

## NACH DEM UNTERGANG DER UTOPIEN, ÜBER DIE KUNST ALS HETEROTOPIE?

**Jean-Claude Moineau**

Die Utopien, so wird behauptet, einschließlich der anti-heterotopischen Utopien, wie die Anti-Psychiatrie sowie die Utopie des Todes der Kunst und ihrer Auflösung im Leben, ein sehr mythischer Begriff, seien tot, sofern der Tod der Utopien nicht selber eine Utopie (oder eine Dystopie?) ist, die sich demnach sehr hartnäckig hält, wie es scheinbar das Überleben der technologischen Utopie nahe legt und zwar weniger in Gestalt der technologischen Kunst als solcher als in der Cyberkultur. Im Gegensatz zu den Utopien ist es um die Heterotopien sehr gut bestellt, insbesondere im künstlerischen Bereich wo sie die avant-gardistische anti-heterotopische Utopie überlebt zu haben scheinen. Auch wenn das nicht ohne eine gewisse Verwirrung vonstatten geht, wenn z. B. die künstlerischen Heterotopien nur mit den sog. alternativen Räumen der Kunst gleichgesetzt werden, mit anderen Worten mit den anderen Räumen, wie es a priori i. S. des Begriffs „Heterotopie“ verstanden wird, diese Räume jedoch meistens nur die künstlerische Institution bis zu ihrem Äußeren erweitern und sich ihnen nicht wirklich „widersetzen“ (was mehr der alten Utopie der Gegen-Kultur entsprechen würde): Brachland, besetzte Häuser oder sogar Allotopien i. S. von Roberto Martinez<sup>1</sup>, der nachdem er den Begriff wie einen Schlachtruf oder wie ein Erkennungszeichen verwendet hat, indem er jedem anbot ihn sich nach Gutdünken anzueignen, sehr dazu neigte dessen Gebrauch auf den bloßen etymologischen Sinn zu reduzieren, der dann mit dem Sinn von „Heterotopie“ zusammenfällt; das ist jedoch überhaupt nicht der Weg gewesen, den Foucault<sup>2</sup> eingeschlagen hat. Kann man nicht eher behaupten, dass von seinem Standpunkt aus und zwar auch wenn er sich nicht ausdrücklich zu diesem Thema geäußert hat – in der Tat erwähnt Foucault nur den Fall der Museen, der Museen im Allgemeinen, ob sie Kunstmuseen sind oder nicht –, dass, zumindest heutzutage, die sowohl öffentlichen als auch privaten institutionellen Räume der Kunst, selber Heterotopien sind, wobei Foucault ohnehin sowohl der Unterscheidung zwischen institutionell und nicht-institutionell als auch der Unterscheidung zwischen öffentlich und privat nur wenig Bedeutung beimisst.

---

<sup>1</sup> Cf. *Allotopie* Nr. A, Paris, 1998.

<sup>2</sup> Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », 1967-1984, *Dits et écrits 1954-1988*, tome IV, 1980-1985, Paris, Gallimard, 1994.

Jedoch sagt Foucault auch, dass die Heterotopien wie Utopien sind, die anstatt sich in eine mehr oder weniger entfernte und ungewisse Zukunft zu projizieren paradoxerweise verwirklicht worden sind und zwar in der Gegenwart, in unserer Gegenwart sogar, hier und jetzt. Im ersten Augenblick kann man hier an die „gelebten Utopien“ oder an die „kleinen Utopien“ denken, kleine Utopien oder sogar „bescheidene“ Utopien (wie in den sog. bescheidenen Künsten) oder an „schwache“ Utopien i. S. des schwachen Denkens, auf das sich Gianni Vattimo<sup>3</sup> im Namen der Post-Moderne berufen konnte – wobei diese Utopien sowohl in Bezug auf ihren Inhalt als auch in Bezug auf die Distanz klein sind, durch sie von uns getrennt sind, kleine Utopien die, so Michel Maffesoli<sup>4</sup>, an die Stelle der „großen Utopien“ getreten sind (wie Jean-François Lyotard<sup>5</sup> zufolge, die kleinen Erzählungen die großen Erzählungen oder die Meta-Erzählungen der Legitimation nach deren Zusammenbruch ersetzt haben). Man könnte sogar die „Mikro-Utopien“ erwähnen, die von Nicolas Bourriaud<sup>6</sup> auf der Ebene der mondänen Vernissagen zelebriert werden, die den kleinen Cliquen der kleinen Welt der Kunst auf die sich fortan in der Regel die Ausstellungen reduzieren, eigen sind, die kleine Welt der Kunst, die auch wenn Bourriaud sich auf *La Révolution moléculaire* von Félix Guattari<sup>7</sup> beruft nichts Minoritäres i. S. von Deleuze und Guattari hat. Gleichzeitig haben für Bourriaud die sog. künstlerischen Mikro-Utopien eine fast idyllische Dimension, so als ob einige Inseln der Verzauberung ausreichen, um eine entzauberte Welt wieder zu verzaubern, wobei die Welt doch insbesondere durch den Untergang der Utopien entzaubert worden ist. Auch wenn man das Verhältnis wahren muss, verhält es sich hier? ein bisschen wie bei Adorno bei dem die formale Freiheit, die in der Kunst herrscht, die er für authentisch hält, suggeriert, dass eines Tages eine freiere Welt entstehen könnte und sogar – aber auch hier muss das Verhältnis gewahrt werden – wie die konkrete Utopie i. S. von Ernst Bloch<sup>8</sup>, wären für Bourriaud die Mikro-Utopien selber trotz alledem nichts weniger als der Entwurf von neuen künftigen gesellschaftlichen Beziehungen, und zwar der Entwurf einer neuen Art befriedeter Gesellschaftlichkeit [socialité] im Rahmen derer die von Ivan Illich<sup>9</sup> herbeigesehnte Geselligkeit an die Stelle von Konflikten tritt (so in etwa wie die Welt der Kunst i. S. der sog. interaktionistischen Soziologie von Howard Becker<sup>10</sup> oder

<sup>3</sup> Gianni VATTIMO & Pier Aldo ROVATTI, ed. *Il Pensiero debole*, Mailand, Feltrinelli, 1983.

<sup>4</sup> Michel MAFFESOLI, « Des utopies interstitielles », Gespräch mit Jérôme Sans, *Blocnotes art contemporain* n°4, *Champs d'utopies*, Herbst 1993.

<sup>5</sup> Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

<sup>6</sup> Nicolas BOURRIAUD, « Pour une esthétique relationnelle » (première partie), *Documents sur l'art* n°7, Frühjahr 1995.

<sup>7</sup> Félix GUATTARI, *La Révolution moléculaire*, Fontenay-sous-Bois, Recherches, 1977.

<sup>8</sup> Ernst BLOCH, *Le Principe Espérance*, 1954-59, französische Übersetzung Paris, Gallimard, 3 tomes, 1976-91.

<sup>9</sup> Ivan ILLICH, *La Convivialité*, 1973, französische Übersetzung Paris, Seuil, 1973.

<sup>10</sup> Howard S. BECKER, *Les Mondes de l'art*, 1982, französische Übersetzung Paris, Flammarion, 1988.

allgemeiner gesprochen wie der Begriff „Welt“, hier allerdings außerhalb jeglicher Vorstellung von Präfiguration oder Antizipation) eine etwas abgeschwächte Ausprägung des Begriffs Kunstbereich oder allgemeiner des Begriffs Kunstbereich, wie ihn Pierre Bourdieu geprägt hat, bietet, wobei der Intentionalität seiner Akteure eine größere Glaubwürdigkeit eingeräumt wurde) und das obwohl eigentlich diese Mikro-Utopie selber aus dem Schwund des öffentlichen Raums resultiert, Schwund für den Jürgen Habermas<sup>11</sup> die Theorie geliefert hat. Für Foucault jedoch sind die Heterotopien fernab jeglicher freundlicher oder vielversprechender Eigenschaft eng mit disziplinierenden Dispositiven verbunden.

Der Ausdruck „verwirklichte Utopie“ ist jedoch sicherlich auch der Ausdruck den bar jeder Illusion Jean Baudrillard<sup>12</sup> verwendet (auch wenn man Baudrillard und nicht nur den Simulationisten, die er ablehnte berechtigterweise vorhalten konnte, dass er der Faszination des Scheins erlag, den er verurteilen wollte). Jedoch sind es für Baudrillard nicht nur die Mikro-Utopien oder die Heterotopien, sondern auch die Utopien als solche, die nicht nur nicht gescheitert sind wie man es üblicherweise vorschnell behauptet, sondern die angeblich alle verwirklicht worden sind, die auf ihre Art alle „erfolgreich“ wären, die aber dadurch, dass sie sich verwirklichen, gewissermaßen die Vorzeichen geändert hätten, und tatsächlich jeden heilsamen Zug verloren und sich in negative Utopien, in Dystopien verwandelt hätten, wie die avant-gardistische Utopie, die sich im Zuge ihrer Leugnung in Design und sogar laut Boris Groys<sup>13</sup>, zunächst in sozialistischen Realismus verwandelt hätte. Auch gäbe es so für Baudrillard keine Zäsur zwischen der verwirklichten Utopie und der Wirklichkeit, während der Begriff Heterotopie immer eine Zäsur zwischen realem Raum und dem „anderen Raum“, dem Raum der Heterotopie, voraussetzt.

Man hat es hier mit einer Zäsur aber nicht mit Autonomie zu tun, da die Heterotopien mit den Machtdispositiven verbunden sind oder genauer gesagt, hat man es Bourdieu zufolge, wie immer nicht so sehr mit einer relativen Autonomie zu tun sondern mit einer Mischung aus Autonomie und Heteronomie. Das ist ein komplexer Begriff – wenn nicht sogar eine Zusammenführung – „gleichzeitig Autonomie und Heteronomie“, entgegen dem Anspruch bloßer Autonomie, der ständig von den künstlerischen Institutionen modernistischer Prägung wiederholt wird (zugleich Autonomie gegenüber dem

---

<sup>11</sup> Jürgen HABERMAS, *L'Espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, 1962, französische Übersetzung Paris, Payot, 1978.

<sup>12</sup> Jean BAUDRILLARD, *La Transparence du Mal, Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990.

<sup>13</sup> Boris GROYS, *Staline oeuvre d'art totale*, 1988, französische Übersetzung Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

Staatsapparat und dem Markt, die im Verhältnis zueinander gar nicht so autonom sind – und gegenüber dem Sponsoring, auch wenn Bourdieu in Person in seinem zusammen mit Hans Haacke<sup>14</sup> geschriebenen Buch wieder der Illusion des Wohlfahrtsstaats verfallen ist, indem er versucht hat gegen das Sponsoring, eine gewisse Abhängigkeit gegenüber dem Staatsapparat aufzuwerten); das ist eine Autonomie, die in Wirklichkeit nicht einmal eine Utopie, sondern ein Mythos ist, ein weiterer moderner Mythos, der modernistische Mythos schlechthin. Das ist gleichzeitig eine Autonomie, die ebenfalls lautstark von den Kunst-Räumen beansprucht wird, die sich als alternativ verstehen und die autonom gegenüber den bestehenden künstlerischen Institutionen sein wollen und von den „Autonomen“ und anderen Aktivisten jeglicher Couleur, einschließlich der TAZ<sup>15</sup> – es ist jedoch immer sinnvoll zu sagen, gegenüber was man autonom sein will; das geht soweit, dass Yves Michaud<sup>16</sup> die sog. Kunst-Räume mit TEZ [zones esthétiques temporaires: vorübergehende ästhetische Bereiche] gleichstellen konnte, in denen der Begriff „autonom“ auch wenn er scheinbar verschwunden ist, nichtsdestotrotz allgegenwärtig ist; dem bekannten Artikel von Nelson Goodman zufolge „Wann gibt es Kunst?“<sup>17</sup>, sind es nicht so sehr die Kunst-Räume sondern die Kunst als solche, die vorübergehend ist und zwar nicht, wie es der Fall in der kurzlebigen Kunst ist, weil ihre materielle Lebensdauer begrenzt ist, sondern weil das, was unter bestimmten Umständen Kunst ist, nicht unter allen Umständen Kunst ist.

Wenn man aber also Foucault folgt, dann wäre es nicht die Kunst als solche, sondern es wären vielmehr die Kunst-Räume, unabhängig von ihrer Art, die der Kunst gewidmeten Räume, die entsprechend der Herkunft des Wortes fortan Heterotopien wären, obwohl sie nicht genau die duale Frage zu der von Goodman gestellten Frage beantworten, die da nicht mehr lautet „wann gibt es Kunst?“ oder „wann ist es Kunst?“, sondern „wo gibt es Kunst?“ oder „wo ist es Kunst?“, da wie es seinerzeit Daniel Buren gegen Duchamp oder zumindest gegen eine zu stark institutionalistische Interpretation des Ready-Made geltend gemacht hatte, alles was dort stattfindet nicht notwendigerweise Kunst ist, und da es entgegen der unbedacht geäußerten Meinung von Jacques Rancière<sup>18</sup> der selber zu sehr die Kunst-Räume verselbständigt und gleichzeitig behauptet, dass es ihre Autonomie selber ist, die es der Kunst trotz allem erlaubt eine gewisse Heteronomie, und sogar einen politischen vielleicht sogar absichtlich engagierten Charakter zu

---

<sup>14</sup> Pierre BOURDIEU & Hans HAACKE, *Libre-échange*, Paris, Seuil / Dijon, Presses du réel, 1994.

<sup>15</sup> Cf. Hakim BEY, *TAZ, Zone autonome temporaire*, 1991, französische Übersetzung Paris, 2clat, 1997.

<sup>16</sup> Yves MICHAUD, « Arts et biotechnologies », *L'Art biotech'*, Nantes, Lieu unique, 2003.

<sup>17</sup> Nelson GOODMAN, « Quand y a-t-il art? », 1978, tr. fr. Danielle LORIES, ed. *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

<sup>18</sup> Jacques RANCIÈRE, « Les Paradoxes de l'art politique », *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

erhalten. (Rancière hat sicherlich Recht die Intentionalität der Kunst zu beanstanden, die von sich behauptet sie sei engagiert, aber obwohl er es bestreitet, folgt er Adorno und begünstigt auf eine typisch modernistische Art zu sehr die Autonomie; obwohl Rancière beabsichtigt die Begriffe Moderne und Avant-Garde zu verwerfen und dadurch mit Fried und Foster in Wirklichkeit als einer der wichtigsten Wortführer des Neo-Modernismus erscheint, der zurzeit nach dem Scheitern der Post-Moderne sich in einer Position der Stärke befindet, verbindet er selber Autonomie und Heteronomie); es kann sehr wohl Kunst außerhalb der ihr gewidmeten Räume geben kann, wobei diese institutionell oder nicht-institutionell sein können, genauso wie es Gefangene (mit elektronischen Fesseln) außerhalb dieser anderen Heterotopie geben kann, die für Foucault das Gefängnis ist oder genauso wie es geistesranke Menschen außerhalb des psychiatrischen Krankenhauses geben kann (Tageskrankenhaus). Rancière hat sicherlich Recht die Intentionalität der Kunst zu beanstanden, die von sich behauptet sie sei engagiert, aber obwohl er es bestreitet, folgt er Adorno und leistet gleichzeitig der Autonomie auf eine sehr modernistische Art Vorschub; obwohl Rancière beabsichtigt die Begriffe Moderne und Avant-Garde zu verwerfen und dadurch mit Fried und Foster als einer der wichtigsten Wortführer des Neo-Modernismus erscheint, der sich zurzeit nach dem Scheitern der Post-Moderne in einer Position der Stärke befindet, verbindet er selber genauso Autonomie und Heteronomie. Oder genau wie Rosalind Krauss<sup>19</sup> davon gesprochen hat das „Feld“ der Bildhauerei zu erweitern (was man übrigens sowohl in ihrem Sinn machen müsste als auch in dem Sinne in dem Bourdieu den Begriff Feld versteht), müsste man den Begriff des Kunst-Raums nicht nur auf alle sog. alternativen Räume, sondern, wenn man ihn schon nicht auf alle Räume erweitert, in denen Kunst entstehen kann, denn fortan ist es nicht so sehr nach einem Wort von Thierry de Duve<sup>20</sup> irgendwas, das sein oder werden *kann*, sondern es ist die Kunst, die überall und immer entstehen *kann*, müsste man den Begriff des Kunst-Raums auf alle Räume erweitern in denen in der Tat Kunst entsteht; das entspricht der von Chomsky gemachten Unterscheidung zwischen Kompetenz und Performance.

Die Kunst-Räume waren jedoch nicht immer das, was sie sind und natürlich haben sie selber historisch gesehen eine Entwicklung durchgemacht, von der man geneigt ist, sie auf die Geschichte der Vorstellungen von Raum zu beziehen, da, wie Foucault es selber sagt jenseits der etwas brotlosen Unterscheidung, die der damalige Strukturalismus zwischen Raum und Geschichte machte und die er übernimmt und von der er sich

---

<sup>19</sup> Rosalind KRAUSS, « La Sculpture dans le champ élargi », 1979, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, 1985, französische Übersetzung Paris, Macula, 1993.

<sup>20</sup> Thierry de DUVE, « Fais n'importe quoi », 1983, *Au nom de l'art, Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989.

zugleich auch distanziert, der Raum selber eine Geschichte hat. Hier vollzieht sich hauptsächlich – auf alle Fälle gilt das für den Westen nach der Nichtunterscheidung der ursprünglichen *Chôra*, deren Paradigma das Matrix-„Medium“ ist, in dem der Fötus eingetaucht ist und von dem er sich auch gleichzeitig ernährt – ein Übergang von dem Begriff des Orts und der Rangordnung der Orte (heilige/profane Stätte, Ort oberhalb/unterhalb des Mondes ...) zum Raum im eigentlichen Sinn, also einheitlich, isotropisch, nicht-hierarchisch ... mit der damit einhergehenden zunehmenden Deterritorialisierung und mit der in der zeitgenössischen Epoche gleichzeitig stattfindenden Reterritorialisierung, der Rückkehr zu dem Begriff des Orts oder des Platzes, insbesondere im Falle des *in situ* und mit der erneuten Deterritorialisierung, der wachsenden Vorherrschaft, wie es Manuel Castells<sup>21</sup> behauptet, der Ströme über die Orte, obwohl manche Autoren, wie Saskia Sassen<sup>22</sup> und Stefano Boeri<sup>23</sup> zu Recht einen gewissen Widerstand des Ortes feststellen (Widerstand des Lokalen gegenüber dem Globalen in Zeiten der Globalisierung) und Foucault für seinen Teil es 1967 vorzieht zu behaupten, dass ein neuer Begriff entsteht, der Begriff des Platzes [emplacement], der durch seine Nachbarschaftsbeziehungen im topologischen Sinn definiert wird: Übergang des metrischen, euklidischen Raums zu einem nicht-euklidischen Raum, wie im Fall von Netzwerken (obwohl Foucault sich für seinen Teil darauf beschränkt von Bäumen und Geflechten zu sprechen).

So hatte in der Vergangenheit, vor der Entstehung des Museums die Kunst tatsächlich eine *in situ*-Prägung. Daher konnte Quatremère de Quincy<sup>24</sup>, der erste erklärte Gegner des Museums, obwohl sich dieses noch in der Entstehungsphase befand und obwohl er wenig Respekt gegenüber der von Soufflot errichteten Kirche Sainte-Geneviève gezeigt hat, schon dem Museum vorwerfen, dass es dadurch, dass es das Ergebnis der Einziehung und Plünderung durch die napoleonischen Truppen war, die Werke zu deterritorialisieren – wenn es sich überhaupt hier immer noch um Werke als solche handelte – die bis zu diesem Zeitpunkt an ihrem „eigentlichen“, nichtmusealen Ort beheimatet waren. Aber auch wenn die „Werke“ wohl ihre eigentliche Heimat, ihren eigenen Ort hatten, so waren es jedoch nicht spezifische Orte der Kunst, da die Kunst eben kein separates, selbständiges Leben führte, sondern weitgehend mit der Religion

---

<sup>21</sup> Manuel CASTELLS, *L'Ère de l'information*, tome 1, *La Société en réseaux*, 1996, französische Übersetzung Paris, Fayard, 1998.

<sup>22</sup> Saskia SASSEN, *La Ville globale, New York – Londres – Tokyo*, 1991, tr. fr. Paris, Descartes & Cie, 1996.

<sup>23</sup> Stefano BOERI, « Flux et réseaux, Les Derniers avatars de la modernité classique », 2003, französische Übersetzung *Monstres et merveilles de la modernité*, Paris, Descartes & Cie, 2003.

<sup>24</sup> Antoine C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts & à la science le déplacement de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles, & la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.*, 1796, rééd. *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, Paris, Macula, 1989.

zusammenfiel, dem Gottesdienst vorbehalten blieb oder der königlichen Huldigung diente. Auch wenn die Wunderkammer selber – die als einer der Ursprünge des Museums gilt, obwohl sie der Nutzung ihres alleinigen Eigentümers vorbehalten blieb – sich dem Zugriff der Religion entziehen konnte, „pflegte“ man nicht Kunst als solche. Wenn sie Werke aufnahm, dann meistens nur als Ersatz für Dinge und Wesen, die dort zu enzyklopädischen Zwecken dargestellt waren, wodurch sie zu Darstellungen im doppelten Sinn des französischen Begriffs „représentation“ wurden, wenn man so will „représentants-représentations“, Begriff mit dem Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis<sup>25</sup> vorschlugen den freudschen Begriff *Vorstellungsrepräsentant* zu übersetzen.

Als das Museum entsteht, ist es doch der Kunst „gewidmet“ und wird weniger als Ort denn als Raum verstanden, aber als ein Raum, der nichtsdestotrotz vielleicht versucht hat auf eine fiktive Art und Weise Orte wiederherzustellen, von dem Vorschlag eines „alternativen Museums“, das während der französischen Revolution vom Museum der französischen Denkmäler von Alexandre Lenoir verkörpert wurde, das im ehemaligen Kloster der Petits Augustins untergebracht war und das wiederum selber aus den Einziehungen stammt zu den Stil-Räumen und den *Period Rooms*. Während die Ausstellungen [Salons], die vermeintliche Quintessenz des habermasischen öffentlichen Raums nichtsdestotrotz nach wie vor an einer Rangordnung der Plätze also der Orte festhielten, wobei diese wiederum mit der doppelten Hierarchie der Gattungen und Stile in Verbindung stand, die weiterhin die Werke bestimmte und die mit dem zusammenhängt, was Rancière<sup>26</sup> den poetischen oder darstellerischen Stil der Künste nennt. Man muss auf den *White Cube* und den freien Grundriss [plan libre], wie in der *Neuen Nationalgalerie* von Berlin, die 1967 von Ludwig Mies van der Rohe errichtet wurde oder im Centre Georges Pompidou warten, damit sich endlich wahrhaft der räumliche Charakter des Museums zeigt. Das ist ein Erweiterungsraum, der trotz allem in einem Fall begrenzt blieb, während man im anderen Fall einen universalen Raum hat und zwar im Zusammenhang mit dem Vorhaben der Entstehung eines Museums mit unbegrenztem Wachstum, wie es Le Corbusier vorschwebte.

Brian O'Doherty<sup>27</sup> hat zu Recht die in sich gekehrte, von der Welt getrennte Seite des *White Cube* angeprangert, wodurch dieser seine Eigenschaft als heiligen Ort im Gegensatz zur profanen Welt behält und folglich weiterhin und zwar konträr zur

---

<sup>25</sup> Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.

<sup>26</sup> Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

<sup>27</sup> Brian O'DOHERTY, *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, 1986, französische Übersetzung Paris, Ringier, 2008.

benjaminschen Vorstellung des Ausstellungswerts eine auratische Betrachtung der Werke fördert. Während im Centre Georges Pompidou selber, wie man weiß Anfang der achtziger Jahre, Dominique Bozo, der damalige Direktor des MNAM [Musée National d'Art Moderne] den Innenarchitekten Gae Aulenti beauftragt hat die Ausstellungsräume wieder abzuschotten und wieder undurchlässig zu gestalten. Das ist eine Vorstellung, die schon der ursprünglichen Museographie des MoMA vor seiner Neugestaltung in eine Reihe von *White Cubes* zugrunde gelegen hatte, Vorstellung wonach die modernistische Kunst in relativ kleinen Räumen gezeigt werden müsste, da sie so bei den privaten Sammlern erschien, darüber hinaus noch „umgeben“ von Möbeln und Nippes, wie es die Bilder von Louise Lawler zeigen, wobei die Frage darin besteht zu wissen, ob die modernistische Kunst in erster Linie darin bestand die Wohnungen der privaten Sammler zu *zieren* (sic), wo sie sich auf nicht weniger paradoxe Weise und zwar noch mehr als im *White Cube* der auratischen Betrachtung entzieht, um Gegenstand einer unaufmerksamen Wahrnehmung zu werden, auch hier wieder im Gegensatz zu der benjaminschen Vorstellung, die unaufmerksame Wahrnehmung und Ausstellungswert verbindet, oder ob die modernistische Kunst dazu bestimmt war im musealen Raum, im öffentlichen Raum i. S. von Habermas gezeigt zu werden. Diesem Raum verleiht Habermas einen ausgesprochen demokratischen Charakter, obwohl er sehr schnell durch Bühnenausstattungen bestimmt worden ist, die selber disziplinar und autoritär ausgerichtet waren und sich sehr schnell unter dem Druck der Entwicklung der Massenmedien und der Massenkultur aufgelöst hat, wobei diese der vermeintlich authentischen Kunst nichtsdestoweniger auch ein anderes Modell, einen anderen „Anziehungs“-Punkt geliefert hat und zwar den Gegensatz zwischen dem was Raymonde Moulin<sup>28</sup> Kunst, die sich am Markt und Kunst, die sich am Museum orientiert, genannt hat, oder den Gegensatz in den Begriffen von Jeremy Rifkin<sup>29</sup> zwischen Eigentum und Zugang, wobei sich Kultur selber im Allgemeinen laut Bourdieu als Zugang definiert und dieser Zugang letztendlich nur die post-industrielle Dienstleistungswirtschaft präfiguriert (also wie immer und unabhängig von dem was passiert und wie es Luc Boltanski und Ève Chiapello<sup>30</sup> unterstreichen „Wiederaneignung“ der „Künstler-Kritik“ durch die kapitalistische Gesellschaft, um das zu gewährleisten, was Bourdieu<sup>31</sup> ihre „Reproduktion“ nannte).

---

<sup>28</sup> Raymonde MOULIN, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

<sup>29</sup> Jeremy RIFKIN, *L'Âge de l'accès, La Révolution de la nouvelle économie*, 2000, französische Übersetzung Paris, La Découverte, 2000.

<sup>30</sup> Luc BOTANSKI et Ève CHIAPELLO, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

<sup>31</sup> Pierre BOURDIEU et Jean-Claude PASSERON, *La Reproduction, Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, minuit, 1970.

Für Foucault jedoch stellen die Heterotopien nicht so sehr Räume oder Orte denn „Platzierungen“ [emplacement] dar. „Platzierungen“ oder „Gegen-Platzierungen“, die fernab von jeglicher Autonomie mit allen anderen in Verbindung stehen und zwar in einer Nachbarschaftsbeziehung im topologischen wenn schon nicht im geographischen Sinn, die mit allen „realen“ Plätzen kommunizieren, die sie alle wie Spiegel „widerspiegeln“ und sie gleichzeitig „in Frage stellen“ und sie umdrehen, wobei die Heterotopie, im Gegensatz zur deleuzischen<sup>32</sup> Auffassung des Spiegels als Kristallisierung, eine Art „Kurzschluss“ erzeugt und zwar nicht zwischen dem realen und dem virtuellen Bild sondern zwischen dem Realen und dem Irrealen.

Aber worin besteht denn jetzt der heterotopische Charakter der Räume – oder der „Plätze“ – der Kunst, so es denn solche gibt?

Eigentlich stellen im Allgemeinen für Foucault Museen selber nicht so sehr Räume als Plätze und zwar heterotopische Plätze dar. Und für Foucault besteht die zugleich „heterotopische“ und „heterochronische“ Platz-Eigenschaft des Museums selber im Allgemeinen wie die von Bibliotheken eben hauptsächlich darin, dass sie in ihrem Radius selbst, an einem gleichen „Platz“, trotz der Unverträglichkeit der Plätze untereinander, alle Plätze oder sogar alle Orte anhäufen (wodurch die *Wunderkammern* selber Heterotopien gewesen wären, wobei dies gleichzeitig an die Art und Weise erinnert wie die ersten Landschaftsdarstellungen – die sog. „kartographischen“ Landschaften – nicht so sehr dazu bestimmt waren einen spezifischen Ort zu beschreiben, sondern in einem selben Bild Orte zu vereinen, die als bemerkenswert oder sogar als „Wunder der Welt“ galten, die über die ganze bekannte Welt verteilt sind, wobei die Wunderkammern selber zwischen enzyklopädischem Anspruch und Seltenheitskult schwankten). Hier sollten alle Orte und alle Epochen vereint werden. (Das kann man in Verbindung bringen mit dem, was Foucault darüber hinaus<sup>33</sup> über *La Tentation de Saint Antoine* von Flaubert sagt: „es öffnet den Raum einer Literatur, die allein im Netz des bereits Geschriebenen und durch dieses existiert [...]. Es ist weniger ein neues Buch, das neben die anderen zu stellen wäre, als vielmehr ein Werk, das sich über den ganzen Raum der existierenden Bücher erstreckt [...]. Mit *der Tentation* hat Flaubert zweifellos das erste literarische Werk geschrieben, das nur im Raum der Bücher seinen eigenen Ort hat“. Genauso, fährt er fort, waren *Le Déjeuner sur l'herbe* und *Olympia* von Manet die ersten Gemälde, die nicht nur für Museen bestimmt waren,

<sup>32</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

<sup>33</sup> Michel FOUCAULT, « Un „fantastique“ de bibliothèque », 1964, *Dits et écrits 1954-1988*, tome I, 1954-1969, Paris, Gallimard, 1994.

sondern „Museums“-werke waren. „Flaubert ist für die Bibliothek das, was Manet für das Museum ist“. Dadurch wären sie weniger Verkörperungen der Moderne als post-modern vor der Zeit. Auch hier ist es in der Betrachtungsweise von Foucault nicht nur die außergewöhnliche Bibliothek, die aus obsoleten, unbrauchbar gewordenen Werken besteht, die von Julien Prévieux in der Synagoge von Delme wie seither in der sehr institutionellen *Force de l'art 02* gezeigt worden sind – wodurch sie nicht einer erneuten Verwendung zugeführt, sondern noch unbrauchbaren gemacht worden sind – die eine Heterotopie darstellt, sondern das trifft tatsächlich auf alle Bibliotheken genauso wie auf alle Ausstellungsräume zu: Das ist seiner Meinung nach die Norm.

Wenn man aber beim Museum bleibt und zwar unabhängig davon, ob es sich um ein Kunstmuseum handelt oder nicht, muss man sich fragen, ob sein heterotopisches Wesen – sein Wesen als verwirklichte Utopie – nicht auch damit zusammenhängt, dass die Dinge jeglicher Herkunft, die dort gezeigt werden – ob sie Kunst sind oder nicht, zu Kunst werden oder nicht – sowohl einer Verwendung als auch dem Austausch entzogen sind. Das trifft auf die Kunstwerke selber zu – darunter verstehe ich Kunstwerke, die vor ihrem Eintritt ins Museum existieren –, die sich zumindest eine Zeit lang dem Wirtschaftskreislauf und der Aneignung durch Sammler entziehen (obwohl der Erwerb eines Werks durch ein Museum, den Marktwert eines Künstlers steigern kann und es hier und woanders, wie es Moulin selber eingesteht, keine vollständige Autonomie zwischen Markt und Museum besteht). Und zwar auch wenn, wie es Denis Hollier<sup>34</sup> festgestellt hat, das Museum mit dem Wirtschaftskreislauf die Tatsache gemeinsam hat sich im Gegensatz zur Bibliothek und wie der Wirtschaftskreislauf darauf zu beschränken Nutzung und Nutzungswert zu vertagen, „aufzuheben“, ohne sie jedoch zu zerstören, während die Nutzung den Nutzungswert dadurch „verbrennt“, ihn dadurch zerstört, dass es ihn „konsumiert“. Unabhängig davon ob es zum einem Werk wird oder nicht, ist das im Museum ausgestellte Objekt wie der Gegenstand, den der Austausch in eine Ware umwandelt, ein Gegenstand dessen Verbrauch oder dessen Nutzung einfach nur „verzögert wird“ – eine „Verspätung“, wie Duchamp sagte und zwar zugunsten der sowohl musealen als auch der merkantilen Ausstellung. Und das gilt auch wieder für das Kunstwerk selber, dessen Ausstellung sich letztendlich nicht so sehr seiner privaten Aneignung widersetzt als aus einer Art „Wartestellung“ oder aus der „Bildung eines Bestands“ resultiert (Bestandsbildung, die durch die eigentlichen ~~nicht zugänglichen~~ Bestände des Museums verstärkt wird, auch wenn diese der Öffentlichkeit nicht zugänglich sind und selber ein heterotopisches Wesen haben) und zwar unabhängig

---

<sup>34</sup> Denis HOLLIER, « La Valeur d'usage de l'impossible », 1992, *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Paris, Minuit, 1993.

davon, was mit Werken geschieht, die Moulin zufolge fürs Museum bestimmt sind, die aber nichtsdestotrotz selber oft vorher den Wirtschaftskreislauf durchlaufen müssen.

Was jedoch die Kunst als solche betrifft, so trifft es zu, dass Foucault in „Was ist ein Autor?“<sup>35</sup> darauf hingewiesen hat, dass historisch betrachtet die Werke erst angefangen haben wirklich in dem Augenblick Autoren zu haben, die keine mythischen Gestalten mehr waren (deren Lebenswege laut Ernst Kris und Otto Kurz<sup>36</sup> auf eine hagiographische Art und Weise erzählt worden sind) als diese bestraft werden konnten, verantwortlich für ihr Tun geworden sind, wobei Kunst für Foucault und zwar auf eine eigentlich sehr zeitgenössische Art und Weise „am Anfang steht“ ohne als solche autonom zu sein und mehr die Sache von Handlungen und Prozessen ist als von Dingen, Produkten, eigentlichen Werken oder von Gütern, die dem physischen oder dem geistigen Besitz unterliegen. Diese Handlungen standen weiterhin „im bipolaren Feld des Heiligen und des Profanen, des Erlaubten und des Verbotenen, des Religiösen und des Frevelhaften“ und dadurch konnten sie grenzüberschreitend wirken, da es tatsächlich etwas gab, das man durchbrechen konnte. Aber genau das ist es, was in der zeitgenössischen Epoche nicht mehr so selbstverständlich ist, d. h. in einer Epoche in der seit Anfang des 20. Jahrhunderts und der Entstehung der modernistischen künstlerischen Institutionen nach einigen tastenden Versuchen, wie z.B. das Verbot für das *Nu descendant un escalier n°2* von Duchamp durch den Aufhängausschuss des kubistischen Raums des Salon des Indépendants von Paris von 1912, fortan innerhalb der künstlerischen Institutionen, einschließlich der Erweiterung der künstlerischen Institutionen, die durch die sog. alternativen Kunst-Räume verkörpert wird, zumindest in unseren Gesellschaften, die Künstler eine fast totale Freiheit sowohl auf der künstlerischen als auch auf der ästhetischen Ebene genießen, einschließlich der Freiheit sich so weit wie irgend möglich von jeglichem ästhetischen Zug zu lösen und sogar auf einer Ebene, die auch wenn sie nicht eigentlich politisch bzw. ethisch ist, wie bei Santiago Sierra an das ethisch Nicht-Korrekte grenzen kann in einer Zeit in der das politische Vakuum eine Rückkehr zur Ethik bewirkt, auch wenn es keine echte Rückkehr ist, zu einer Ethik, die weit davon entfernt ist eine echte Entstehung des Ichs möglich zu machen, wie sie Foucault in *L'Usage des plaisirs*<sup>37</sup> beschreibt, sondern die eben nur mit dem ethisch Korrekten zusammenfällt, eine weiche Ethik, eine Ethik *light*, so wie sie von Gilles Lipovetsky<sup>38</sup> angeprangert wird und zwar die Ethik der ethisch-medialen Shows,

<sup>35</sup> Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur? », 1969, *Dits et écrits 1954-1988*, tome I, op. cit.

<sup>36</sup> Ernst KRIS und Otto KURZ, *L'Image de l'artiste, Légende, Mythos et magie, Un essai historique*, 1934, französische Übersetzung Paris, Rivages, 1987.

<sup>37</sup> Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, tome 2, *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.

<sup>38</sup> Gilles LIPOVETSKY, *Le Crépuscule du devoir, L'Éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris, NRF, 1992.

das ethisch Korrekte dem sich neben einem großen Teil der Kunst innerhalb der künstlerischen Institutionen, einschließlich der alternativen Räume auch allzu oft die Kunst anpasst, die außerhalb jeglicher künstlerischer Institution selber angesiedelt ist, wie die Aktion von Jochen Gerz, einem darüber hinaus sehr institutionellen Künstler im Jahr 2000 vor der Notre-Dame von Paris. Das ist eine Kunst, die sich zu einfach ein gutes politisches Gewissen gibt, indem sie sich, vielleicht missbräuchlich, auf den Begriff Mikropolitik beruft, obwohl sie bar jeglicher Effizienz ist und in Wirklichkeit sowohl innerhalb als auch außerhalb der künstlerischen Institutionen nur die üblichen gesellschaftlichen Beziehungen nachbildet.

Aber darin liegt heute zweifellos der wichtigste heterotopische Charakter der der Kunst gewidmeten Räume: Es sind Räume, die obwohl sie perfekt in die Gesellschaft integriert sind – oder sagen wir, die mehr oder weniger perfekt integriert sind je nachdem, ob es sich um buchstäblich institutionelle Räume oder um sog. alternative Räume handelt – selber nicht genau denselben Gesetzen unterworfen sind wie der Rest der Gesellschaft, obwohl sie in der Hauptsache weiterhin den geltenden ökonomischen Gesetzen unterworfen sind; man kann höchstens mit Pierre-Michel Menger<sup>39</sup> behaupten, dass sie eine Art Labor für die gerade stattfindenden Wandlungen des Kapitalismus darstellen, bloße Anpassungen, die man ohnehin, unabhängig von deren Theorie, nicht gegen die innere Neigung des Kapitalismus zum Stillstand behaupten kann, wie es tendenziell zu sehr eine Zeitschrift wie *Multitudes* macht; es sind Räume also, die sich zumindest scheinbar, der üblichen Juridiktion in Sittenfragen entziehen, die sich scheinbar eine gewisse Freiheit gegenüber dem geltenden Sittengesetz herausnehmen können; das ist eine gänzlich ethische Freiheit, wenn man weiterhin mit Foucault in *L'Usage des plaisirs* Ethik als Aneignung des Sittengesetzes durch das Subjekt definiert, Aneignung wodurch sich das Subjekt als moralisches Subjekt konstruiert. Das wäre der grundsätzlich ethische und nicht wie bei Rancière, der politische Charakter der der Kunst gewidmeten Räume. Die Kunst-Räume sind freizügige Räume, nicht weil wie bei Rancière nur sie imstande sind Kunst in sich entstehen zu lassen, sondern weil sie eine größere Freiheit erlauben als im Rest der Gesellschaft, die mehr dem Sittengesetz unterworfen ist und zwar nicht so sehr auf einer künstlerischen als auf einer moralischen Ebene; oder zumindest handelt es sich hier um eine größere Freiheit gegenüber dem Rest der „öffentlichen Sphäre“ wenn nicht gegenüber der Privat- oder der Intimsphäre und zwar unabhängig davon wie es um den Untergang der Kunst-Räume als öffentliche Räume i. S. von Habermas bestellt ist.

---

<sup>39</sup> Pierre-Michel MENGER, *Portrait de l'artiste en travailleur, Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002.

Man muss jedoch feststellen, dass z.B. im Falle von Sierra, die in Rede stehende ethische Freiheit nur die Freiheit von Sierra ist und nicht die seiner Modelle, die weiterhin den Gesetzen des Geldes unterworfen bleiben, auch wenn Sierra dadurch beabsichtigt die Lage der Modelle die üblicherweise im Prozess der künstlerischen Produktion, in der „Produktionsbeziehung“ Künstler/Modelle herrscht, anprangert indem er sie aufzeigt.

Dasselbe gilt für die Zuschauer. Die Freiheit um die es hier geht, ist höchstens die des Künstlers, während die Zuschauer für ihren Teil zahlreichen Verboten unterworfen bleiben, vielleicht noch mehr Verboten als in der restlichen öffentlichen Sphäre, auch wenn es sich hier nicht genau genommen nicht um moralische Verbote handelt: Verbot zu essen, zu trinken, zu rauchen, zu spucken, Lärm zu machen, zu rennen ... (aber nichtsdestotrotz wird man hier an die von Foucault erwähnten Reinigungsrituale erinnert, die notwendig sind, um manche Heterotopien zu betreten, da, so Foucault, die Heterotopien immer „ein System der Öffnung und des Verschließens voraussetzen, das sie gleichzeitig abschottet und durchlässig macht“: Auch hier, eine Mischung aus Autonomie und Heteronomie). Es sind Verbote, die von den drei Helden des Films von Jean-Luc Godard, *Bande à part* übertreten werden; sie schließen die Wette ab den von einem Amerikaner namens Jimmie Johnson aufgestellten Rekord zu brechen, wobei dieser angeblich das Louvre im Laufschrift in 9'45" durchlaufen hätte. Seitdem ist diese Wette ist noch mal von den Protagonisten von *The Dreamers* von Bernardo Bertolucci eingestellt und in einem anderen Rahmen und zwar in dem des *Museo Nacional de Arte* de Mexico von drei Jugendlichen der *Brief History of Jimmie Johnson's Legacy* von Mario Garcia Torres *reaktualisiert* worden.

Und ohnehin ist auch für die Künstler, wie es zahlreiche Fällen von Zensur oder Klagen zeigen, die in den letzten Jahren durch die Presse kursierten (Alberto Sorbelli im Arc für *L'Hiver de l'amour*, Huang Yong ping für das *Théâtre du monde à Beaubourg* anlässlich von *Hors limites, Présupés innocents* beim CAPC in Bordeaux...), aus Gründen, die wie Nathalie Heinich<sup>40</sup> erläutert nicht künstlerischer oder ästhetischer, sondern ethisch-moralischer Art sind (auch wenn Heinich leider nicht versucht zwischen Ethik und Moral zu unterscheiden), besagte Freiheit, im Gegensatz zu der Freiheit in den Bereich Kunst und Ästhetik keineswegs ganz, da die Kunst-Räume nichtsdestoweniger Bestandteil unserer Gesellschaft sind und nach wie vor immer eine Funktion wahrnehmen, die wenn

---

<sup>40</sup> Nathalie HEINICH, *L'Art contemporain exposé aux rejets, Études de cas*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.

sie nicht kathartisch so doch befreiend ist: Sie haben die Funktion eines Sicherheitsventils. Die Autonomie begünstigt keineswegs die Heteronomie, auch wenn es hier in einer Art und Weise geschehen würde, die ganz anders ist, als das was Rancière annimmt; von vornherein sind die Kunst-Räume und zwar sowohl die „institutionellen“ als auch die „alternativen“ sowohl autonome und als auch heteronome Räume.

Die Räume der Kunst erscheinen jedoch gewissermaßen als zu freizügig, obwohl sie es nicht ganz sind. Daher das Bestreben zahlreicher Künstler nicht nur aus den „institutionellen“ Räumen der Kunst, sondern auch aus den sowohl nicht-„institutionellen“ als auch aus den „institutionellen“ der Kunst gewidmeten Räumen herauszutreten, um etwas zu finden, was man übertreten kann, wenn es wie Foucault<sup>41</sup> sagt, zutrifft, dass es keine Übertretung geben kann, wenn es denn überhaupt eine geben „muss“ – ohne dass es etwas gibt, das man übertreten kann. Oder zumindest galt es, da Foucault selber sehr zurückhaltend gegenüber Analysen war, die sich sowohl auf den Staat als auch auf Institutionen konzentrieren, indem er die Institutionelle Analyse und die Analyse in Begriffen des Staatsapparats (einschließlich der angeblichen „ideologischen Staatsapparate“) durch die Analyse in Begriffen der Disziplin und Gouvernamentalität, durch die Notwendigkeit es in der Kunst wie auch anderswo zu vermeiden sich auf die Frage der Institutionen zu fixieren, ersetzte: Staatliche Institutionen, private Institutionen, Künstlerinstitutionen, innerhalb oder außerhalb von Institutionen, wie es auf eine sicherlich sehr neo-avant-gardistische Art Buren in *Limites critiques*<sup>42</sup> zu einer Zeit sagte zu der er trotz allem immer noch etwas zu sagen hatte, wobei es „fast schon egal“ war, was gesagt wurde.

Aber das reicht immer noch nicht. Auch wenn es konträr zur Etymologie des Worts ist, so ist es doch die Kunst selber, die Kunst als solche und nicht nur die Räume der Kunst, die ein heterotopisches Wesen hat und zwar unabhängig davon, ob sie innerhalb oder außerhalb von wie auch immer gearteten künstlerischen Institutionen ohnehin eher stattfindet als sich ereignet. Die Tatsache, dass man nicht nur für die Institution aber sowohl für die „Öffentlichkeit“ als auch für den vereinzelt Zuschauer sagt, dass „es Kunst ist“ räumt schon mehr Freizügigkeit, „Laisser-Faire“, „Nachsicht“ ein; aber diese Aussage entzieht der Kunst Relevanz und Effizienz, mindert ihre Performativität sowohl i. S. von Lyotard in *La Condition postmoderne* als auch i. S. von Austin<sup>43</sup> und zwar in dem Maße, dass das künstlerische Urteil, dass „dies Kunst ist“ im Ergebnis sich als ein

<sup>41</sup> Michel FOUCAULT, « Préface à la transgression », 1963, *Dits et écrits 1954-1988*, tome I, op. cit.

<sup>42</sup> Daniel BUREN, *Limites critiques*, Paris, Lambert, 1970.

<sup>43</sup> John Landshaw AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, 1962, tr. fr. Paris, Seuil, 1970.

Urteil darstellt, das nicht so sehr aufwertend denn abwertend ist: „Dies ist nur Kunst“, „Dies ist lediglich Kunst“.

Daher die Notwendigkeit nicht nur aus den Kunst-Räumen, nicht nur aus der künstlerischen Institution herauszutreten (auf die Gefahr hin diese noch zu erweitern) sondern aus der Kunst als solcher, aus der Kunst-Identität herauszutreten und eine Kunst ohne Kunst-Identität, eine Kunst, die sich nicht mehr als Kunst gibt, zu „fördern“, ob diese legitim ist oder nicht und unabhängig von der Legitimierungsinstanz, eine Kunst, die dadurch ihr performatives Potential noch steigert.

(Aus dem Französischen von Didier Gammelin.)