

# Über den Fluchtpunkt intellektueller Aktivität

Ein Gespräch zwischen Manuel Cirauqui  
und Daniel Kurjaković

—  
[http://www.quadrilogy.org/de/theory\\_individual?page=4](http://www.quadrilogy.org/de/theory_individual?page=4)

Über den Fluchtpunkt intellektueller Aktivität  
Ein Gespräch zwischen Manuel Cirauqui und Daniel Kurjaković

*In der Gesprächsreihe mit Künstlern, Kuratoren und Kritikern kehrt Daniel Kurjaković diesmal zu Manuel Cirauqui zurück (der einen der Hauptaufsätze im ersten Ausstellungskatalog *Conflicting Tales* der Burger Collection geschrieben hat), um über die Rückkehr der »Theorie« innerhalb einer jüngeren Welle zeitgenössischer Kunst zu sprechen. Obwohl er eine theoretische Aktivität für unverzichtbar hält, kritisiert Cirauqui die derivative und fetischistische Haltung ihr gegenüber. Stattdessen bevorzugt er einen weniger hermetischen Ansatz zur intellektuellen Aktivität, indem er für eine neostoische Herangehensweise an ein gutes Leben plädiert. Diese geht über ein rein simulatives Zitieren in neotheoretischer Kunst hinaus, die selbst auf problematische Weise mit einem symbolischen Neoliberalismus verknüpft ist.*

Daniel Kurjaković: In der Kritik wird ein genereller und doch gewiss zu harter Gegensatz zwischen dem Begriff »Diskurs« einerseits und dem der »Arbeit« andererseits konstruiert, der als empirisch gegeben verstanden wird. Wie sollte man diesen Gegensatz umformulieren, damit er produktiv wird?

Manuel Cirauqui: A priori würde ich »Diskurs« und »Arbeit« nicht gegeneinander stellen, und gewiss niemals als »Idealität« gegen »Empirizismus«. Es stimmt, dass es einen Gegensatz gibt, den wir unter verschiedenen Blickwinkeln wahrnehmen können: zwischen einer Kategorie, die irgendwie mit dem oralen Gebiet verbunden ist (reden, nachdenken, plaudern, diskutieren usw.), und der damit verbundenen Kategorie des Geschriebenen, zwischen Diskurs als einer Form »spontaner«, »zeitlicher«, »immaterieller« linguistischer Produktion und der Arbeit als dem Gegenteil (feststehend, gemessen in ihren Teilen und ihrer Struktur, ihrer selbst bewusst, usw.). Man könnte diesen Gegensatz auch als einen zwischen der abstrakten, theoretischen Ausarbeitung des Denkens und den konkreten, »verkörperten« Ausdruck durch – nennen wir es mal – »Denkfiguren« bezeichnen.

Dies sind aber nur scheinbar Gegensätze, und sie sind extrem mehrdeutig. Der Gegensatz zwischen dem Abstrakten und dem Konkreten ist keineswegs weniger angestrengt als zwischen dem »spontanen«, mündlichen Ausdruck und dem »kontrollierten«, selbst-reflexiven geschriebenen Wort. Die technische Situation, in der unsere Leben sich zur Zeit entwickeln, macht es möglich – wenn nicht unvermeidbar oder gar zwingend –, diese Artikulationen des Mündlichen und Schriftlichen auf vielerlei Weise umzudrehen, neu auszurichten und zu kombinieren, und zwar mit all den uns zur Verfügung stehenden Verfahren des Aufzeichnens, Samplens, Editierens, Transkribierens und der Montage. All dies prägt nicht nur unsere Wahrnehmung (als System), sondern auch unsere Handlungen. Deswegen betrachte ich alle Gegensätze zwischen dem Mündlichen und dem Geschriebenen als weitgehend idealistisch.

DK: Also ist der Gegensatz vor allem die Angelegenheit einer seit langem bestehenden Tradition in der westlichen Philosophie. Sich dieser Tatsache bewusst zu sein, schwächt aber seinen Einfluss kaum.

MC: Nun, er wird schon schwächer, aber bleibt doch als Allgemeinplatz bestehen. Was den scheinbaren Gegensatz zwischen dem Abstrakten und dem Empirischen angeht, muss ich an Ian Wallaces Idee von Kunst als »verkörperter Philosophie« denken, die ich vollkommen teile. In diesem Gedankengang gibt es eine weitere mögliche Lesart davon, wie der Gegensatz zwischen »Diskurs« und »Arbeit« die Dualität von »Theorie« und »Praxis« widerspiegelt – ein Gegensatz, der im Kontext der jüngeren Kunstproduktion besonders problematisch geworden ist. Um jeglichen formalistischen Ansatz zu vermeiden, sollte man den postmodernen Topos von »Welt als Text und Text als Bild« (wiederum könnte hier Ian Wallaces Arbeit eine Referenz sein) erinnern, da dies die Grundlage dafür ist, dass die Unterschiede zwischen der Praxis der Kunst und der Theorie – und somit zwischen Arbeiten und Diskursen – sich in den letzten Jahren aufgelöst hat. Die institutionelle Identität eines Objekts – theoretisch, ästhetisch, usw. – wurzelt nicht in der Struktur des Objekts, sondern in der Funktion, die es innerhalb der Kultur erfüllt. (Eine Kultur ist grundsätzlich ein System der Zirkulation und des Austauschs, d.h. eine Ökonomie.) Deshalb kann im Kunstkontext der Diskurs systematisch – zumindest seit den 1970er Jahren und insbesondere im heutigen Revival dieser Periode – als eine künstlerische Ikone erscheinen, mit anderen Worten als Fetisch.

Es gibt eine Generation von jüngeren Künstlern, deren Arbeit speziell darin

besteht, eine sogenannte theoretische Arbeit in die ikonische Ökonomie des »spektakulären« Raums der Ausstellung einzuschreiben; ihr Ziel ist es nicht, Gedanken zu teilen, sondern Theorie als eine verdinglichte Materie zu produzieren, das heißt, leblosen Stoff zu produzieren, der die Form der Theorie annimmt. Diese Geste wird kaum etwas Neues in der Theorie hervorbringen, da sie auf dem vorher existierenden Erkennungsrahmen basiert, wo die Theorie als rein linguistische Erscheinung markiert (und somit verdinglicht) wird. Dies ist eine Form der Nachahmung, die irgendwie »usurpatorisch« wird. Glücklicherweise gibt es zur gleichen Zeit eine andere Generation von Leuten, die sich genuin mit neuen Formen der Theorie auseinandersetzen: Sie führen theoretische Objekte weiter aus, indem sie Strategien aus den bildenden Künsten anwenden – und irgendwie das Prinzip des bourgeoisen Ready-mades umkehren – aber auch aus der Wissenschaft, Literatur, Soziologie und Öffentlichkeit. Auf welcher der beiden antinomischen Seite man sich auch schlagen mag, die historizistische oder die experimentelle – wir können beobachten, dass der Dualismus von Praxis und Theorie zur Zeit demontiert wird.

DK: Worauf zielt der Einsatz dieser Strategien auf unterschiedlichen Gebieten? Du scheinst anzudeuten, dass es um mehr geht als nur darum, ein neues formales Vokabular zu produzieren.

MC: So sehr wie die Kunstumgebung ihre eigenen Mystifizierungen produziert, produziert sie auch Debatten. Dieser Gegensatz, mit dem wir es zu tun haben, ist ja selbst eine Mystifizierung, und – nur um auf die Quintessenz deiner ersten Frage zu antworten – das Produktivste, was wir machen können, ist, diesen Gegensatz nicht neu zu formulieren, sondern ihn zu beseitigen. Und genau das passiert jetzt gerade.

DK: Aber das ist heikel, denn diese sogenannte Beseitigung könnte die Rollen auch leicht umkehren, indem Theoretiker verführt werden, in einer Art Rollenspiel die Rolle des Künstlers zu übernehmen und umgekehrt, was dann wiederum die wirklichen Unterschiede und die kritische Arbeit, für die du plädiertest, unberührt ließe.

MC: Nun, das passiert auch gerade. Den Gegensatz zu beseitigen, bedeutet nicht unbedingt, die Unterschiede zu überdecken oder unter den Teppich zu kehren. Die interessantesten kulturellen Produktionen artikulieren immer alle

Gegensätze auf eine nicht hierarchische, nicht schematische und letztendlich nicht synthetisierende Weise. Und das ist heutzutage, glaube ich, eine unwiderlegbare Tendenz.

Wenn ich das so sagen darf, ist mein Anspruch letztlich ein ethischer: Er verweist auf die ganze Kunst-Community und betrifft eine notwendige Artikulation inklusive des allgemeinen Systems der Vermittlung, Ausbildung und symbolischen Produktion. Warum nur endlos Objekte ohne Kontrolle produzieren, statt Wissen über die Gegenstände der Kunst innerhalb einer existentiellen Perspektive herzustellen? Deshalb interessiert mich die Frage, welche Formen des Lernens und des echten intellektuellen Nutzens sich aus jeder unserer symbolischen Produktionen ergeben, und was der Anteil der kritischen Theorie an all dem ist.

DK: Wie kann man diesen Vorgang durchführen und verallgemeinern, so dass er nicht auf ein individuelles oder eng begrenztes Experiment reduziert bleibt?

MC: Ich denke, zur Lösung dieses Problems gehört eine institutionelle Transformation. Mit anderen Worten, wenn man die Situation eines falschen Antagonismus zwischen Diskursen und Arbeiten, Kunst und Theorie aufbrechen will, muss man sich mit dem Problem der »institutionellen Autorität« auseinandersetzen. Dies betrifft genau die Fälle, die die Artikulationen und Gesten von Akademikern, Künstlern, Autoren usw. validieren. Wenn wir uns mit der Frage auseinandersetzen, ob die Kunst eine theoretische Funktion hat, oder theoretische Diskurse die ikonische Funktion eines Fetisch, dann haben wir es mit einer Schnittmenge von (mindestens zwei) institutionellen Bereichen zu tun. Zu diesem Zeitpunkt in der westlichen Geschichte scheinen diese institutionellen Bereiche irgendwie miteinander zu verschmelzen. Und aus ihrer Schnittmenge ergibt sich die Frage, welche Formen des Lernens und Wissens man durch neue Formen des Texts, des Diskurses, nenn' es philosophisch oder was du magst, man aus bestimmten spektakulären ikonischen Zurschaustellungen entwickeln könnte.

DK: Lass uns noch einmal kurz zu einem früheren Punkt zurückkehren. Wir hatten angenommen, dass künstlerische Vereinnahmung oder direktes Verweisen auf »Theorie« in den meisten Fällen selbst keine wirkliche Philosophie ist. Trotzdem scheint sich ein Teil der professionellen Öffentlichkeit von dem

Versprechen des Wissens, das in dieser Strategie impliziert ist, angezogen zu fühlen. Dabei spielt also eine bestimmte Form des Begehrens eine Rolle, aber vielleicht auch ein ganzes Stück Unvorsichtigkeit hinsichtlich der Verwirrung, die in diesem Begehren steckt. Wie siehst du das?

MC: Wenn es in deiner Frage um die Beziehung zwischen einem ikonischen Regime und einem wirklich philosophischen (also »un-verdinglichten«) Regime geht – was für mich Diskurs als die Manifestierung des Denkens durch eine objektifizierte Sprache bedeutet – dann denke ich, es geht vor allem um die Art, wie Diskurs gesellschaftlich eingerahmt ist. Begehren ist nicht die Art von Begriff, die ich benutzen würde, denn Begehren kann selbst nicht außerhalb einer gesellschaftlichen Gruppe und jenseits der Kontrolle von bestimmten Gruppen (Unterhaltungsindustrie und Modeindustrie, Medien- und bzw. als Werbefirmen) oder von gesellschaftlichen und linguistischen Instanzen, die diese Gruppen erschaffen und stützen, wahrgenommen werden. Das geht alles zurück auf die Frage, welche Institutionen und Kontexte mit der gesellschaftlichen Erscheinung von Diskursen und Kunstwerken, Ikonen oder reflexiven Bildern umgehen. Dies ist wiederum mit dem Problem verbunden, wie informationeller oder symbolischer Austausch gesellschaftlich organisiert wird und wie die Macht verteilt ist. Diese Fragen sind umweltbedingt »ökologisch« insofern, als sie unsere symbolischen Ökosysteme beeinflussen. Ich denke nicht, dass es um ein bestimmtes Regime künstlerischer Praxis oder des Diskurses geht.

DK: Du scheinst zwischen »echter philosophischer Aktivität« einerseits und der »Anwendung von Theorie« – als einer Art von symbolischem Kapital in der ikonischen Ökonomie – andererseits zu unterscheiden...

MC: Noch einmal: Das ist ein Unterschied, aber kein Gegensatz. Ich denke, wir alle entwickeln uns innerhalb unterschiedlicher Zirkel des symbolischen Austauschs. Das Problem mit diesen Zirkeln ist, dass sie institutionell polarisiert sind, eingeklemmt in schützende Atmosphären, wo ein Hinterfragen keine echte Transformation der symbolischen Ökonomie hervorrufen kann. Wie zuvor erwähnt, geschieht diese Transformation so oder so, sie schafft ihren eigenen institutionellen Rahmen, was bedeutet, dass die bereits vorhandenen Institutionen sich früher oder später daran anpassen müssen.

Burger Collection

Forschungsprojekt Quadrilogie Theorie / Gespräche

---

DK: Der Begriff des ‚echten intellektuellen Nutzens‘, den du zuvor erwähnt hast, scheint grundlegend zu sein. Kannst du das noch ein wenig erläutern?

MC: Alle Formen von Diskussion, dazu gehören vor allem auch theoretische, sind auf eine Transformation – oder, wenn du einen schwächeren Begriff benutzen willst, ein Umschreiben – der Regeln der Sprachspiele einer Gemeinschaft ausgerichtet. Das ist der springende Punkt. Welche Arten von Transformation werden also gerade jetzt durch den diskursiven Austausch in den diversen Räumen kultureller Produktion aktiviert und durchgesetzt? Wie weit geht denn unsere Fähigkeit, nach und durch Philosophie zu handeln?

Dies könnte auf eine frühe Marxismusdiskussion verweisen, aber ich möchte etwas hinsichtlich der Dimensionen unseres Projekts sagen, nämlich die Anwendung kuratorischer Praxis, um Lösungen für das strukturell unbefriedigende Problem ästhetischer Diskursivität zu finden. Bei der Vorbereitung für dieses Gespräch habe ich noch mal ein Projekt wiedergelesen, das ich letztes Jahr kuratiert habe und wo ich eine bestimmte Gruppe von Künstlern, Kuratoren und zeitgenössischen Dichtern einbezogen habe. Es hieß »La forme théorie«, auf Deutsch also etwas »Die Theorie-Form«. Im Verlauf des Projekts habe ich die Hypothese überprüft, ob wir den Ausstellungsraum als theoretische Plattform nutzen können. Kann er eine Alternative zum Buch oder Seminarraum sein, wo sich eine nicht-lineare Form des Wissens und eine nicht-individualistische Form der Übermittlung herstellen lässt? Oder vielmehr, wie können wir in einer philosophischen Umgebung existieren, und welche Formen des Dialogs können daraus erwachsen? Die Frage, wie das kuratorische Feld diese Fragen berücksichtigt, impliziert wie gesagt eine tiefe institutionelle Transformation. Der wichtigste Aspekt des Projekts war der Versuch, den traditionell kontemplativen Museumskontext als Oberfläche für epistemologisches Experimentieren zu verwenden. Letztendlich ist das Projekt gescheitert, weil wir nicht anders konnten, als trotz allem eine Form des stillen autoritären Diskurses abzuliefern – eine Form von gefrorenen Gedanken. Das Publikum war vielleicht Zeuge einer Reihe von Transformationen in der Produktion zeitgenössischer Kunsttheorie, aber es wurde nicht selbst direkt davon transformiert. Zu einem gewissen Grad war es daher ein Erfolg, das Projekt zu machen, aber eben nur ein Erfolg in der Theorie.

DK: Mit »stillem« Diskurs meinst du »verdinglichtes« Denken?

MC: Vielleicht war es insofern verdinglicht, als es grundsätzlich ikonisch war, und gefroren insofern, da es ziemlich stet war, während ja gesellschaftliche Debatte und gesellschaftliches Denken grundsätzlich unstet sind; und es ist uns nicht gelungen, beides zu artikulieren. Ich denke, diese Formen können intellektuell immer noch nützlich sein, aber noch einmal: So lange Menschen sich nicht organisieren, um diese Verfahren des kollektiven Lesens zu transformieren, und um die Arten, wie wir mit Wissen umgehen, zu transformieren, so lange wird mit diesem Wissen nur auf eine individualistische, isolationistische Art umgegangen. Es wird unser Wissen über die tödliche Trägheit, in der wir leben, vermehren, aber es wird uns nicht daraus herausholen. Eine Paraphrase von Emma Goldmans berühmtem Ausspruch passt hier ganz gut: »Wenn Wahlen alles verändern würden, dann wären sie illegal.«

DK: Wenn du von der Notwendigkeit »institutioneller Transformation« sprichst, meinst du, wir sollten neue Arten von Institutionen gründen?

MC: Absolut. Neue oder Anti-Institutionen – was Marcelo Expósito und die Forschungsgruppe *transform* »Monsterinstitutionen« genannt haben – und generell neue Formen von Gemeinschaft oder Community müssen geschaffen werden, das ist der Fluchtpunkt und gleichzeitig der blinde Fleck jedes interessanten kuratorischen und kollektiven Projekts in der Kunst.

DK: Lass uns ein bisschen genauer überlegen, wie man das Verhältnis von philosophischer Aktivität und Theorie beschreiben könnte. Inwieweit hältst du beide für ko-extensiv? Oder gibt es einen wichtigen Unterschied zwischen den beiden Gebieten?

MC: Das ist eine ziemlich schwierige Frage. Denn was nennt man Theorie? Nennst du Theorie eine bestimmte Art von Diskurs, oder nennst du Theorie eine bestimmte Anwendung von Diskurs? Definiert man Philosophie durch ihr Objekt, und Theorie durch ihre Form? Ich denke nicht, dass Philosophie und Theorie gegensätzlich oder synonym oder koextensiv sind. Hier sollte ich eine Definition von Philosophie wagen. Und natürlich ist mein erster Reflex, nach meinem Wörterbuch zu greifen: »Untersuchung des Wesens, der Ursachen oder Prinzipien der Realität, des Wissens, oder von Werten, auf Grundlage logischen Denkens und nicht empirischer Methoden... Liebe für und Streben



nach Weisheit mit intellektuellen Mitteln und moralischer Selbstdisziplin... Die kritische Analyse fundamentaler Annahmen oder Überzeugungen... Die Disziplin, die Logik, Ethik, Ästhetik, Metaphysik und Epistemologie umfasst...« Und dann würde ich mal unter »Theorie« nachschauen: »Abstraktes Denken; Nachdenken... Eine Gruppe von Aussagen oder Prinzipien, um damit eine Gruppe von Tatsachen oder Phänomenen zu erklären, insbesondere solche, die wiederholt überprüft wurden oder allgemein akzeptiert sind, und die dazu geeignet sind, Voraussagen über Naturphänomene zu machen... Das Gebiet einer Wissenschaft oder Kunst, das aus seinen erklärenden Aussagen, akzeptierten Prinzipien und Analysemethoden besteht, im Gegensatz zur Praxis...« Wie man sieht, gibt es hier einige Überschneidungen zwischen Philosophie und Theorie, aber identisch sind sie nicht.

Ein Merkmal, das für »Theorie« typisch ist, ist deren Beziehung zu einer bestimmten Praxis: bei der Kunsttheorie beispielsweise, aber auch bei Wirtschaftstheorie oder politischer Theorie. Im Unterschied zur Philosophie – die vielen Aktivitäten einschließlich von Kunst, Poesie usw. zugrunde liegt – scheint Theorie das reflexive Moment einer bestimmten, spezifischen Praxis zu sein. Und nun ist Kunst – und ich schließe die Dichtung in diese weitgefassete Kategorie ein – vielleicht das einzige Gebiet, wo die Produktion von Theorie auch in seiner Praxis inbegriffen sein kann (man denke nur an die Gruppe *Art & Language*, um nur ein historisches Beispiel zu nennen) und wo umgekehrt das Kunstwerk als wirklich theoretisch betrachtet werden kann (und hier würde ich an Roland Barthes' Statement über die Aufnahme oder Übernahme von Kritik in bzw. durch moderne Dichtung und Kunst erinnern).

DK: Lass uns zu dem Begriff »philosophische Aktivität« zurückkehren, den du erwähnt hast. Er klingt durch die Art, wie er die Praxis unterstreicht, an Brecht orientiert, insofern, als er aktiv versucht, den Zuschauer zu verändern. So weit so gut. Nun scheint eine ästhetisierte »Theorie« in der Praxis beispielsweise des jüngeren neoakademischen Konzeptualismus eine ganz andere »Soziologie« zu haben...

MC: Ich stimme dir vollkommen zu, wenn du es neoakademischen Konzeptualismus nennst, obwohl »konzeptueller Historizismus« oder so etwas auch passen würde. Man könnte in der Tat sagen, dass trotz dieser 1970er-Retro-Attitüde der sogenannte Neokonzeptualismus einfach formalistisch oder sogar reaktionär ist. Das neokonzeptuelle Etikett ist scheinbar von einer mehr

oder weniger globalisierten Gruppe von mittelmäßigen Kunsthistorikern (von denen die meisten für Kunstinstitutionen arbeiten) erfunden worden, die ein Interesse daran hatten, eine unterwürfige Beziehung zum Text zu propagieren, eine »Rückkehr« zur Institution der Akademie, um sicherzustellen, dem Markt eine »sichere« Poetik anbieten zu können. Es gibt da definitiv eine neue Art, mit Verweisen und Paradigmen herumzuspielen, was ein Zeichen der Zeit ist, etwas, was uns allen gemein ist; allerdings erscheint mir der Wille, eine Gruppe von homogenen historizistischen Praktiken mit einem Etikett zu versehen, blöd – ganz zu schweigen von der lachhaften Anmaßung, daraus eine »Bewegung« zu machen. Was diese Gruppe mittelmäßiger Historiker und Künstler verteidigt, ist ein künstlerisches Pathos, das auf autoritärer Reverenz basiert, und eine bodenlose ironische Haltung, die ein denkbar konformistisches und passiv-aggressives politisches Bewusstsein verrät. In formaler Hinsicht ist das ein totales Pastiche – nicht wegen seiner korrumpierten Quelle, sondern wegen seines albernen Bestrebens, den Kanon des »historischen Konzeptualismus« (ein Begriff, den es ernsthaft zu hinterfragen gilt) zu befolgen. Und es geht vor allem über diese neue formalistische Welle. Versuch' mal, das zu schälen: Da ist nichts drin. Neokonzepualismus ist nur eine vorgetäuschte Banane.

Zu etwas anderem: gestern Abend habe ich Senecas Briefe über Ethik gelesen. Seneca ist ein Philosoph, bei dem man eigentlich nicht mit einer Kritik der Konzeptkunst rechnen würde. In seinem Brief XXXIII schreibt er: »Aus diesem Grunde behaupte ich, dass es nichts Eminentes in Männern wie diesen gibt, die nie selber etwas erschaffen, sondern immer in den Schatten Anderer lauern und die Rolle von Übersetzern spielen, und sich nie trauen, in die Praxis umzusetzen, was sie so lange gelernt haben. Sie haben ihr Gedächtnis mit dem Material anderer Männer trainiert. Aber es ist eine Sache, sich zu erinnern, eine andere zu wissen.«

DK: Großartig.

MC: »Sich erinnern bedeutet nur, etwas dem Gedächtnis anvertrautes zu bewahren; zu wissen dagegen bedeutet, sich alles anzueignen; es bedeutet, sich nicht auf die Kopie zu verlassen, und nicht ständig zurück zum Meister zu schauen.«

Was heutzutage durcheinander gebracht wird, ist dieser Unterschied zwischen »erinnern« und »wissen«. Als Ausweg daraus können wir Wissen bei-

spielsweise durch eine Ökonomie der Zitate kartographieren. Mit Zitaten zu arbeiten – etwas ganz anderes, als nur mit reiner Wiederholung und Nachahmerie zu arbeiten – ist entscheidend, wenn man verstehen will, wie Gedanken interagieren, wie wir von Walter Benjamin und Brecht wissen. Gleichzeitig muss die Zitierarbeit eine syntaktische Reflektion implizieren – wie intuitiv dies auch sein mag –, was der Grundpfeiler der Kunst der Montage ist; das ermöglicht es uns, die Mechanismen fortlaufender Prozesse des Lernens und Wissen, die unsere Kultur durchziehen, zu verstehen. Der Schlüssel ist, ich sage es noch ein mal, Theorie und Praxis nicht voneinander zu isolieren – und dies geht zurück zur Verlagerung von der »Praxis der Theorie« zur »praktischen Theorie« bei Marx und den Situationisten.

DK: Seneca schreibt, dass Menschen im Schatten der Verdienste anderer stehen. Es wäre interessant, die Beziehung der Kunstwelt zu dieser »Schattensphäre« zu hinterfragen. Wir würden vielleicht mehr über gesellschaftliche Mechanismen im Allgemeinen verstehen, wenn wir die möglichen Gründe wüssten, weshalb dieser Wunsch, in dieser »Schattensphäre« unter einer Autorität zu leben, so stark ist.

MC: Dies ist tatsächlich ein wichtiges ethisches Problem, das sich von den Griechen zu uns durchzieht. Aber erst mit der Aufklärung wurde es ein wichtiges intellektuelles Thema. Kant hat es synthetisiert, indem er sagte, wir müssten Mündigkeit durch die Mittel der Selbstkritik erreichen und dadurch, dass wir uns Regeln nach einer kritischen Instanz geben, die in seinem Falle die Vernunft war. Persönlich würde ich die Vernunft nicht als die einzige kritische Instanz verteidigen, im Hinblick auf diesen speziellen Punkt wäre ich eher Nietzscheaner, aber gleichzeitig folge ich vollkommen Kants Behauptung, dass jedes Individuum diesen Zustand der Mündigkeit erreichen muss, wo der autoritäre Einfluss – was du die Schattensphäre nennst – aus unserem intellektuellen Leben ausgeschlossen ist.

Das Gegenteil dieser Schattensphäre ist die Sphäre der Autonomie – ein Begriff, der auf dem Gebiet der schönen Künste tragisch missverstanden wird. Die meisten Leute assoziieren ihn sofort mit Clement Greenberg, der eher ein Propagandist als ein Kritiker ist. Was mit diesem Konzept passiert ist, läuft auf eine Art Allegorie auf das Funktionieren von Einfluss (oder dem »Schatten«) in der Kunst hinaus. Die Autonomie der Kunst ist nicht ihre Selbstbezüglic-

keit, sondern die Fähigkeit des Künstlers, sich von allen (gesellschaftlichen) Aufgaben zu separieren, um diese kritisch anzusprechen, zu bezeichnen oder zu reproduzieren. Mit anderen Worten geht der Produzent zurück zu ihnen und hält durch die Schnittstelle namens Kunst Kontakt zu ihnen. Man beachte bitte, dass meine Definition hier komplett ungenau und informell ist; sie impliziert nicht, dass irgendeine bestimmte Art von Handlung oder Gegenstand als Kunst betrachtet werden müsste. Es ist aber andererseits eine Aktualisierung von Adornos Konzept der künstlerischen Autonomie, ohne sich dabei seinen modernistischen Forderungen anzuschließen. Wenn Adorno von Autonomie spricht, verweist er auf eine subjektive Instanz, die er das »unversöhnte Bewusstsein« nennt; und ich denke, man könnte in Senecas Fall ebenso von unversöhntem Bewusstsein sprechen. Deshalb ermutigt er seinen Jünger, alle seine profanen Aktivitäten hinter sich zu lassen, wenn er Philosoph werden will.

DK: Erklärt Seneca, wie diese Autonomie verwirklicht werden kann?

MC: Seneca hat die Briefe zur Ethik geschrieben, um seine Jünger die spezifisch stoische Lebensweise zu lehren. Deswegen widmen sich die Briefe fast allen Aspekten des Lebens, von den Beziehungen zur Familie über die Rolle des Philosophen bis hin zur politischen Szene. Wenn man die stoische Doktrin liest, sollte man vor allem bedenken, dass die Philosophie ein Instrument war, um sich von den Zwängen des Lebens zu befreien und innere Ruhe zu finden. Dieser Nutzen der Philosophie, als Instrument für die kritische Selbsttransformation, ist mir extrem wichtig; er hat einen zutiefst revolutionären Komponenten, denn dein Leben umzuwandeln, deine Positionen und dein Verhalten in der Welt zu ändern, das hat direkte Auswirkungen auf die Welt.

DK: Es ist eine zweiseitige Aufgabe, scheint mir; die eine Seite der Aufgabe besteht darin, positiv zu artikulieren, wie eine individuelle ethische Perspektive aussehen könnte, und die andere Seite verlangt nach einer Analyse der gesellschaftspolitischen und psychosozialen Dynamiken, die die Abhängigkeit von Autorität begünstigen. Keine leichte Aufgabe.

MC: Richtig. Warum ist es so schwierig, den Einfluss von Autorität abzuschaffen? Es ist schwierig, weil leider Leute mit intellektuellem Bewusstsein offenbar auch Gefangene eines böartigen Systems von Mangel und Abhän-

gigkeit sind.

DK: Du scheinst in deinem Argument vom Mangel zur Utopie zu springen...

MC: Mangel und die Möglichkeit, sich eine Utopie vorzustellen, sind zutiefst miteinander verbunden. Das Mangelsystem, in dem systematisch unbezahlte Kunstarbeiter immer vom ökonomischen Ausschluss bedroht sind, impliziert, dass ständig eine gute Dosis Realismus in unsere Systeme eingespeist wird. Ich glaube, diese bössartige strukturelle Situation, die bitterste Formen des Zynismus hervorruft, ist auf allen Ebenen der Künste weit verbreitet. »Du willst hier deinen Weg machen? Sei realistisch. Akzeptiere die Spielregeln. Du willst sie nicht akzeptieren? Dann kriegst du auch keine Münzen zum Spielen.« In diesem Sinne mag mein Aufruf nach Selbstorganisation utopisch klingen, aber es ist kein trivialer Tagtraum. Es erscheint mir dringend zu sein, die Parameter des utopischen Denkens außerhalb der Rahmenbedingungen des Wohlfahrtsstaates neu zu formulieren – mit anderen Worten: Wir müssen die Auflösung der Mittelklasse als Grundlage annehmen. Dies ist sehr wichtig, denn heute sehen wir nur nostalgische Huldigungen an vergangene revolutionäre Projekte, aber sehr selten Vorschläge für die Gegenwart. Wenn Leute mit intellektuellem Bewusstsein sich organisieren würden – sagen wir, unabhängige Netzwerke gründen – und zwar so, dass ihre Grundbedürfnisse abgedeckt wären, dann, denke ich, wären sie autonomer und stärker, in der Lage, sich ihren wahren Interessen und Vergnügungen zu widmen, ohne sich, nun, Wohlfahrt oder Prostitution auszusetzen.

DK: Von welchen Bedürfnissen redest du denn genau? Das klingt mir ein bisschen zu sehr nach Nostalgie für die 70er Jahre...

MC: Meine politischen Referenzen sind das libertäre Denken vom 19. Jahrhundert bis hin zum Cyberpunk, nicht zu vergessen den spanischen Anarchismus in den 1920er und 30er Jahren, oder die Black Panthers. Ich hasse diese Rock-'n'-Roll-Vision von Politik, romantische Terroristen und natürlich Hippies. Doch ich will hier selbst gar keine spezifische politische Agenda skizzieren. Die Definition von Bedürfnissen ist ja für jede Mikro-Gemeinschaft anders, und eine Mikro-Gemeinschaft wird durch spezifische Bedürfnisse, die man teilt hat und kollektiv angeht, geschaffen. Denkbar wäre auch eine Mikro-Gemeinschaft von Perversen, die streng darauf ausgerichtet ist, perverse

Bedürfnisse zu managen... Was ich hier sage, ist gewiss ziemlich schematisch und allgemein, aber präziser zu sein würde bedeuten, eine Art Pflichtenkatalog zu entwerfen, und das ist dafür nicht der richtige Ort.

DK: Trotzdem bin ich ziemlich skeptisch, ob eine Kantsche Mündigkeit auf gesellschaftlicher Ebene erreicht werden kann. Und hinsichtlich eines generellen Programms gesellschaftlichen Fortschritts oder gesellschaftlicher Verbesserungen zweifle ich sehr an dessen Nutzen und sogar Legitimität...

MC: Um es noch einmal zu sagen, mein Ziel ist es jetzt nicht, eine politische Agenda aufzustellen, sondern auf den Fluchtpunkt dessen hinzuweisen, was ich als aufrichtiges politisches Engagement und die dafür notwendigen Bedingungen betrachte.

DK: Aber einige der aktuellen Kräfte innerhalb der westlichen Gesellschaft – einerseits in einem fehlenden tiefen Verständnis von Kultur einerseits wuzelnd und andererseits vom ökonomischen Determinismus kommend – sind sehr schwierig miteinander in Einklang zu bringen oder stehen einfach einem solchen utopischen Plan im Weg.

MC: Diese Kräfte hat es immer gegeben. Es ist nicht eine Frage, einen utopischen Plan zu machen. Sondern, um das mal so etwas in Deleuzes Sprache auszudrücken, ich denke, ein sogenanntes Utopia wird ständig in einem molekularen Maßstab erreicht; wir müssen diesen Prozentsatz einfach nur so stark wie möglich erhöhen. Weit entfernt von nur einem Interesse am »Allgemeinwohl« oder einer Erforschung desselben, ist es eine Frage des Vergnügens.

DK: Wie kann man das machen?

MC: Was? Die Multiplikation von Mikrorevolutionen? Es gibt zahllose Wege... Aber diese Art von Sache sollte nicht einfach so in die Öffentlichkeit gestellt werden. Es ist wie gesagt eine Sache, eine Position öffentlich zu beziehen, und eine ganz andere, ein Programm, oder noch schlimmer, eine Bedienungsanleitung aufzustellen; das ist hier nicht der Ort dafür. Außerdem glaube ich, dass heutige Revolutionen zum Großteil vertraulich sein werden – oder es wird sie nicht geben. Wenn du Beispiele für Mikrorevolutionen haben willst: die Kunstgeschichte ist voll davon (denke nur an die Treffen und Partys der

früher Surrealisten, denk an Le Grand Jeu oder Cornelius Cardews Scratch Orchestra, einige der Fluxus-Performances oder Otto Muehls Kommune, aber auch viele spätere auf kleinerer oder flüchtigerer Ebene; denk' an Sun Ras Arkestra... Man könnte auch viele Beispiele aus der *testimonial literature* nennen, wie beispielsweise Roberto Bolaños Roman *Los detectives salvajes*.

Wenn sie großzügig und autonom betrieben wird, dehnt sich die intellektuelle Kooperation über die gesamte existentielle Sphäre aus und wird ein Vektor des Glücks. Es ist ja kein Zufall, dass bestimmte philosophisch oder künstlerisch motivierte Gemeinschaften lang die marginale Kulturgeschichte besetzt halten, mit anderen Worten, dass bestimmte philosophische oder ästhetische Systeme sich nur innerhalb von kleinen Gruppen, Bruderschaften, Sekten usw. entwickeln konnten. Das ist mit einer Form der Anarchie verwandt und ich meine das nicht im Sinne des postindustriellen Punks oder was ich lieber »Akratie« nennen würde: eine Reihe von autotelischen diskreten Schritten innerhalb der regulären Ordnung des Lebens. Diese zielen nicht darauf ab, sie zu »zerstören«, sondern vielmehr, sie gelegentlich und strategisch auszusetzen. Innerhalb dieser ephemeren Perspektive erscheint es nicht so schwierig, sich solche Lebens- und Produktionsorte vorzustellen, die andere »utopisch« nennen würden (obwohl sie absolut plausibel sind). Ich nehme an, diese Orte müssen parasitär, mobil, temporär und natürlich unsichtbar (vertraulich) sein. Man könnte dies auch »die Politik der Freundschaft« nennen.

Dieses Gespräch wurde im September 2009 in Berlin geführt.

Burger Collection  
Forschungsprojekt Quadrilogie Theorie / Gespräche

---

In ihrer laufenden Serie „Theorie/Gespräche“ führt die Burger Collection Gespräche mit Künstlerinnen und Künstlern, Theoretikern, Kunsthistorikern und Kritikern über unterschiedliche Themen, die in Bezug stehen zum Forschungsprojekt der Quadrilogie. Die Quadrilogie begann 2009 und wird unter Leitung des Kurators Daniel Kurjakovic entwickelt. Eine erste Gruppe von Gesprächen mit Kunsthistorikern und Theoretikern wie Manuela Ammer, Berni Doessegger, Michael Gnehm, Catrin Misselhorn, Stefan Neuner, Beate Söntgen, Frédéric Wecker und Giovanna Zapperi wurde im ersten Ausstellungskatalog *Conflicting Tables* (2009) publiziert. Weitführende Informationen über die erste Ausstellung, den Ausstellungskatalog und weitere Aspekte der Quadrilogie finden sich auf der Homepage [www.quadrilogy.org](http://www.quadrilogy.org).