurator, Betrachter usw. gebraucht. Die entsprechenden weiblichen und gender-neutralen Formen sind jedoch immer impliziert.

lierten künstlerische Verfahren, die sich in der Verbindung von Ortsspezifität, sozial engagierten Modellen und historiografischen Rückbezügen zugleich als stilbildend für die Kunst der kommenden Jahre erweisen würden.<sup>4</sup> Kurze Zeit später reflektierte dann die Ausstellung *Utopie des Designs* im Kunstverein München 1994 über den Utopieverlust der vergangenen Jahrzehnte und diagnostizierte, dass die Utopie erneut eine Konjunktur hätte. Auch hier ging es um die Auseinandersetzung mit dem utopischen Erbe der Moderne, nun anhand von gestalterischen Utopien. Es sei zwar eher ein skeptisches Interesse und weniger »eine richtige Artikulation«, wie der Kurator der Ausstellung, Helmut Draxler, schrieb,<sup>5</sup> dennoch war auch dieser Ausstellung die Notwendigkeit einer zeitgenössischen Aufarbeitung des Vergangenen aufgefallen. All diese Auseinandersetzungen zeigten sich im Blick zurück auf eine Moderne, die in ihrer utopischen Latenz einmal in radikaler Weise zukunftsorientiert und nun doch selbst historisch geworden war. Nach dem Scheitern der visionären Projekte des 20. Jahrhunderts und nach dem Ende der avantgardistischen Modelle in der Kunst stellte sich die Frage nach dem utopischen Denken daher auch in einem neuem Licht: Die Utopie erschien als toxisches Erbe der Vergangenheit und verwies zugleich auf eine Leerstelle in der Gegenwart. Hatte die Utopie einst zukunftsweisenden Charakter, so war sie nun mit Vergangenheit verbunden, mit Erinnerung, Bewahrung und Nostalgie. Sie zeigte sich als eine verlorene Hoffnung der Moderne, einem benjaminschen Engel der Geschichte gleich.

Wenn die Utopie heute vordergründig zu einem Begriff der Vergangenheit geworden ist, dann liegt darin zugleich eine Provokation. So war das utopische Denken eigentlich seit jeher ein auf Zukunft bezogenes Denken gewesen, wie der Historiker Reinhart Koselleck einmal festgehalten hat.<sup>6</sup> Während der neuzeitliche Begriff der Utopie raumbezogen war und nach dem Ort einer befreiten Gesellschaft fragte, stellte die Moderne die Frage

---

4 Zur Bedeutung von *Project Unité* in den Ausstellungsdiskursen der 1990er Jahre vgl. Helmut Draxler, »The Turn from the Turns. An Avant-Garde Moving Out of the Centre (1986-93)«, in: Joshua Decter/Helmut Draxler (Hg.), *Exhibition as Social Intervention. »Culture in Action« 1993*, London 2014, S. 44-64, hier bes. S. 59-62.

5 Vgl. Helmut Draxler, »Die Utopie des Designs. Ein archäologischer Führer für alle, die nicht dabei waren«, in: Ders. (Hg.), *Die Utopie des Designs*, Ausst. Kat. München 1994, o. S.

6 Vgl. Reinhart Koselleck, »Zur Begriffsgeschichte der Zeitutopie«, in: Ders., *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt a.M. 2006, S. 252-273, hier S. 252.

nach ihrer Zeit. Die Insel Utopia, die Thomas Morus einst beschrieb, wandelte sich mit dem modernen geschichtsphilosophischen Denken in eine zukünftige Welt. Als ein auf noch zu Schaffendes bezogenes Konzept implizierte der moderne Begriff der Utopie den Blick in eine Zukunft, er schrieb sich ein in den Horizont eines Noch-nicht-Seienden, er stand im Lichte geschichtlicher Narrative und kommender Eschatologien. Darin unterscheidet sich das utopische Denken zugleich von rückwärtsgewandten Formen, die auf vergangenheitsorientierte Entwürfe setzten.<sup>7</sup> Ebenso ist deutlich, dass die Gegenwartskunst in ihrer Auseinandersetzung mit dem utopischen Denken zwangsläufig den Umweg über das Vergangene nehmen muss. Im fortschreitenden 21. Jahrhundert hat die Utopie nicht nur ihre eigene Entwicklungsgeschichte durchlaufen, sie ist selbst zu einem Topos der Vergangenheit geworden. Sie verbindet sich mit den geschichtsphilosophischen Modellen des 19. Jahrhunderts und mit den politischen und ästhetischen Projekten, die im Namen dieser Geschichtsphilosophien im 20. Jahrhundert verwirklicht werden sollten. Aus heutiger Sicht ist sie ein geflügeltes Wort für all jene Hoffnungen und Träume geworden, die die Moderne einst von sich selbst hatte – und die doch zutiefst korrumpiert und unzugänglich erscheinen.

Zugleich übt das utopische Denken weiterhin eine starke Faszination auf die Gegenwart aus. Das breit gefächerte Feld, auf dem die zeitgenössische Kunst die Aneignung des Vergangenen im Zeichen der modernen Utopien sucht, wird dementsprechend häufig mit den Historiografien in Verbindung gebracht. Im Blick zurück erscheint die Moderne als ein Steinbruch für eine Gegenwart, die ihre überlieferten Normen, Werte und Geltungsansprüche neu befragt und in ein produktives Verhältnis zur Gegenwart setzt. So formulierte der Kurator Roger M. Buergel im Zuge der *documenta 12* im Jahr 2007:

Es ist recht augenfällig, dass die Moderne, oder – vielleicht besser – ihr Schicksal, einen starken Einfluss auf zeitgenössische KünstlerInnen ausübt. Ein Teil der Faszination mag daher rühren, dass niemand so genau weiß, ob

---

7 Zu regressiven und rückwärtsgewandten Formen des eschatologischen Denkens vgl. Shmuel N. Eisenstadt, *Die Antinomien der Moderne. Die jakobinischen Grundzüge der Moderne und des Fundamentalismus. Heterodoxien, Utopismus und Jakobinismus in der Konstitution fundamentalistischer Bewegungen*, Frankfurt a.M. 1998.



die Moderne nun ein abgeschlossenes Kapitel darstellt oder nicht. Nach den totalitären Katastrophen des 20. Jahrhunderts (den gleichen Katastrophen, die sie ins Werk setzte) scheint die Moderne in Trümmern zu liegen und vollkommen kompromittiert: sowohl durch die gnadenlos einseitige Umsetzung ihrer universalen Forderungen (Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit) als auch durch die simple Tatsache, dass Moderne und Kolonialismus historisch Hand in Hand gehen. Dennoch ist das Vorstellungsvermögen vieler Menschen von modernen Formen und Visionen tief durchdrungen [...]. Kurz, es scheint, als stünden wir zugleich außerhalb und innerhalb der Moderne. Als seien wir einerseits von ihrer tödlichen Gewalt angewidert und andererseits von ihrem zutiefst unbescheidenen Anspruch auf Universalisierbarkeit angezogen.<sup>8</sup>

Buergels Beschreibung verdeutlicht recht gut, dass sich der Blick zurück nicht frei von Ambivalenzen vollzieht – und dass er nach der Gegenwart und Zukunft dessen fragt, was Vergangenheit war. Die Rede von den *Futures of the Past* und einem *Zurück nach Morgen* bringt dies ebenfalls zum Ausdruck: So lauteten weitere Ausstellungen, die sich in jüngerer Zeit mit dem utopischen Erbe der Moderne beschäftigten.<sup>9</sup> Was heißt es nun aber genau, aus der Gegenwart heraus die Frage nach der Utopie zu stellen, und was heißt es: diese Frage in der Kunst zu stellen? Es ist zunächst einmal durchaus symptomatisch, dass die Vielzahl von Ausstellungen, die sich in den vergangenen Jahren mit dem Erbe, der Gegenwart und der möglichen Zukunft des utopischen Denkens beschäftigten, nicht nur sehr divergierende und teils widerstreitende Einschätzungen im Blick auf den Stellenwert der Utopie heute präsentierten. Auffallend war bei genauerem Hinsehen auch, dass sich die

---

8 Roger M. Buergel, »Leitmotive der documenta 12«, in: *documenta 12 Pressemappe*, Juni 2007, S. 15.

9 Vgl. Heidi Brunnschweiler/Dominique Mollet (Hg.), *Futures of the Past. Anette Amberg, Asier Mendizabal und Yelena Popova im Dialog*, Ausst. Kat. Riehen, Freiburg i.Br. 2013, sowie Stiftung Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, *Zurück nach Morgen*, Pressemitteilung Februar 2013. Ein Indikator für die Konjunktur der Utopie in der Gegenwartskunst nach 1989 ist zweifellos auch, dass dem Begriff in der von der Whitechapel Gallery herausgegebenen Reihe der *Documents of Contemporary Art* ein eigener Band gewidmet ist. Die Reihe versammelt theoretische Beiträge um Schlüsselkonzepte, die sich als bedeutsam für die Debatten der Gegenwartskunst erweisen. Vgl. Richard Noble (Hg.), *Utopias. Documents of Contemporary Art*, London/Cambridge (MA) 2009.

Kunst überhaupt in so prominenter Weise für diese Auseinandersetzungen zuständig fühlte – war doch das utopische Denken immer schon ein vordergründig auf gesellschaftliche Versöhnung bezogenes Denken, die Utopie mithin ein politischer und sozialtheoretischer Begriff. Freilich zeigt sich bei genauerer Betrachtung aber auch, dass die Kunst keineswegs in einer bloß zufälligen Verbindung zum utopischen Denken steht. Dies erklärt sich erneut im Blick zurück: Immerhin haben utopische Motive schon in den ästhetischen Theorien der Moderne eine zentrale Rolle gespielt. Die Auseinandersetzung um das utopische Denken in der Kunst zeigt etwa auf, dass bereits die philosophische Ästhetik im frühen 19. Jahrhundert, insbesondere bei Friedrich Schiller, von der Utopie einer ästhetisch versöhnten Menschheit sprach.<sup>10</sup> Die ästhetische Erfahrung erschien als besonderer Bereich der menschlichen Erfahrung, der die Möglichkeit einer genuin wahren, guten und schönen, mithin einer versöhnten Praxis in sich barg.

Anders als man vermuten könnte, sind dies nun keineswegs völlig abgelebte Motive. Sie haben vielmehr bis weit ins 20. Jahrhundert hinein eine tragende Rolle in den Auseinandersetzungen um das politisch-ästhetische Selbstverständnis der Kunst gespielt: Egal, ob man an die avantgardistische Idee einer Aufhebung von Kunst in ein revolutionär befreites Leben denkt oder an die modernistische Autonomiekonzeption, die die Kunst gerade aufgrund ihrer Distanz zum Leben als Statthalter eines versöhnten gesellschaftlichen Gesamtsubjekts dachte, für die ästhetischen Theorien der Moderne war die Kunst *strukturell* auf eine Utopie bezogen. Damit gewinnt die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Utopie freilich eine begriffliche Dimension, die selbst noch für das Verständnis der Gegenwartskunst aufschlussreich erscheint. Denn diese, so will ich meinen, steht nun in einem Verhältnis der Differenz zur Kunst und Ästhetik der Moderne, das sich eben auch über die gegenwärtigen Verschiebungen im Blick auf die utopischen Motive in der Kunst erklärt. In der Tat besteht die These dieses Buches darin, dass die Gegenwartskunst zwar keinen radikalen Bruch mit der künstlerischen Moderne vollzogen hat, sodass jene irgendwie an ein Ende gekommen wäre. Vielmehr lassen sich unter dem Begriff der Gegenwartskunst Entwicklungen beschreiben, die den emanzipatorischen und aufklärerischen

---

10 Prominent hat Schiller die ästhetische Utopie in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung entwickelt, insbesondere im 27. Brief. Vgl. Friedrich Schiller, *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Stuttgart 2000 [1795].

Impulsen der Moderne gerade dadurch die Treue halten, dass sie die aus heutiger Sicht problematisch gewordenen Aspekte des modernen utopischen Denkens in der Kunst kritisieren.<sup>11</sup>

Bei genauerem Hinsehen ergeben die vielfältigen Bezugnahmen der Gegenwartskunst auf das utopische Denken allerdings keineswegs ein einheitliches Bild. Schon im Blick zurück auf die historischen Ausprägungen der utopischen Motive der modernen Kunst kommen sehr unterschiedliche Weisen in Betracht, die Kunst auf einen utopischen Auftrag zu beziehen: die avantgardistische und die modernistische. Die zeitgenössischen Rückbezüge auf diese beiden Formationen der künstlerischen Moderne erweisen sich darüber hinaus selbst als äußerst vielfältig. So greifen aus heutiger Sicht nicht nur historiografische, sondern zum Beispiel auch formalistische, partizipatorische, kunstaktivistische und realistische Ansätze auf das utopische Erbe von Modernismus und historischer Avantgarde zurück, transformieren und aktualisieren es. Dabei stellt sich zugleich die Frage, ob die Aneignung des Vergangenen im Zeichen der modernistischen und avantgardistischen Modelle überhaupt noch als Einsatz für ein avanciertes Verständnis von zeitgenössischer Kunst taugt. Während die Autonomievorstellungen der modernistischen Ästhetik spätestens seit den 1970er-Jahren prekär geworden sind, gelten auch die sozialrevolutionären Ideale der historischen Avantgarden als weitgehend gescheitert. In einer Gegenwart, die sich der problematischen Aspekte von Modernismus und Avantgarde bewusst geworden ist – man denke etwa an die im Zeichen postkolonialer sowie postsozialistischer Perspektiven vollzogenen Formen der Kritik an den hegemonialen und universalistischen Ansprüchen der modernen Kunst –,<sup>12</sup> scheint gerade auch ein mit der modernistischen und avantgardistischen Utopie verbundener Anspruch auf Versöhnung in der Kunst eher aus der Zeit gefallen. Wie ist es dann aber zu verstehen, wenn die Gegenwartskunst im-

---

11 Damit stehen die folgenden Überlegungen indirekt auch im Horizont der in den vergangenen Jahren geführten Auseinandersetzungen um den Fortschrittsbegriff in der Kunst und der hier vorgespurten Haltung gegenüber der Moderne: Treue durch Kritik. Vgl. zu den Debatten um den Fortschrittsbegriff in den 2000er-Jahren bes. Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.), *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, Berlin 2006.

12 Die Avantgarde, so hat es zum Beispiel der Kurator Okwui Enwezor betont, war nie ausschließlich im Besitz der westlichen Kunst. Vgl. Okwui Enwezor, »Die Black Box«, in: Documenta (Hg.), *Documenta 11\_Plattform 5*, Ausst. Kat. Kassel, Ostfildern-Ruit 2002, S. 42-55, hier bes. S. 44ff.

mer wieder ein Interesse am utopischen Denken artikuliert: Hat sie mit den alten Modellen gebrochen, erweitert sie das gedankliche Feld – oder aktualisiert sie das Vergangene doch nur nostalgisch, vielleicht sogar regressiv?

Auch wenn das moderne utopische Denken in der Kunst als weitgehend gescheitert gilt, sollte man die gegenwärtigen Versuche, die Utopien der Gegenwartskunst zu thematisieren, doch zunächst vor dem Hintergrund der für die ästhetische Moderne einschlägigen Konzepte von Modernismus und Avantgarde rekapitulieren. Insbesondere Jacques Rancière hat in jüngerer Zeit darauf hingewiesen, inwiefern Modernismus und Avantgarde die Pole jenes »ästhetischen Regimes«<sup>13</sup> bildeten, das in seiner utopischen Latenz selbst noch für die Gegenwartskunst prägend erscheint. Während der Modernismus mit der strikten Autonomie der Kunst in Verbindung stand und in dieser ein Residuum utopischer Gehalte sah, verbanden sich die historischen Avantgarden mit dem Projekt einer Heteronomisierung der Kunst im Zeichen ihrer Aufhebung in Politik, Alltag oder Architektur. Die Gegenwartskunst, die im Spannungsfeld dieser Pole steht, ist daher zwangsläufig mit Fragen befasst, die die Autonomievorstellungen der Kunst und der ästhetischen Erfahrung aus heutiger Perspektive reflektieren. Die Utopie zeigt sich dabei erneut als jener folgenschwere Topos, der die Dialektik von Sublimierung und Entsublimierung im Verhältnis von modernistischen und avantgardistischen Modellen mobilisiert, aus der sich die Kunst bereits historisch häufig nur um den Preis ihrer politischen Kompromittierung befreien konnte. Was immer wieder als Versuch einer Überwindung der politischen Folgenlosigkeit der Kunst erhofft wurde<sup>14</sup> – und was heute in einer Vielzahl neoavantgardistischer Kunstformen erneut aktualisiert wird –, verweist auf das utopische Motiv selbst: dass die Kunst eine befreiende Wirkung realisiert, im Zeichen einer Transformation der menschlichen Existenzweisen selbst – als Vorausnahme des befreiten Subjekts, als nichtentfremdete soziale Praxis, als Präfiguration eines kommenden Kollektivs.

Nun besteht die Herausforderung darin, die in die Kritik geratenen avantgardistischen und modernistischen Modelle so zu perspektivieren,

---

13 Vgl. Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006, hier bes. S. 35-49.

14 In Bezug auf die historische Avantgarde und ihre Kritik an der Folgenlosigkeit der Kunst ist die bis heute ebenso folgenreiche Studie von Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974, interessant.

dass deutlich wird, inwiefern die Gegenwartskunst, sofern sie eigentlich einen dezidiert postavantgardistischen und postmodernistischen Stand erreicht hat, im Grunde auch ein postutopisches Bewusstsein nahelegt. Die Überlegungen dieses Buches sollen genau dies nachzeichnen: Die Gegenwartskunst, so die These, hält an den emanzipatorischen Impulsen der ästhetischen Moderne fest, indem sie deren problematische Züge kritisiert. Im Blick auf die politischen und ästhetischen Dimensionen einer avancierten Kunst der Gegenwart stehen daher vielschichtige Einsätze auf dem Spiel. Es geht um das Problem der ästhetischen Autonomie und ein präzises Verständnis der ästhetischen Differenz ebenso wie um die politische Funktion der Kunst im Spannungsfeld einer Entfremdungskritik der Gegenwart. Gerade im Blick auf spätkapitalistische Prozesse von Entfremdung zeigt sich, dass der Versuch einer durch Kunst angestoßenen Versöhnung erneut schnell in Kurzschlüsse münden kann – in falsche Versöhnung und Kooption. Inwiefern utopische Horizonte vor dem Hintergrund etwa eines »neuen Geistes des Kapitalismus« überhaupt noch unkorruptiert zu denken sind, ist eine der Fragen, mit denen sich dieses Buch daher ebenfalls beschäftigt.<sup>15</sup>

Nun bedeutet die Frage nach der Utopie zu stellen indes auch, den im Zeichen der Kritik an den modernistischen und avantgardistischen Modellen grundsätzlich vollzogenen Wandel des utopischen Denkens zu reflektieren. Die Gegenwartskunst, das zeigt sich nämlich in einem weiteren Schritt auch, ist heute keineswegs mehr allein am Erbe der ästhetischen Utopie der Moderne interessiert, sondern versteht die Utopie nun häufig selbst schon als eine *politische*. Vor dem Hintergrund der in die Kritik geratenen modernistischen Ästhetik betont etwa die Philosophin Juliane Rebentisch, dass »gerade die an politischen Utopien interessierte Kunst [...] das aufgeklärte Bewußtsein dafür [bewahrt], daß es für deren Verwirklichung mehr brauchte als Kunst und Kunsterfahrung«<sup>16</sup>. Damit rücken Kunst, Politik und Utopie freilich in eine grundsätzlich neue Konstellation. Denn der Auftrag einer avancierten Kunst der Gegenwart bestünde nun weniger darin, auf einen utopischen Zustand in der Kunst zu verweisen als darin, auf konkrete Weise

---

15 Zur Aufhebung der Entfremdungskritik im neuen Geist des Kapitalismus vgl. Luc Boltanski/Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003. Die im Anschluss geführten Debatten sind breit angelegt gewesen, für einen Überblick mit je unterschiedlichen Schwerpunkten vgl. bes. Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2010.

16 Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2003, S. 289.

am Projekt einer politischen Utopie der Gegenwart mitzuwirken. Gleichzeitig verschiebt sich das Problem dabei aber eher, als dass es sich auflöst: Denn auch politisch versteht sich das utopische Denken nun keineswegs von selbst. Zwar bezieht sich die Utopie auch in der Politik mitunter auf einen offenen Impuls, der sich nicht von den totalitären Modellen der Vergangenheit vereinnahmen lässt.<sup>17</sup> Und obgleich die Utopie auch heute noch auf wiederkehrende Muster von Herrschaftsfreiheit setzt, ist sie zugleich ein Begriff der Negation: Sie verweist darauf, »dass das, was ist, nicht alles ist«, wie bereits Theodor W. Adorno einmal treffend bemerkte.<sup>18</sup> In diesem Sinn spiegelt sich das utopische Denken etwa in der Tradition der Kritischen Theorie, wo Jürgen Habermas schon in den 1970er-Jahren den utopischen Horizont aus der Ästhetik Adornos herauslöste und in die Alltagssprachliche Vernunft überführte – als Idee eines herrschaftsfreien Diskurses und als gewaltfreie Kommunikation. Habermas zufolge artikuliert sich die Möglichkeit eines utopischen Horizonts in den demokratischen Gesellschaften selbst, als deren regulatives Ideal. Die Ziele des gesellschaftlichen Lebens werden in einer an kommunikativer Vernunft orientierten Praxis fortwährend so perspektiviert, dass sie auf einen letzten Zustand von gesellschaftlicher Versöhnung hinzuweisen vermögen.

Freilich ist auch diese Sichtweise nicht unumstritten, und erneut zeigt sich dies in der zeitgenössischen Kunst. Denn gerade die Werke der vergangenen Jahre waren häufig eher an Utopien interessiert, die sich mit dem Denken der Gemeinschaft und dem Ideal einer sozialen Authentizität verbanden. Der Philosoph Jean-Luc Nancy hatte bereits in den 1980er-Jahren betont, dass der moderne Gemeinschaftsbegriff das utopische Denken der Moderne in sich aufnahm und transformierte: Nach dem Scheitern der revolutionären Großprojekte der Moderne wurde die Gemeinschaft so zum Ort kleiner partikularer Utopien. In ihren kommunitaristischen Impulsen bezeugten diese gleichwohl die Wahlverwandtschaft mit der großen Utopie schlechthin: dem Kommunismus. »Das Wort ›Kommunismus‹«, so Nancy, bedeute immerhin selbst nichts anderes als den »Wunsch, einen Ort für die

---

17 Die Kritik an den totalitären Aspekten des modernen utopischen Denkens ist anschaulich bei Popper nachzulesen: Karl R. Popper, »Utopie und Gewalt«, in: Ders., *Vermutungen und Widerlegungen. Das Wachstum der wissenschaftlichen Erkenntnis*, Teilbd. II: *Widerlegungen*, Tübingen 1997 [1963], S. 515, S. 515-527.

18 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M. 1970 (Gesammelte Schriften 6), S. 391.

Gemeinschaft zu finden oder wiederzufinden.«<sup>19</sup> Die nach 1989 einsetzende Konjunktur von gemeinschaftsbezogenen und beziehungsstiftenden Projekten in der Kunst erklärt sich auch vor diesem Hintergrund: Die künstlerischen Werke nehmen das utopische Denken in sich auf und aktualisieren es – als lokale Versöhnung im Kleinen, in den sozialen Nischen der Gegenwartskunst.

Auch wenn hier ein weiteres wirkmächtiges Motiv in der Aneignung des modernen utopischen Denkens liegt, sollte man davon ausgehen, dass die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen nach 1989 trotz allem zu höchst unterschiedlichen Einschätzungen darüber geführt haben, wie das Paradigma der Utopie heute überhaupt noch gedacht werden kann. Wenn die Utopie als eine »beste Welt« erscheint, in der Freiheit und Emanzipation nicht nur partikular, sondern »für alle« realisiert wären – die Diagnose, dass »etwas fehlt«, wie Bertolt Brecht einst sagte, zielt nie allein darauf, »was« fehlt, sondern auch darauf, »für wen« es fehlt –,<sup>20</sup> dann muss die Utopie eine Projektion »für alle« sein – und wahrhaft universell. Bereits Adorno wusste darum: Es ist das »Ganze der Menschheit«, auf das sich das utopische Denken bezieht.<sup>21</sup> Freilich erweist sich gerade das gemeinschaftsbezogene Denken der Utopie vor diesem Hintergrund als ambivalent, mehr noch: Auch gegenwartsdiagnostisch ist es heute eher unzeitgemäß. Wenn die 1990er-Jahre – ein Höhepunkt der im Zeichen der sogenannten Mikro-Utopien in der Gegenwartskunst stehenden Konjunktur von Gemeinschaftsmodellen – etwa häufig auch unter dem Eindruck des »Endes der Geschichte« standen und Fragen der Emanzipation, der gesellschaftlichen Befreiung und des Fortschritts nurmehr als lokale und partikuläre Vorstellungen zu rekonzeptualisieren vermochten,<sup>22</sup> so hat sich diese Einschätzung inzwischen

---

19 Jean-Luc Nancy, *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart 1988, S. 11.

20 Brechts Worte stammen aus seinem Stück *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Sie wurden später von Ernst Bloch als genuiner Ausdruck eines utopischen Bewusstseins gedeutet, wie Bloch selbst in dem berühmten Gespräch mit Theodor W. Adorno über »Die Möglichkeiten der Utopie heute« für den SWF von 1964 betonte.

21 Theodor W. Adorno, »Der Artist als Statthalter«, in: Ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1974 (Gesammelte Schriften 11), S. 114-126, hier S. 118.

22 Die auf Fukuyama zurückgehende These vom Ende der Geschichte besagte, dass der Kapitalismus und die liberale Demokratie nicht nur über den Kommunismus gesiegt, sondern zugleich die Geschichte vollendet hätten. Es gebe nur noch kleinteilige Veränderungen, aber keine grundlegenden Alternativen jenseits des Bestehenden. Dies wäre eine Welt,

überholt: Nicht das Ende der Geschichte, sondern das »Ende der Nachgeschichte« steht heutzutage auf dem Spiel.<sup>23</sup> So haben etwa die im Zuge der gesellschaftlichen und ökonomischen Krisen der vergangenen Jahre geführten Debatten um die neu entstandenen radikaldemokratischen Protestbewegungen deutlich gemacht, dass Auseinandersetzungen um emanzipatorische Politik und herrschaftsfreie Praxis erneut auf Gesellschaft als Ganze zurückbezogen werden müssen. Zur jüngsten Konjunktur der Utopie zählt dementsprechend auch ein wiedererwachtes Interesse an grundlegenden Formen der Demokratie- und Kapitalismuskritik, mithin die Alternative zwischen Utopie oder Untergang, wie Benjamin Kunkel es treffend formuliert.<sup>24</sup>

Auch hier bleibt indes die Frage bestehen, ob die Kritik an den herrschenden Institutionen der Gegenwart zwangsläufig in ein erneuertes utopisches Denken münden muss, mit anderen Worten: ob gesellschaftliche Freiheit und Emanzipation nicht auch politisch besser verstanden wären, wenn man sie *postutopisch* versteht. Dieses Buch folgt der Annahme, dass dies der Fall ist: um einer radikaldemokratischen Perspektive willen, die kein Außerhalb gegenüber den herrschaftlichen Institutionen, aber eine fortwährende Herrschaftskritik innerhalb der institutionellen Systeme kennt. Gerade die Auseinandersetzungen um zeitgenössische Formen der Repräsentations- und Demokratiekritik in der Gegenwartskunst zeigen dies auf: Die Utopie bleibt ein Problem, sie erweist sich häufig selbst noch dort unbewusst als

---

in der »alle wirklich großen Fragen endgültig geklärt« wären (vgl. Francis Fukuyama, *Das Ende der Geschichte*, München 1992, S. 13). Unabhängig davon, dass diese Idee von der Geschichte selbst überholt wurde, hat Jacques Derrida betont, dass das Posthistoire selbst eine utopische Vorstellung ist: Es vollzieht wie alle Utopien den Ausstieg aus der Zeit. Die Geschichte komme aber nie zum Ende, allenfalls könne man davon sprechen, dass es ein »Ende eines bestimmten Begriffs der Geschichte« gebe, nicht aber das Ende der Geschichte überhaupt. Vgl. Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt a.M. 2004, S. 31. Ungeachtet dessen hat das Denken des Posthistoire bis heute ein Nachleben: Vogl hat zum Beispiel nachgezeichnet, wie sich die Finanzmärkte im gegenwärtigen Kapitalismus als posthistorisch – als utopisch – verstehen. Sie entwerfen eine säkularisierte Eschatologie, eine »Einpreisung der Zukunft« in die Gegenwart und stehen so für den Versuch einer utopischen Überwindung der Zeit (vgl. Joseph Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich 2010, S. 114).

23 Vgl. Florian Grosser, *Theorien der Revolution zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 9.

24 Vgl. Benjamin Kunkel, *Utopie oder Untergang. Ein Wegweiser für die gegenwärtige Krise*, Frankfurt a.M. 2014.



herrschaftlich und exklusiv, wo sie sich als herrschaftsfreie Praxis und als präfiguratives Modell eines radikal egalitären Kollektivs versteht.

Nun sollen diese Überlegungen, die ich hier nur im Sinn einer Einleitung in die Auseinandersetzungen in den folgenden Kapiteln verstanden wissen möchte, zunächst allein die Notwendigkeit verdeutlichen, dass das utopische Denken in der Kunst nach 1989 immer doppelt – politisch und ästhetisch – in den Blick zu nehmen ist. Zugleich soll die systematische Perspektive um eine historische ergänzt werden: Die politische Gegenwart hat sich in den vergangenen drei Jahrzehnten ebenso verändert wie die Gegenwartskunst. Wie die Revivals des utopischen Denkens in der Kunst daher im Einzelnen zu beurteilen sind, ist nur im Blick auf jenes Geflecht von ästhetischen, ethischen, politischen und geschichtsphilosophischen Fragestellungen zu beantworten, die ich hier bereits grob angedeutet habe und die zudem immer neu historisch perspektiviert werden sollten. Den Gedankengang verfolge ich dabei in drei größeren Teilen, die nun auf unterschiedliche Konstellationen des utopischen Denkens in der Kunst der vergangenen Jahre fokussieren. Im ersten Teil geht es um die im Zeichen einer Auseinandersetzung mit dem utopischen Erbe der Moderne stehenden künstlerischen Historiografien, um Fragen der Geschichte sowie um die zeitgenössischen Aneignungen der geschichtlich gewordenen Formen der modernistischen Kunst. Der zweite Teil konzentriert sich dann auf zeitgenössische Kunstformen, die einen Gegenwartsbezug im utopischen Denken artikulieren und die Frage verhandeln, wie die Kunst nach dem Ende der geschichtsphilosophischen Modelle einen emanzipatorischen Impuls im Hier und Jetzt – etwa anhand von partizipatorischen und relationalen Modellen – zur Geltung bringen kann. Der dritte Teil thematisiert schließlich neuere Formen des künstlerischen Aktivismus, der politischen Kunst und des Realismus, die einen radikalen Bruch mit dem gegenwärtig Gegebenen fordern und einen neuen Zukunftsbezug im utopischen Denken artikulieren.

Man mag diese temporalen Einteilungen zunächst für etwas schablonenhaft halten. Wie sich zeigt, greifen die unterschiedlichen Dimensionen des Utopiebezugs in der Gegenwartskunst aber häufig ineinander und komplizieren die starre Einteilung entlang eines je ausschließlich vergangenheits-, gegenwarts- und zukunftsorientierten Motivs. Die Diskussionen verweisen intern aufeinander, sie stehen aber zugleich im Bewusstsein dessen, was ich eine fortwährende Auseinandersetzung mit dem »Projekt der Moder-

ne« nennen möchte.<sup>25</sup> Dementsprechend geht es mir auch nicht darum, die Vielfalt der künstlerischen Bezugnahmen auf das utopische Denken heute lediglich in einem bunten Bild verschiedener Ansätze zusammenzubinden. Vielmehr soll der normative Anspruch der Utopie ernst genommen werden, und das heißt: Die künstlerischen Werke sollen im Durchgang durch je ihre verschiedenen Implikationen systematisch diskutiert werden. Dabei will ich sowohl in ästhetischer wie auch in politischer Hinsicht für eine postutopische Perspektive plädieren: Die avancierten Stränge der Gegenwartskunst sind postutopisch oder sollten es sein. Dies bedeutet keineswegs ein Einverständnis mit dem Status quo – im Gegenteil. Vielmehr soll eine postutopische Perspektive die Voraussetzung beschreiben, um Freiheit und Emanzipation überhaupt angemessen zu verstehen. In dieser Hinsicht liest sich das Folgende auch als Plädoyer für ein Festhalten am Projekt der Moderne selbst: als Kritik und Selbstaufklärung der Kunst über die ihr eigenen politischen und ästhetischen Voraussetzungen und Ziele.

Methodisch nehme ich dementsprechend auch nicht nur konkrete Werke, sondern mitunter auch theoretische Überlegungen von Künstlern in Form von Manifesten, Essays und Interviews in den Blick. Zugleich will ich keine Vollständigkeit im Blick auf die gegenwärtigen Auseinandersetzungen um den Stellenwert der Utopie in der Gegenwartskunst beanspruchen noch möchte ich hier für einen bestimmten Kanon plädieren. Im Zeichen exemplarischer Diskussionen stehen bekannte Werke neben weniger bekannten, im Bewusstsein allein ihrer Autorität gegenüber der Sache.

Bedanken will ich mich zunächst aber bei einigen Personen und Institutionen: bei der VG Wort für die großzügige Förderung dieses Buches; bei der Hochschule für Gestaltung Offenbach, dem Promotionsbereich der HfG und dem Offenbacher Kolloquium von Juliane Rebentisch für den Kontext, in dem diese Arbeit entstand; bei Anna Schober-de Graaf für die Möglichkeit der Überarbeitung des Buches in Klagenfurt. Mein besonderer Dank gilt Juliane Rebentisch, die mich ermutigt hat, das Problem der Utopie zum Thema dieses Buches zu machen und das Projekt über den gesamten Zeitraum als inspirierende Lehrerin und Gesprächspartnerin begleitet und immer neu motiviert hat. Beatrice von Bismarck gilt mein Dank für die langjährige Unterstützung und dafür, mein Interesse an der theoretischen Auseinan-

---

25 Vgl. Jürgen Habermas, »Die Moderne – ein unvollendetes Projekt«, in: Ders., *Kleine Politische Schriften (I-IV)*, Frankfurt a.M. 1981, S. 444-464.

dersetzung gefördert zu haben; Astrid Klein dafür, dass sie mir den Weg in die Kunst gezeigt hat; Rotraut Pape (†) für die Unterstützung meiner praktischen Arbeit und viel Zuspruch in Offenbach; Anne Gräfe, Marina Martinez Mateo, Ellen Wagner und Mathias Windelberg für fortdauernde Diskussionen und die kritische Lektüre von Teilen des Manuskripts; Erec Gellautz für instruktive Hinweise bei den Abbildungen; Christa Scheld für die Bereitstellung von Literatur; Wolfgang Delseit und Axel Petrasch für das sorgfältige Lektorat; Marc Ries, Christian Janecke, Hans Zitko, Martin Gessmann und Helmut Draxler für kritische Gespräche und Hinweise in verschiedenen Stadien der Arbeit; Annika Frye für die Unterstützung in Offenbach; Stefan Hurtig und Christoph Rossner für die inspirierenden Gespräche, mit denen das Nachdenken über Kunst begann. Danken will ich besonders meinen Eltern, Martina und Josef Mühl, für ihre Unterstützung; ihnen ist dieses Buch gewidmet.