

Kunst und Utopieproduktion Working Utopias

Anke Strauß

Heute scheint der Großteil unseres Tuns, selbst jenes, das zur Verbesserung unserer Verhältnisse beitragen soll, auf negativen Narrativen zu beruhen. Eines dieser Felder betrifft die Arbeit und ihre sich verändernden Bedingungen. Während diese Negativität in der Kritik wichtig ist, um Aufmerksamkeit auf Missstände zu lenken, scheint es im öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs doch eine seltsame Leerstelle zu geben, wenn es um positive Formulierungen zukünftiger Arbeit geht. Gemeinsam mit der Choreographin und Performerin Christina Ciupke habe ich mir daher die Frage gestellt, ob aktuelle Formen kreativer Arbeit die Möglichkeit bergen, eine positive Formulierung vorzunehmen – ein zukünftiges ArbeitsLeben¹ zu beschreiben, das erstrebenswert erscheint. Unser zweijähriges Forschungsprojekt Working Utopias beschäftigt sich daher auf der einen Seite mit Formen von Arbeit, die Künstler*innen für sich entwickelt haben, auf der anderen Seite fragt es nach Utopie.²

1 Im Folgenden wird die Formulierung ArbeitsLeben genutzt, um Entwicklungen Rechnung zu tragen, die zum einen zunehmend die wie auch immer geartete Grenze zwischen Erwerbs- und Privatleben auflösen, und zum anderen das Zusammendenken der beiden Bereiche nötig machen.

2 Siehe www.working-utopias.com

Utopie ist eine von Thomas Morus geschaffene Wortschöpfung, die paradoxerweise zwei Bedeutungen gleichzeitig erfasst. Die eine bedeutet guter Ort, die andere Nichtort. Die Gleichzeitigkeit von Ideal und Unerreichbarem ist hier wichtig, denn es ist diese Gleichzeitigkeit, die ein Sich-Sehnen produzieren kann, das das Potential in sich trägt, auch Handlungen im Jetzt zu beeinflussen. Beide Bedeutungen einzeln sind jedoch Nährboden für Kritik, die zusammen genommen Utopie in eine Abseitsposition gebracht haben. Mit Hinweis auf den letzten großen Realisierungsversuch, das sozialistische Projekt, wird der Utopie oft der Vorwurf des Totalitären gemacht – und das ist gerechtfertigt, wenn man das Gute mit dem Perfekten gleichsetzt und es als einen Standard benutzt, um daraus ein singuläres Narrativ zu stricken. Dies hat dazu geführt, dass Utopie verdächtig und große Narrative zu Gunsten von lokalen Mikro-Narrativen verworfen wurden.³

Auf der anderen Seite wird Utopie mit dem Hinweis auf die Ernsthaftigkeit unserer Lage als Wolkenkuckucksheim abgetan, als Träumerei, die nie-mals real werden kann. Hier ist es die Unmöglichkeit des Realisierens, die ihr zum Vorwurf gemacht wird. Gerade die neoliberalen Agenda pocht auf Realismus als (einige) Bedingung des Handelns.

Diese kontinuierliche doppelte Abwertung hat zu einer Situation geführt, in der wir mittlerweile so unfähig sind, das Unmögliche zu denken, dass wir selbst das Mögliche nicht mehr als Möglichkeit wahrnehmen können. Der Brexit und die Wahl von Donald Trump sind nur zwei Beispiele für diese Unfähigkeit.

Ein Ort, an dem Utopie noch oder wieder ernsthaft diskutiert wird, ist die Kunst. Dabei geht es weniger um eine perfekte Gesellschaft als um die Erfahrung der Möglichkeit des Anderen. Kunst hat schon immer eine wichtige Rolle in der Gestaltung von Gesellschaft gespielt, egal ob während der Industrialisierung oder der russischen Revolution. Dabei ist Utopie auch immer eine Kritik am Bestehenden (Bloch 1988: 12). Diese erfolgt jedoch nicht, indem sie die Unzulänglichkeiten des Hier und Jetzt expliziert, sondern indem sie zeigt, wie eine gute Welt aussehen könnte, die gewahr werden lässt,

3 Große Narrative existieren weiterhin, jedoch nur in Form von Negativbeschreibungen, wie etwa Kapitalismus oder Neoliberalismus. Diese sind, wie beispielsweise Gibson-Graham argumentiert, nicht weniger totalisierend (vgl. Gibson-Graham 2006). Zum einen homogenisieren sie eine Vielzahl unterschiedlicher Phänomene, zum anderen lassen sie nur eine ebenso große (revolutionäre) Antwort als die einzige mögliche erscheinen.

was jetzt alles fehlt. Das heißt, Utopie hat mit Affektproduktionen zu tun, die eben nicht negativ sind – es ist nicht das Spektrum von Angst, Panik oder Aggression, welches sie für ihr Handeln operationalisiert.

In der Kunst bestand Kritik sehr lange vor allem in der Forderung nach Autonomie und nichtentfremdender Arbeit (vgl. Boltanski/Chiapello 2005). Diese Kritik stieß in den 1970er Jahren auf offene Ohren – in einer Zeit tiefer Instabilität des kapitalistischen Systems mit seiner Weltwirtschaftskrise, die unter anderem massive Demonstrationen von damaligen und zukünftigen Arbeitnehmer*innen zur Folge hatte. Neue Formen von Arbeit – wie sie beispielsweise in der Kreativwirtschaft vorkommen, sich aber auch auf andere Bereiche ausweiten – zeichnen sich durch Selbstverantwortung aus. Leidenschaft und Selbstverwirklichung stehen im Zentrum eines Diskurses, der andererseits mit einem massiven Abbau von sozialstaatlichen Leistungen und Sicherheiten verbunden ist.

Diese Art der Kritik, so das Argument, wurde also eingehetzt und somit Kunst auch die Grundlage von Kritik entzogen. Aber, sagt Bloch, es gibt immer ein Residuum, das nicht erfüllt sondern banalisiert wird durch die Realisierung einer Zukunftsvision (Bloch 1988: 2). Und in diesem Fall der Erfüllung einer utopischen Idee von (selbstbestimmter) Arbeit ist es die Frage nach Sozialität, nach Gemeinschaft, nach Solidarität und Sicherheit, die dieses Residuum bildet. Es ist kein Zufall, dass gerade heute in der Kunst Formate dominieren, die sich mit Fragen von Kollaboration, Partizipation, Gemeinschaft, Zusammenkunft, öffentlichen Orten aber auch mit den Produktionsbedingungen im heutigen kapitalistischen System beschäftigen.

Christina Ciupke und ich untersuchen in unserem Forschungsprojekt Working Utopias die Produktionsformen, die künstlerische Arbeit heute annimmt. Es geht uns dabei unter anderem darum, das Narrativ der Vereinzlung, das die derzeitige Kritik dominiert, zu hinterfragen, denn wir untersuchen die ArbeitsLeben von Künstler*innen im Hinblick auf ihre soziale Dimension. Dafür beschäftigen wir uns mit unterschiedlichen, von Künstler*innen ins Leben gerufenen und betriebenen Organisationen, um folgende Fragen zu stellen: 1. Wie organisieren sie ihr ArbeitsLeben? 2. Welchen Einfluss hat ihre Kunstproduktion auf die Art und Weise, wie sie

dieses ArbeitsLeben gestalten – und umgekehrt? 3. Gibt es die Möglichkeit, eine neue Utopie zu formulieren, die auch unter den Bedingungen hochindividualisierter Arbeit auf Solidarität beruht?

Praxisprojekte

Zur Zeit beschäftigen wir uns in unterschiedlicher Art und Weise mit vier Organisationen verschiedenen Alters (20, 15, 5 und 1 Jahr). KuLe und Ponderosa sind Mitte beziehungsweise Ende der 1990er im selben politischen Milieu in und um Berlin entstanden. Beide sind Entwürfe zu Leben und zu Arbeiten, die eng mit Kunst, Politik und dem Ausloten von möglichen und unmöglichen Beziehungen verknüpft sind. Sie sind eingewebt in Narrative, die sich um Freundschaft, Solidarität und Teilen entspinnen (für KuLe vgl. Berzborn/Weismann 2016; für Ponderosa vgl. Maher 2015).

Unter sehr anderen Bedingungen hat sich Agora über zehn Jahre später im Neuköllner Mittelweg⁴ entwickelt, während Critical Concrete in Porto auch als Konsequenz jüngster Entwicklungen in Berlin gegründet wurde. Ihre Narrative adressieren ähnliche Themen wie bei KuLe und Ponderosa, finden aber in einem Umfeld statt, das von einer fortschreitenden Ökonomisierung unterschiedlicher Lebensbereiche gekennzeichnet ist. Dies betrifft sowohl die erhebliche Verknappung und damit Verteuerung von Raum in urbanen Zusammenhängen als auch eine zunehmende »Professionalisierung« von Künstler*innen, welche Karriereorientierung zu einer relevanten Entscheidungsgröße macht.

Agora bezeichnet sich selbst als »Centre for Contemporary Practice«, in dem Kunst Teil einer ganzen Bandbreite von Aktivitäten ist. Unter dem Dach eines Fabrikgebäudes aus den 1920ern arbeiteten Menschen verschiedenster Disziplinen auf von Agora Mittelweg thematisch unterschiedenen Stockwerken: Essen, Arbeiten, Lernen und Kunst. Diese Themen wurden zudem regelmäßig bei Community Dinners und gemeinsamen Veranstaltungen in experimenteller Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen und Nichtkünstler*innen miteinander in Dialog gebracht. Ein Mitglied von Agora beschreibt es wie folgt:

4 Im Juli 2017 musste Agora Mittelweg aufgrund einer massiven Mieterhöhung schließen. Agoras künstlerisches Programm existiert jedoch weiterhin im Gebäude von CIRCULAR, einem Zentrum für nachhaltiges Wirtschaften in der Rollbergbrauerei (Neukölln), welches bei Agora seinen Anfang nahm. Der alte Standort wird durch den Zusatz Mittelweg von dem neuen unterschieden.

»Es war ein Ort, der sehr offen war für Experimente ohne Kuration. Jemand hat etwas vorgestellt – >Ich möchte das machen, wir wissen nicht, was es genau ist, keine Ahnung< und wir sagten: >Komm her, beim nächsten Community-Dinner kannst du es austesten.< Es war ein bisschen anders als das Kunstprogramm, was hier kuratiert ist.«

Neben den Stockwerken, in denen alle ihren spezifischen künstlerischen oder nichtkünstlerischen Aktivitäten nachgingen, existierte so auch, was ein anderes Mitglied als »leere Mitte« bezeichnete, ein experimenteller Ort, an dem alles passieren konnte.

Critical Concrete hingegen positioniert sich im Sozial- und Bildungswesen. Sie nennen sich selbst »academic and social initiative«. Auffällig ist hier, dass Kunst in ihrer Selbstbeschreibung nicht vorkommt. Auch gibt es kein Residenzprogramm für Künstler*innen oder ähnliche Formate, die sich mit Fragen des Sozialen künstlerisch auseinandersetzen. Stattdessen ist das gesamte Programm eher auf etwas ausgerichtet, das man heute wahrscheinlich socially-engaged architecture nennt – ein Bereich, der durchaus Parallelen zu partizipativen Kunstformaten aufweist.

Darauf angesprochen erklärte Samuel Kalika, Gründer von Critical Concrete, dass er Kunst oder die Verwendung des Kunstbegriffs in seiner organisationalen Praxis erst einmal ganz ausspare:

»In der Kunst an die ich wirklich glaube, glaube ich auch an eine Ehrlichkeit in ihrer Praxis und ich werde ein wenig angespannt, wenn ich sehe wie sich diese Praxis zu einer schieren Karriereperspektive entwickelt. Das ist zwar nicht immer der Fall aber in meinen Augen produziert ein Großteil der professionellen Künstler, vor allem diejenigen, die Vollzeit ihr Geld mit partizipativen und sozial engagierten Formaten verdienen, am Ende sehr schlechte Arbeiten, die auch sehr geringe Partizipation und sozialen Einfluss aufweisen. Daher habe ich Kunst bei meinem Tun erst einmal in den Hintergrund treten lassen.« (Übersetzung der Autorin)

Wahrscheinlich ist dies eine intelligente Herangehensweise – das Unterlassen der Verwendung des Begriffs Kunst, in einer Zeit, in der Kunst immer mehr zur Komplizin in unterschiedlichen Verwertungszusammenhängen

gemacht wird. Das Unterbrechen der Produktion von Kunst befreit auch Künstler*innen von dem Druck, bestimmten Formaten, Anforderungen, Diskursen zu genügen, die, wie es mir scheint, immer exklusiver werden, je mehr Nichtexklusivität gefordert wird.

Alle Projekte verweben eine kreative Praxis mit politischen und sozialen Fragen. Alle schaffen Raum, um unterschiedliche Formen des Miteinanders auszuloten. In allen Beispielen eröffnet sich dieser Raum nicht innerhalb der Kunstproduktion, sondern an ihren Rändern – dort, wo ein Kontakt mit anderen Praktiken, Sichtweisen oder Ideen entsteht, der nicht von vornherein eingeordnet werden kann.

Dies schafft andere Beziehungen als die, die Gesa Ziemer mit dem Begriff der Komplizenschaft als Kern von neuer Kollektivität bezeichnet (vgl. Ziemer 2013). Komplizenschaft ist immer temporär und zweckgerichtet. Einer der Mitglieder von Agora Mittelweg hingegen beschreibt die Beziehungen, die dort entstanden sind, folgendermaßen:

»Ein Netzwerk sind einfach Menschen, die voneinander profitieren, irgendwie. Aber das hier ist ein Haus für viele Leute, die etwas Neues wollen. [...] Die Anzahl von gesunden Verbindungen zwischen Menschen ist krass hier gewesen und ist [es] immer noch; [es] hat sehr, sehr, sehr viele Menschen in einem positiven Sinne verbunden.«

Statt Kompliz*innen finden die Ideen, Narrative und Praxen aller Organisationen Verbündete. Verbündete sind Menschen, die sich oft in anderen Arbeitszusammenhängen bewegen – wie beispielsweise in Bezirksamtern, aber auch in Unternehmen oder anderen Institutionen. Verbündete sind Menschen in anderen Strukturen, die sich aber so affizieren und begeistern lassen, dass sie das Projekt unterstützen – teilweise oder oft sogar gegen die Logik der Struktur, in der sie sich bewegen.

Wenn man diese Menschen fragt, warum sie das tun, dann geht es nicht immer in erster Linie darum, ob das, was sie zu Beginn reizte auch so ohne Abweichungen umsetzbar, realistisch oder hundertprozentig verwertbar ist. Es geht darum, dass sich in diesem Moment etwas öffnet, ein Möglichkeitsraum, der aufzeigt, was man auch machen könnte und wie man es auch

machen könnte. Diese Möglichkeitenräume schließen sich manchmal wieder – wie der Fall von Agora zeigt. Aber die Erfahrungen mit ihnen bleiben. Bloch sieht in solchen Erfahrungen ein Samenkorn für Utopie, wenn er schreibt:

»Jedoch das vergangene Wollen, vergangene Erleben hört nicht auf zu bestehen und nachzuwirken, auch wenn es nicht mehr gegenwärtig bewusst ist. Im Traum vor allem kehrt das wachende untergegangene Wollen wieder, bemächtigt sich, bewegt« (Bloch 1919: 356).

Bloch bezieht sich hier auf den Tagtraum, der das Jetzt öffnet, indem er alles das, was fehlt gewahr werden lässt – ein Sehnen, das ein Nicht-mehr in ein Noch-nicht verwandeln kann. Diese Erfahrungen können demnach als Utopien weiterarbeiten, obwohl oder gerade weil sie sich wieder ein Stück vom Seienden entfernt haben. So sagte beispielsweise Caique Tizzi, einer der Gründer von Agora Mittelweg und aktueller Leiter von Agoras künstlerischem Programm in der Rollbergbrauerei Ende 2017 in einem Interview:

»Die Idee, eine Gemeinschaft zu schaffen, neue Möglichkeiten des Zusammenlebens auszuloten – alles ist da, es muss nur in neue Form gebracht werden« (Hildebrandt 2017).











