

Zeitspielräume

Für die Mitglieder des Frankfurter Kunstvereins hatte es etwas von einem Signal, und dies gleich in mehrfacher Hinsicht: das neue Logo, das seit Ende '99 neben den Mitteilungen und Publikationen des Vereins auch den Eingangsbereich des Ausstellungsgebäudes zierte. Ein Ensemble stilisierter Zweige, in dem man die Darstellung eines winterlich kahlen Waldes, aber auch eine Anspielung auf die Lebensadern der Großstadt, ihre Verkehrsnetze und Kommunikationssysteme sehen konnte. Für manche mochte es das Ende einer Tradition - vielleicht sogar lieb gewordener Gewohnheiten - verkünden; für andere wohl eher den ersehnten Generationswechsel, der dem Verein eine größere Nähe zum aktuellen Kunstgeschehen bringen sollte. Schließlich fiel seine Einführung mit der Berufung des neuen Direktors Nikolaus Schafhausen zusammen, eines Kunstvermittlers, der sich vor allem durch sein konsequentes Engagement für zeitgenössische Positionen einen Namen gemacht hatte. Diese programmatische Neupositionierung, dieses „Re-Branding“, so schien es, sollte durch das neue Erkennungszeichen nach außen und innen hin kommuniziert werden.

Entworfen hatte das Zeichen der englische Künstler Liam Gillick, und diese Tatsache allein sollte einen schon darauf gefasst machen, dass es dabei wahrscheinlich um mehr ging als um bloßes Corporate Design. Schließlich ist Gillick ein Künstler, der sich mit der Rolle des reinen Dienstleisters auf Dauer nicht zufrieden gibt, so wichtig ihm die Beziehung zur Öffentlichkeit und zum Kunstpublikum auch sein mag. Deshalb haben seine Arbeiten im Bereich der Architektur auch nur wenig mit jener „Kunst am Bau“ zu tun, die man bei solchen Gelegenheiten meistens zu sehen bekommt. Wo immer der Brite bisher mit Firmen und Institutionen zusammengearbeitet hat, war das Ergebnis nicht nur eine ästhetisch reizvolle Ergänzung zur Bausubstanz, sondern auch ein subtiles Störelement, ein klug gesetzter Kommentar zu den allzu glatt funktionierenden Abläufen des Betriebs. Das heißt: weder ein „Werk“ im herkömmlichen Sinne, das sich gegen die Nüchternheit der Alltags zu behaupten versuchte, noch ein belangloses, austauschbares Schmuckelement. Denn was Gillick bei seiner Arbeit im Auge hat, ist etwas, das bei solchen Maßnahmen nur selten berücksichtigt wird: die besondere Bedeutung von Freiräumen, von Orten, die keiner festen Zweckbestimmung unterliegen, sondern den Benutzern zur freien Verfügung offenstehen.

Um Räume und deren soziale Funktion ging es auch beim Großauftrag für das Schweizer Finanzunternehmen BSI, bei dem Gillick die zwölf Speisezimmer des Firmenpalazzos mittels farbiger Wandflächen neu gestaltet und sie durch zusätzliche Beschriftungen, Bildtafeln und Leichtmetallstrukturen in ein Gesamtkonzept integriert hat. Auf den ersten Blick scheint es sich dabei nur um eine Modernisierung, um eine geschmackvolle Neugestaltung zu handeln, zumal Gillicks Entwurf ziemlich genau der Mischung aus minimalistisch-moderner Formensprache und postmoderner Buntheit entspricht, die für das Interior Design der letzten Jahre bestimmend war. In der Benennung der Räume - Punctuated Revision Network, Defined Wall Diagram, Proposed Horizon Structure etc. - deutet sich jedoch schon an, dass es neben der Arbeit am Erscheinungsbild für Gillick auch darum ging, bestimmte Inhalte zu artikulieren. Schließlich beziehen sich die Formulierungen auf Sachverhalte, wie sie theoretisch auch im Arbeitsalltag eines Finanzdienstleisters vorkommen können, als Bestandteil von Bilanzen etwa, von Entscheidungsprozessen und Strukturmaßnahmen, aber auch als Teil einer allgemeinen Unternehmensstrategie. Das heißt: Der „Designer“ Gillick hatte sich in diesem Fall auch als Kommentator der Arbeitswelt betätigt und seine Verschönerung mit einer sprachlichen Akzentuierung versehen, die sich direkt auf den Arbeitsalltag der Beschäftigten bezog. Genauer gesagt hatte er das strategische Denken mit der Rekreation, hatte er Arbeit und freie Zeit vermischt anstatt sie, wie allgemein üblich, klar voneinander zu trennen. Wer sich regelmäßig in diesen Räumen aufhält, so lautete offenbar seine Überlegung, wird sich auch über den Sinn dieser Benennungen Gedanken machen und vielleicht sogar mit

seinen Kollegen und Geschäftspartnern darüber diskutieren. Nicht zuletzt auch deshalb, weil sich ihre Bedeutung nicht auf Anhieb erschließt, weil sie eine gewisse Abstraktionsfähigkeit voraussetzt.

Gillicks Einstellung zu dieser Art von Aufträgen ist dann auch weniger nüchtern und desillusioniert als man denken könnte. Zwar ist er sich bewusst, dass sie fast immer in einer Umgebung stattfinden, in der das Publikum relativ desinteressiert ist und die Kunst eine eher marginale Rolle spielt, doch desinteressiert, so gibt er zu bedenken, heißt zumindest nicht ablehnend oder feindlich. In der Regel stellt sich dabei eine Atmosphäre „pragmatischer Funktionalität“^[1] ein, in der man als Künstler relativ unbeeinflusst von konkreten Erwartungen arbeiten kann. Ja, in der man im Prinzip sogar die Chance hat, komplexe Machtstrukturen zu beeinflussen; vorausgesetzt, dass man sich klug verhält und die eigenen Erwartungen nicht zu hoch schraubt.

Gillick wäre jedoch nicht Gillick, wenn er sich mit der Rolle des stillen Strategen zufrieden gäbe, der nichtsahnende Mitmenschen aus ihren Alltagsroutinen reißt. Im öffentlichen Raum zu arbeiten, heißt für ihn stets auch, diesen Raum zu besetzen und ihn für eine veränderte Nutzung aufzuschließen. Worauf sich sein Augenmerk besonders richtet, sind Leerstellen, „kontingente“ Räume und Zwischenräume, die noch keine konkrete Zweckbestimmung erfahren haben. Als genauer Beobachter unserer postindustriellen Verhältnisse weiß er nur zu gut, dass solche Freiräume einen ausgesprochen prekären Status besitzen und dass sie früher oder später verschwinden, wenn sie von den Bewohnern nicht in Besitz genommen werden. Genauer: dass sie dann von Spekulanten und Geschäftemachern okkupiert werden, die sie damit praktisch zu ihrem Privatbesitz machen. Aneignung des öffentlichen Raumes in den Zeiten des Neoliberalismus hat deshalb für Gillick auch mit Widerstand zu tun, mit Strategien, die dem alles beherrschenden Marktprinzip etwas Anderes, weniger Kommerzielles entgegensetzen. Nur so nämlich lässt sich gewährleisten, dass es in Zukunft noch Räume gibt, die man auch dann betreten darf, wenn man nichts konsumiert, und in denen neben Erholung und Zeitvertreib auch noch anspruchsvollere Formen der Kommunikation stattfinden können.

Gillicks plastische Arbeiten, seine Plattformen und Sitzgruppen, seine „Screens“ und Trennwände aus Holz, Metall und buntem Plexiglas, sind zunächst einmal Markierungen, die sich auf solche Räume beziehen. Manchmal sind sie aber auch schon mit dem Angebot verbunden, sich die markierten Flächen anzueignen und sie für die eigenen Zwecke zu nutzen. Zwar hat er immer wieder betont, dass die Nutzung auch darin bestehen kann, sich einfach nur darin aufzuhalten (*to hang around*), doch lieber wäre ihm wohl, wenn in solchen Räumen „dynamische“ Formen des Miteinanders stattfänden: Reflexionen und Diskussionen, Strategiedebatten - vielleicht sogar eine Verständigung über die Art und Weise dieses Miteinanders. Diese anspruchsvollen Inhalte vorzugeben, im Sinne eines irgendwie gearteten Kommunikationsideals, kommt für Gillick allerdings nicht in Frage. Seine Arbeiten sind keine geschlossenen Konstruktionen, sondern vorläufige Strukturen, die den Benutzern die Möglichkeit zum Gedankenaustausch geben, ihnen prinzipiell aber die Freiheit lassen, sie nach ihrem eigenen Belieben auszufüllen.

Diese Offenheit gegenüber den Bedürfnissen und Gewohnheiten des Publikums unterscheidet Gillick von den meisten Vertretern der gesellschaftskritischen Kunst, daneben aber auch von jenen, die dem Betrachter nur ganz bestimmte Formen der Partizipation erlauben. Umgekehrt verbindet es ihn mit Positionen, die die Schaffung von offenen Raumsituationen als Möglichkeit betrachten, um die alten Rollenverteilungen in und außerhalb der Kunst zu problematisieren. Mit Künstlern wie Phillipe Parreno beispielsweise, mit dem Gillick schon mehrfach zusammengearbeitet hat, aber auch mit Rirkrit Tiravanija, der mit seinen Suppenküchen, Bühnen und Bars ja gewissermaßen die Prototypen dieses partizipatorischen Modells geschaffen hat. Arbeiten, die für die meisten heute noch genauso irritierend sind wie die kollektiven Projekte eines Pistoletto oder Matta-Clark für das Kunstpublikum der sechziger Jahre, da sie an grundlegende Vorstellungen hinsichtlich dessen rühren, was Kunst ist, beziehungsweise, was sie leisten kann und sollte. Denn schließlich geht es hier nicht mehr um irgendwelche besonders gestalteten „Werke“, sondern darum, das hierarchische Verhältnis zwischen dem produktiven Künstler und dem mehr oder weniger passiven Betrachter durch Situationen zu

ersetzen, zu denen beide etwas beitragen. Dergestalt etwa, dass der Erstgenannte als Ermöglicher fungiert, der für die entsprechenden Rahmenbedingungen sorgt, im weiteren Verlauf des Geschehens aber immer mehr in den Hintergrund tritt oder zu einer Randfigur wird.

Gillicks eigene Arbeiten sind in der Regel auf andere Formen des Miteinanders bezogen, auf Arbeitssituationen im weitesten Sinne, folgen aber demselben anti-hierarchischen Impuls. Das heißt: Auch bei ihm geht es darum, eine bestimmte Art des auktorialen Machtgebarens auszuschließen und ihm durch die eigene Praxis etwas qualitativ Neues entgegenzusetzen. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Zusammenarbeit mit anderen Produzenten - die „Kollaboration“, wie Gillick sie vorzugsweise nennt. In erster Linie natürlich das gemeinsame Arbeiten mit anderen, gleich gesinnten Künstlern und Kuratoren, die die Möglichkeiten und Aufgaben der Kunst ähnlich einschätzen wie er selbst. So, wie dies schon bei den *Documents* (1990-1996) der Fall war, wo er mit seinem Landsmann Henry Bond ein Duo gebildet hat, das nach Art eines Journalisten-Teams über verschiedene gesellschaftliche Ereignisse in Großbritannien berichtete. Das heißt: wo die Kollaboration in einem strategischen Rollenspiel bestand, das die beiden Künstler in die Lage versetzte, bestimmte Mechanismen der journalistischen Bedeutungsproduktion offen zu legen.[2] Darüber hinaus sind es aber auch Vertreter anderer Disziplinen, mit denen Gillick zusammenarbeitet, vorzugsweise Architekten und Designer, woraus sich natürlich wieder andere Formen der Kollaboration ergeben. Auch dann jedoch entstehen Situationen, so berichtet er, in denen sich kaum noch ausmachen lässt, wie groß der Anteil der Beteiligten jeweils war und wer von ihnen die entscheidenden Anstöße gegeben hat. Wichtig ist für Gillick aber auch, dass solche Zusammenschlüsse temporärer Natur sind, das heißt, dass sie nicht der Etablierung eines bestimmten Lebens- oder Produktionsmodells dienen, sondern auf das jeweilige Projekt beschränkt bleiben. Denn für einen Künstler des „postutopischen“ Zeitalters, der um die Ambivalenz des Kollektiven und das Scheitern der historischen Vorbilder weiß, ist die Zusammenarbeit mit anderen Produzenten kein Fetisch, keine Sache, die aus programmatischen Gründen betrieben wird. Wie es der Brite in Anlehnung an McLuhans Medientypologie einmal formuliert hat: „For this generation the notion of collaboration is cool rather than hot.“[3]

Auch Gillicks Bekenntnis zum so genannten „Mittelgrund“ lässt sich auf ein besonderes Verhältnis zum Thema Autorschaft zurückführen. Schließlich wird diese mittlere Ebene nicht von den Vorbildfiguren der abendländischen Kultur, den Entdeckern, Eroberern und Erfindern besetzt, sondern von den sekundären Charakteren, die sich im Umfeld der Entscheidungsträger aufhalten - „not at the center, but central to power“[4], wie der Künstler präzisierend hinzufügt. Das heißt: Obwohl sie nicht in vorderster Front agieren, sind sie keineswegs unwichtig, sondern für den reibungslosen Ablauf bestimmter Prozesse sogar entscheidend. In Gillicks Erzählung *Erasmus is Late* (1995) werden diese Nebenfiguren deshalb einmal ausdrücklich zu Hauptdarstellern gemacht, zu Protagonisten, von deren Zusammentreffen es abhängen soll, ob bestimmte, für den Verlauf der Geschichte entscheidende Fragen geklärt werden. Kennedys Außenminister Robert McNamara gehört ebenso zu dieser semi-illustren Gesellschaft wie Elsie McLuhan, die Mutter des berühmten Medientheoretikers oder der weitgehend anonym gebliebene Mitbegründer von Sony, Masuru Ibuka. Nicht zuletzt aber auch der kaum bekanntere Bruder des berühmten Zoologen, Erasmus Darwin, der hier als (abwesender) Gastgeber der Abendgesellschaft auftritt. Sie auf diese Weise ins Rampenlicht zu rücken, ist dabei gleich in doppelter Hinsicht bedeutsam: Zunächst einmal ist es natürlich eine Geste, ein Signal, wenn solchen Nebenfiguren das Wort erteilt wird. Heißt es doch, eine andere Art von Handlungslogik oder sozialer Kausalität zu postulieren; eine, die nicht länger von den großen, Epoche machenden Taten und Entwürfen bestimmt wird, sondern die eher auf den unspektakulären Entscheidungsprozessen des Alltags beruht. Gleichzeitig ist es ein Hinweis darauf, dass der besagte Mittelgrund auch in einem negativen Sinne wirksam werden kann, als Zone, in der die Debatten buchstäblich versickern oder Zufälle und widrige Umstände dafür sorgen, dass letztlich doch alles beim Alten bleibt. Das nämlich bedeutet, dass die dort agierenden Personen ihr Potenzial vergeuden, wenn sie sich ihrer Möglichkeiten nicht bewusst werden und die existierenden Handlungsspielräume nicht nutzen. Insofern stehen die genannten Personen hier auch für das Ausbleiben des Wandels, sollen sie erklären, warum es in einer bestimmten Phase der neueren Geschichte keine grundlegenden Veränderungen oder revolutionären Entwicklungen gegeben hat. Selbst der Gastgeber, der

telepathische begabte Erasmus, macht da keine Ausnahme, da es ihm nicht einmal gelingt, rechtzeitig zu seiner Tischgesellschaft zu erscheinen.

Im Mittelgrund zu operieren, heißt für Gillick darüber hinaus, eine bestimmte Art von Themen anzusteuern. Analog zu den *secondary figures* geht es hier nicht mehr um eine direkte Beschäftigung mit den großen Fragen der Gegenwart, sondern um Teilaspekte oder abgeleitete Fragestellungen, „die sich gleichzeitig als bedeutsam und unwesentlich bezeichnen ließen.“^[5] Dazu gehören zum Beispiel die ethischen Folgeprobleme, die sich aus bestimmten historischen Entwicklungen ergeben, aber auch Fragen, die sich auf den zugehörigen Sprachgebrauch und die veränderten Formen der Kommunikation beziehen. Das heißt: die eher die soziale Seite des Wandels berühren, die Art und Weise, wie man miteinander umgeht und weniger dessen Ursachen. Denn die großen Ideen, die alles erklären und sämtliche Probleme lösen sollen, so lässt Gillick Erasmus Darwin sagen, haben zumeist etwas Überdimensioniertes, Unbeholfenes.^[6] Vor allem aber passen sie nicht zu der besonderen sozialen Sphäre, in der sie verhandelt und in der Regel auch in die Praxis umgesetzt werden. Deshalb erscheint es ihm auch nicht sinnvoll, sie in allgemeiner Form zu behandeln, sondern sie an einer begrenzten Problemsituation zu erörtern, dort, wo sich methodische und ethische Debatten einigermaßen aussichtsreich führen lassen.

Literally no Place, eine weitere Erzählung, die Gillick 2002 veröffentlicht, thematisiert diesen Modus der Problembehandlung am Beispiel unterschiedlicher „Mikrowelten“: einer ländlichen Kommune, die sich am Modell der modernen, durchrationalisierten Produktionsgemeinschaft orientiert, sowie einer Fabrik, die eher nach dem traditionellen Muster des mittelständischen Manufakturbetriebs arbeitet. Als Unternehmen, das nur eine spezielle Art von Produkten herstellt - und diese auch nur auf Bestellung - ist die Letztgenannte in eine Krise geraten, in eine prekäre Situation, in der sie sogar vom Verschwinden bedroht ist. Und Gillicks Erzähler weiß auch warum: Anders als in der Kommune, deren Alltag durch permanente Debatten und Reflexionen bestimmt ist, hat man sich über die Veränderungen des Marktes und die eigene Arbeitsweise hier lange Zeit keine Gedanken mehr gemacht. Im Vergleich zum utopischen Fokus der Kommune ist die Fabrik daher eher ein Ort des Niedergangs und der Frustration. Was ihr helfen könnte, so lässt Gillick ihn rasonieren, wäre eine andere Art der Auseinandersetzung, eine, die über das Potenzial des Unternehmens nachdenkt, aber auch über konkrete Maßnahmen, mit denen sich das Zeitmanagement verbessern und die Arbeitsabläufe optimieren ließen. Nicht zuletzt gehört dazu die Entwicklung von Szenarien, als bildhaft-konkrete und flexible Art, sich mit den schnell wechselnden Verhältnissen des Marktes auseinanderzusetzen, sowie - als gleichsam emotionales Pendant - ein „life style focus“, der die Wünsche der Beteiligten in die Planung mit einbezieht.

In *Construcción de Uno*, einem *work in progress*, dessen Fortgang man seit 2004 in verschiedenen Ausstellungen verfolgen kann, werden ähnliche Fragen an einem anders gelagerten Beispiel behandelt. Das Szenario, das Gillick dazu entwickelt, scheint auf den ersten Blick weitaus erfolgversprechender zu sein als das, was uns die anderen Produktionsgemeinschaften zum Thema Arbeit und Zusammenleben vorführen. Immerhin kommt es bei diesem Unternehmen - einer stillgelegten Autofabrik im Norden Europas - sogar zur aktiven Wiederaneignung der Produktionsmittel durch die ehemaligen Mitarbeiter. Auch die emotionale Seite solcher Kollaborationen scheint hier endlich die nötige Beachtung zu finden, da die Inbesitznahme der Fabrik zunächst einmal darin besteht, dass sich die Arbeiter in ihr einrichten, dass sie zusätzliche Fenster in die Fassade einsetzen und sich aus den übrig gebliebenen Autoblechen ein dekoratives „Gebirgspanorama“ bauen. Vor allem aber gilt ihr Augenmerk der Entwicklung neuartiger Produktionsmethoden, die den gewohnten Formen der Lohnarbeit etwas qualitativ Anderes entgegensetzen sollen. Im Laufe der Zeit wird diese besondere Art der Modellbildung sogar zur Hauptsache, so dass sich ihre Anstrengungen immer weniger auf die Herstellung von Fahrzeugen und immer ausschließlicher auf die Erprobung der neuen Produktionsformen richten. Vorläufiges Ergebnis dieser Planspiele sind Ideen zu einer „Ökonomie der Äquivalenz“, einer Fabrikationsmethode, die darauf angelegt ist, die zukünftigen Produkte möglichst ohne jeden Energie- und Materialverlust herzustellen.

Was sich zunächst anhört wie die Verwirklichung eines sozialistischen Wunschtraums, wird bei Gillick zu einer differenzierten Auseinandersetzung mit bestimmten Idealen und Wertvorstellungen, die unter den besonderen Bedingungen der „postutopischen Situation“ problematisch geworden sind. Aus diesem Grund bleibt dem Projekt das Happy End, das das Mainstream-Kino für solche Mutmach- und Durchhaltegeschichten vorsieht, dann auch verwehrt. Denn unter dem Strich, so lesen wir im Begleittext zur Ausstellung, hat sich für die Protagonisten nicht allzu viel verändert. Zwar verschafft ihnen die neue, selbst organisierte Arbeitssituation ein Gefühl der Zufriedenheit und Bestätigung, doch gilt die „Ökonomie der Äquivalenz“ offenbar nicht für ihr eigenes Engagement. Denn auch jetzt geht das Ganze eindeutig zu ihren Lasten, sind sie diejenigen, die ihre gesamte Zeit und Energie für das gemeinsame Projekt opfern.

Ähnlichkeiten mit der Situation zahlreicher Kreativer und Kulturschaffender, ihrem Zwang, sich bis zur völligen Selbstaussbeutung zu engagieren, sind hier wohl nicht ganz zufällig. Was dem Ausstellungsbesucher bleibt, ist jedoch mehr als nur die Erkenntnis, dass die Arbeitswelt ihre eigenen Gesetze hat und dass utopische Projekte hier nur schwer zu verwirklichen sind. Schließlich ist Gillicks Szenario auch eine Gelegenheit, um über die Schwächen des Projekts nachzudenken, über die Unfähigkeit der Belegschaft etwa, sich von bestimmten Wunschbildern zu lösen und sich auf andere, zeitgemäßere oder politisch wirksamere Formen der Kollaboration einzulassen.

Natürlich sind die genannten Texte keine historischen oder soziologischen Abhandlungen, sondern künstlerische Gebilde. Man muss daher damit rechnen, dass die Ereignisse hier einen anderen Verlauf nehmen als in der realen Arbeitswelt und dass Formgesichtspunkte für den Künstler genauso wichtig werden wie Fragen der Wahrscheinlichkeit oder Folgerichtigkeit. Deshalb sollte man auch nicht davon ausgehen, dass sich aus der Summe der Ausstellungen und Exponate ein schlüssiges Gesamtbild, eine These oder gar so etwas wie eine Theorie ergibt. „Im besten Falle,“ so Gillick in einem Gespräch mit Edgar Schmitz, „schießt meine Arbeit vom Text zum Objekt und zurück und stellt dabei eine Matrix paradoxer Referenzpunkte her, die alle eine weiche Kritik der Umstände unserer gegenwärtigen Situation hervorheben.“^[7] Auch bei *Construcción de Uno* heißt das, dass die Objekte und Installationen den Inhalt des Textes nicht einfach nur illustrieren, sondern dass sie zunächst einmal als eigenständige Figurationen zu betrachten sind. Zusammen bilden sie ein Gefüge aus Zeichen und Strukturen, das zwar im besagten Begleittext seine thematische Mitte hat, dessen Bestandteile aber nicht in dieser Verweisfunktion aufgehen. Vielmehr mäandern sie um einen Bedeutungskern, den sie selbst nicht klar artikulieren, sondern als eine Art leeres oder, um Gillicks Ausdruck zu nehmen, „weiches“ Zentrum stehen lassen. Für den Besucher, der den gedanklichen Hintergrund des Projekts kennt, mögen sie sich schneller mit bestimmten Vorstellungen verbinden als für andere, an der relativen Autonomie der Elemente ändert sich dadurch aber nichts.

Ungeachtet dieser offenbar gewollten Unbestimmtheit bleibt natürlich die Frage, wie es um die Verteilung dieser Referenzpunkte bestellt ist, nach welchen Prinzipien sie geschieht und welche konkreten Formen sie annimmt. Von ihrer Beantwortung hängt es schließlich ab, welches Bild man sich von dem Künstler Liam Gillick und seiner Arbeit macht, ob man sich seine Kunst eher als rationale Konstruktion oder als intuitives Weiterentwickeln bestimmter Gedankenbilder vorstellt. Gillick selbst spricht in diesem Zusammenhang von parallelen Strukturen, parallelen Aktivitäten, parallelem Denken und von parallelen Geschichten, die erzählt werden,^[8] was zunächst einmal auf einen bewusst konstruierten Zusammenhang hindeutet. Denn schließlich müssen solche Konstruktionen, um sich auf bestimmte Phänomene der zeitgenössischen Wirklichkeit beziehen zu können, auch eine gewisse Ähnlichkeit mit ihr haben. Umso mehr, als sie keine bloßen Behauptungen sein sollen, keine „Ideen“, die sich der Betrachter mühsam vergegenwärtigt, sondern mehr oder weniger offene Strukturen, in denen er sich frei umherbewegen kann. In dieselbe Richtung weist der Begriff der „Postproduktion“, den Gillick ähnlich verwendet wie der französische Kurator Nicolas Bourriaud, nämlich als Bezeichnung für eine Strategie, die bereits vorhandene Strukturen und Gebilde aufgreift, um sie einer Neubewertung und Umgestaltung zu unterziehen.^[9] Auch damit wird angedeutet, dass es sich um eine

gezielte Bearbeitung von etwas handelt, das bei dieser Gelegenheit noch einmal überprüft, weiterentwickelt und den veränderten Rahmenbedingungen angepasst wird. Nicht, um damit eine bestimmte Vorstellung zu präzisieren, sondern um ihr etwas an die Seite zu stellen, was sie in einem anderen Kontext präsentiert, sie gewissermaßen „in Anwendung“ zeigt. Auch wenn dies wiederum zur Folge haben kann, dass sie damit an Deutlichkeit verliert, ja dass sie als gedankliche Figur vielleicht sogar hinter den Parallelstrukturen verschwindet.

Gillicks Oeuvre enthält eine ganze Reihe solcher postproduktiver Konstellationen, und gerade sie lassen erkennen, dass sich mit diesem Verfahren weitaus mehr verbindet als das bloße Recyclen oder Samplen bereits existierender Artefakte. Eine Arbeit oder eine Ausstellung „nachbearbeiten“, kann bei ihm nämlich auch heißen, sich aktiv für deren Verbreitung und Vermittlung einzusetzen. So, wie es etwa bei der Themen-Ausstellung *Lost Paradise* der Fall war, die 1994 im Kunstraum Wien gezeigt wurde und bei der sein Beitrag aus einem Informationsservice bestand, der Publikum, Künstler und Kuratoren miteinander ins Gespräch bringen sollte. Auch dann aber, wenn sich diese Nachbearbeitung ausschließlich an der Werkstruktur selbst vollzieht, führt sie bei Gillick zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen. So ist der Werkkomplex *Erasmus is Late* auch ein Beispiel dafür, wie die Themen und Motive seiner Erzählungen in unterschiedliche Kontexte und Präsentationsformen übersetzt werden: Teile des Textes wurden von Gillick für das Musical *Ibuka* benutzt, dessen Drehbuch damit wie ein Exkurs oder eine Extension erscheint, die einen der Charaktere noch einmal besonders herausstellt. 1995 wurde es zusammen mit einer buntfarbigen Bühnenkonstruktion im Künstlerhaus Stuttgart gezeigt, bevor weitere Objekte und Strukturen, die allesamt aus dem Set des Musicals abgeleitet waren, in verschiedenen Galerie-Ausstellungen präsentiert wurden. Mit seinem Beitrag zur *documenta X* hat sich Gillick dagegen einem strukturellen Aspekt der Erzählung zugewandt: *Erasmus ab zehn Jahre Opium #2* bestand aus einer elektronisch gesteuerten Uhr, die auf dem Dach einer Kasseler Optikfirma installiert wurde und sich auf das Motiv des Zeitsprungs bezog, das im Text der Erzählung gleich mehrmals vorkommt. Dabei wechselte die Digitalanzeige in regelmäßigen Abständen von der aktuellen Zeit der Ausstellung zur korrespondierenden Zeit des Jahres 1810, die aufgrund der Ungleichzeitigkeit zwischen dem Kalender und dem Lauf der Gestirne um ganze siebzehn Minuten verschoben war. Die Zeit zu messen, schien Gillick damit demonstrieren zu wollen, heißt nicht, dass man sie in objektiver und absolut gültiger Weise beherrscht, selbst wenn dies mit der fortschrittlichsten Technologie geschieht. Auch dann ist sie nicht mehr als eine Konstruktion, die der Mensch - also nicht nur ein Freidenker wie Erasmus Darwin - durchaus in seinem Sinne umgestalten kann.

Discussion Island/Big Conference Center (1997), ein weiterer Werkkomplex, dessen Grundstrukturen Gillick schon parallel zum Erasmus-Projekt entwickelt hat, folgt dagegen einem ganz anderen Produktionsprinzip. Hier wurde die Idee zunächst einmal an konkreten Objekten und Situationen entwickelt und erst danach der zugehörige Text geschrieben, der die verschiedenen Gebilde in einen Zusammenhang bringen sollte. Das heißt: In diesem Fall fungierten die plastischen Arbeiten als Vorstadien oder Projektionen, die dem Künstler die Gelegenheit gaben, seine Gedanken und Vorstellungen am konkreten Objekt zu überprüfen. Gleichzeitig - und dieser Aspekt war für Gillick fast genauso wichtig - stellten sie etwas dar, das ihn mit dem Publikum zusammenbrachte. Als konkrete Setzungen hatten sie eine bestimmte Resonanz zur Folge, führten sie neue Gesichtspunkte in den Produktionsprozess ein und gaben ihm damit sogar die Möglichkeit, das Ganze in eine andere Richtung weiterzuentwickeln. Nicht zuletzt, so fügt er hinzu, haben ihn solche Erfahrungen aber auch vor den eigenen Phantasien geschützt, die in der Regel doch nur zu schlechter Science Fiction führen.[10]

Auch wenn diese Bemerkung wohl nicht ganz wörtlich zu nehmen ist, unterstreicht auch sie noch einmal den besonderen Stellenwert, den konstruktive, auf Recherchen und Revisionen basierende Verfahren für den Briten besitzen. Gillicks Welt - die Welt, die er mit seinen Installationen, Erzählungen und Essays heraufbeschwört - ist eine vom Menschen gemachte Welt, ein Gefüge aus Bildern, Bedeutungen, Verhaltensmustern und Machtstrukturen, das sich stets auf eine bestimmte historische Konstellation zurückführen lässt. Das heißt: das sich nicht etwa deshalb verändert, weil darin eherne Naturgesetze oder geheime Schicksalsmächte walten,

sondern weil konkrete Personen und Gruppierungen versuchen, ihre Ziele und Interessen zu verwirklichen. Aus demselben Grund ist sie aber auch eine veränderbare Welt, eine Lebenswirklichkeit, deren Aussehen und Beschaffenheit sich prinzipiell beeinflussen lässt. Andere Personen, die normalerweise nur Gegenstand von Strategien und Planspielen sind, können darin durchaus zu Subjekten werden, die Eigensinn entwickeln und die damit auch imstande sind, ihr persönliches Lebensumfeld in ihrem Sinne zu verändern.

Nach Gillicks Überzeugung kann die Kunst bei diesem *empowerment*, dieser Aneignung oder Wiederaneignung von Handlungsfeldern eine tragende Rolle spielen - vorausgesetzt, dass sie sich als kritisch-reflexive Praxis versteht. Diese Einschränkung ist gerade in diesem Fall besonders wichtig, da für den Briten das Gros dessen, was heutzutage als Kunst betrachtet wird, die alten Machtverhältnisse und Rollenverteilungen eher bestätigt als sie infrage zu stellen. Dagegen ist ernstzunehmende, „dynamische“ Kunst im Sinne Gillicks eine, die sich der Veränderung verschreibt und sich zu einer mehr oder weniger rationalen Vorgehensweise bekennt. Dazu gehört für ihn auch, dass sie bereit ist, von Verfahren Gebrauch zu machen, die normalerweise eher in der Politik oder im Wirtschaftsleben Verwendung finden. Das heißt, dass sie ihrerseits versucht, Szenarien zu entwickeln, dass sie ihre eigenen Erzeugnisse evaluiert und sie gegebenenfalls einer Revision unterzieht. Nicht zuletzt heißt das für Gillick aber auch, dass sie die schützenden Wände des Ateliers verlässt und sich in andere gesellschaftliche Handlungsfelder begibt. Solchermaßen entgrenzt kann sie die Schnittstelle zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Feldern besetzen und sich damit zu allen nur erdenklichen Themen äußern. Nicht nur zu den neuen Tendenzen im Bereich von Stadtplanung, Architektur und Design, sondern auch zu den Mechanismen und Strukturen, die für die allgemeine Entwicklung der Gesellschaft, ihre Transformation in eine post-utopische Konsumgesellschaft entscheidend sind. Im besten Fall kann sie damit sogar als eine Art Frühwarnsystem oder WahrnehmungsfILTER fungieren, der es den Menschen ermöglicht, die Prozesse, die sich in ihrem Lebensumfeld abspielen, schneller und deutlicher zu erkennen.

In ideologisch „heißeren“ Zeiten hätten Künstler, die sich in dieser Weise zur emanzipatorischen Funktion der Kunst bekennen, wahrscheinlich einen Teil ihres Handlungsspielraumes eingebüßt, sprich, hätten sie mit ihren persönlichen Wünschen und Visionen hinter dem kollektiven Projekt zurückstehen müssen. Die prekäre Situation des Künstlers in den orthodox-marxistischen Systemen bezeugt dies genauso wie die konfliktreiche Beziehung zwischen den Vordenkern der situationistischen Bewegung und ihren Mitstreitern im Lager der Kunst. Im Unterschied zu den Letztgenannten geht es für Gillick ausdrücklich darum, bestimmte Formen der Zusammenarbeit zu verwirklichen, ohne den Künstler als selbständig Handelnden zu liquidieren. Zwar ist er durchaus bereit, sich in den Dienst eines bestimmten Projektes zu stellen und die Rolle des Ermöglichers zu übernehmen, doch ist er deshalb noch kein Künstler, der solche Dienstleistungen und Hilfestellungen bis zur völligen Selbstverleugnung betreibt. Vielmehr gehört zu seiner Vision einer kritischen Kunst, dass der einzelne Künstler bei allem Engagement die Freiheit behält, seinem eigenen Ausdrucksbegehren zu folgen. Alles andere wäre in diesem Fall auch nicht nachvollziehbar und würde dem widersprechen, was Gillick in seinen reichlich komplexen Werken praktiziert. Nämlich: genau jene Themen auszuwählen, die er für wichtig hält, sie nach den eigenen Vorstellungen aufzubereiten und ihnen durch seine persönlichen Formentscheidungen eine entsprechende Erscheinung zu geben.

Was der Brite auf diese Weise für sich beansprucht, ist zunächst nichts anderes als der individuelle Modus der Weltaneignung, der „Eigensinn“, den jeder ernstzunehmende Künstler in seiner Arbeit entwickelt und den wir im Grunde ja auch von ihm erwarten. Trotzdem ist die Ausgangslage für Gillick eine besondere, da sie ein unbefangenes Neuanfangen und Sich-Ausagieren genauso ausschließt wie ein ungefiltertes Zitieren des bereits Vorhandenen. Als reflektierter, strategisch denkender Künstler weiß er, dass es bestimmte, historisch gewachsene Muster und Wertvorstellungen gibt, die für die Kunst nach wie vor prägend sind, obwohl sich der zugehörige Kontext bereits deutlich verändert hat. Künstlerische Arbeit ist für ihn deshalb immer auch Arbeit am Projekt der Moderne, respektive, an der gewandelten Erscheinung, die dieses Projekt im Laufe der letzten

Jahrzehnte angenommen hat. In diesem Zusammenhang bietet ihm das Wiederaufgreifen und Neubewerten historischer Fragestellungen die Möglichkeit, die Bedeutungsverschiebungen sichtbar zu machen, die an diesem Wertesystem zuletzt stattgefunden haben. Daher kreist jeder der genannten Werkkomplexe - wenn auch eher implizit als ausdrücklich - um das Erbe der Moderne, um ihr größtenteils nicht eingelöstes Glücksversprechen und ihr brachliegendes Potenzial. Selbst eine Arbeit wie *Literally no Place* ist kein simpler utopischer Gegenentwurf, sondern eine kritische Auseinandersetzung mit bestimmten Lebens- und Arbeitsmodellen, die ihre Wurzeln in der frühen Moderne haben, deren Ideale und Ziele sich unter den Vorzeichen der Globalisierung aber ganz anders darstellen als in früheren Zeiten.

Dass es in Gillicks Arbeiten eine besondere Nähe zu bestimmten Formen der Moderne gibt, ist bereits an den Formen, Farben und Materialien abzulesen, die er in seinen Arbeiten vorzugsweise benutzt: visuelle Schlüsselzeichen, wie farbige Quadrate und geometrische Raster, oder Schrifttypen, die in der westlichen Designgeschichte eine bestimmte Bedeutung erlangt haben, aber auch konkrete Designobjekte, wie der legendäre Fernseher der Marke *Brionvega* aus den sechziger Jahren, der in *Ibuka!* seinen Auftritt hat. Natürlich soll mit diesen Stiliziten zunächst einmal ein bestimmtes Zeitkolorit erzeugt werden, ein bestimmter „Look“, der den Kontext des jeweiligen Szenarios sinnlich fassbarer macht. Wie fast immer bei Gillick, entsteht damit aber auch eine zusätzliche, parallele Ebene, auf der sich ganz grundsätzlich über die Entstehung solcher Epochenstile und ihre ideologisch-programmatische Besetzung nachdenken lässt.

Was damit ein weiteres Mal ins Blickfeld gerät, gerade auch, weil es hier so sinnfällig in Erscheinung tritt, ist die besondere Bedeutung temporaler Strukturen. Wie uns die moderne Erkenntnistheorie lehrt, gehören Chronologien, Genealogien, Geschichtsmodelle und andere Zeitmodelle zu den wichtigsten Konstruktionen, die der Mensch besitzt, um sich die Abläufe in seiner Erfahrungswelt begreifbar zu machen. Und Gillick wäre sicher der Letzte, der die produktive Funktion solcher Denkmodelle bestreiten würde, hieße es doch, die Erkennbarkeit bestimmter Zusammenhänge zu leugnen, was dann zwangsläufig auch eine Bewertung der gegenwärtigen Verhältnisse verhindern würde. Abgesehen davon gibt es in seinen Arbeiten genügend Beispiele für ein abweichendes, nicht mehr an den starren Prinzipien des Historismus orientiertes Verhältnis zur Zeit. Genauer gesagt handelt es sich um selbst konstruierte Formen der Gleichzeitigkeit, der historischen Synchronität oder Parallelität. In *Erasmus is Late* kommen diese unterschiedlichen Formen der Verzeitlichung sogar Seite an Seite vor: So wird gleich zu Anfang des Textes ein bestimmter Moment der Geschichte historisch dramatisiert, als sei er ein Wendepunkt, an dem sich das politische Schicksal einer ganzen Nation entscheidet. Gleichzeitig ist in diesem eigenwilligen Geschichtsbild aber auch schon der Keim zu jenem freizügigen Umgang mit der Zeit angelegt, den Gillick im Verlauf der Erzählung ausgiebig vorführt: zunächst einmal in der Behauptung einer historischen Parallele oder Gleichsinnigkeit zwischen den Jahren 1810 und 1997, dann aber auch in der Fiktion einer Tischgesellschaft, an der Freidenker aus ganz unterschiedlichen Epochen teilnehmen. Vom Prinzip her kommt hier etwas zum Tragen, was der Künstler auch schon bei seiner Neu-Herausgabe von Edward Bellamys *Looking Backward* (1898) praktiziert hat: die Aktualisierung oder Re-Vitalisierung historischer Positionen. Und zwar nicht im Sinne eines abstrakten Geschichtsbewusstseins, das seine Klassiker ehrt, sondern als gezielte Revision der Geschichte unter thematischen Gesichtspunkten. Was sich im Jahre 1810 zuspitzt, suggeriert *Erasmus*, ist für die Gegenwart nach wie vor bedeutsam und kann sich auch in zukünftigen Umbruchssituationen wiederholen.

Es ist somit nicht das historische Denken als solches, von dem sich Gillick distanziert, sondern lediglich eine bestimmte Vorstellung von Geschichte: jenes Bild eines linearen, irreversiblen Prozesses, der in sich abgeschlossene Ergebnisse - historische Daten, Dokumente und Relikte - hervorbringt und sich wie ein Naturgeschehen objektivieren lässt. An dessen Stelle tritt die Vorstellung eines intentionalen Geschehens, das im Bewusstsein der Individuen verankert ist und sich als ein fortgesetzter Neuanfang konkretisiert, wobei Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eine jeweils andere Konstellation bilden. Das heißt aber, dass auch die Geschichte für Gillick eine bewegliche Materie ist, die sich formen und neu gestalten lässt. Genauer: dass sie für ihn ein Archiv ist, aus dem sich einzelne Elemente herauslösen und zu unterschiedlichen Bildern und

Figurationen zusammensetzen lassen. In dieser Möglichkeit liegt ihr emanzipatorisches Potenzial, ihre geradezu revolutionäre Sprengkraft, die sich für ein Verständnis gegenwärtiger Prozesse aufschließen lässt. Gleichzeitig entsteht auf diese Weise aber auch ein Spielraum, in dem die Aneignungen des Vergangenen durch die einzelnen Individuen und Gruppen - seien sie nun Künstler oder nicht - stattfinden können.

Gillicks persönliche Aneignung dieses Reservoirs findet gleich auf mehreren Ebenen statt. Soweit es die Ebene der Recherche oder „Preproduction“ betrifft, handelt es sich zumeist um Lektüren oder Re-Lektüren, das heißt, um die mehr oder weniger gezielte Rezeption historischer Positionen aus Literatur, Philosophie und Gesellschaftstheorie, wie sie - wenn auch nicht in dieser Intensität - bei fast allen Künstlern stattfindet. Nicht zuletzt geschieht die Aneignung von Geschichte aber auch in den Werken selbst, in Form von bewusst konstruierten Szenarien, in denen historische Figuren und Positionen in immer neuen Zusammenhängen präsentiert und aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet werden. Ganz direkt, als Spiel mit der Zeit, wie in *Erasmus*, wo das Geschehen wie ein Film erscheint, der sich beliebig vor- und zurückspulen lässt, aber auch eher implizit, in Form von parallelen Konstruktionen, wie bei *Literally no Place* oder bei *Construcción de Uno*, wo der Leser/Betrachter das Gefühl hat, auf das Echo historischer Positionen zu treffen. Entscheidend ist aber, dass ihm die Geschichte dadurch als etwas Nicht-Abgeschlossenes, Bewegliches bewusst wird, dessen Resultate sich einer neuerlichen Betrachtung und Bewertung unterziehen lassen.

Dass die Zeit und die verschiedenen Modi der Verzeitlichung bei Gillick eine zentrale Rolle spielen, mag jene überraschen, die seine Arbeit bisher eher mit der Besetzung von Räumen verbunden haben. Erst recht, wenn man bedenkt, dass die zeitbasierten Medien bei ihm bis auf wenige Ausnahmen keine große Rolle spielen. Die existierende zeitliche Ordnung zu verflüssigen, ihre kristallisierten Muster aufzulösen, heißt bei Gillick aber zugleich, Räume zu öffnen - Denkräume, Möglichkeitsräume, die dann irgendwann auch zu praktisch relevanten Handlungsräumen werden können. Umgekehrt bedeutet die Besetzung oder Umwidmung von Räumen bei ihm auch, „Zeitblöcke“ zu schaffen, Auszeiten oder Sonderzeiten, in denen ein Verhalten möglich wird, das im Alltag genauso wenig vorgesehen ist wie im konsumorientierten Kunstbetrieb. Wichtiger als solche terminologischen Fragen ist für Gillick aber, dass es überhaupt Bereiche gibt, in denen man nicht gleich wieder auf greifbare Ergebnisse zusteuert und die Dinge nicht sofort einen Namen erhalten. Bereiche des Provisorischen, Vorläufigen, in denen ein fortgesetztes Hin- und Her zwischen Aktivität und Analyse stattfindet, sodass die jeweiligen Themen mit der nötigen Gründlichkeit behandelt werden können. Nur so nämlich ist die Kunst in der Lage, die besagte Orientierungsfunktion zu erfüllen, bleibt sie flexibel genug, um den Veränderungen zu begegnen, die wir mit Begriffen wie „Postmoderne“ oder „Globalisierung“ umschreiben.

Kunstvereine wie der in Frankfurt, die sich weniger als Bildungseinrichtungen denn als Produktions- und Reflexionsorte verstehen, scheinen dieser anspruchsvollen Zielsetzung bereits ein Stück weit nähergekommen zu sein. Nicht nur, weil sie den neuen, abweichenden Formen des künstlerischen Handelns genügend Raum geben, sondern weil sie auch die entsprechenden Zeitspielräume, die „think-tank-times“ für strategische Debatten vorsehen. Damit haben grenzüberschreitende Formen der Kunst hier genauso ein Heimspiel wie die neuen, dynamischen Formen des Kuratierens, die in den anderen Institutionen gewöhnlich keine Chance erhalten. Doch wie schon Foucault gezeigt hat, erfüllen diese anderen Räume, diese „Heterotopien“ damit auch bestimmte, hygienische Funktionen im Gesamtraum einer Kultur. Das heißt: Sie übernehmen - unfreiwillig oder nicht - die Aufgabe, das Gesamtgefüge dieser Kultur zu entlasten, indem sie andere Bereiche gegen bestimmte Ansprüche abschirmen. Was im abgegrenzten Bezirk eines Kunstvereins oder Künstlerhauses stattfindet, muss nicht im Museum, in der Architektenkammer oder im Sitzungssaal des Bauausschusses erörtert werden. So gesehen ist Gillicks Appell, über die Grenzen dieses bereits eroberten Handlungsfeldes hinauszugehen, nur konsequent.^[11] Zumindest entspricht es dem Prinzip der Dynamisierung und Verflüssigung, das ihm nach eigenem Bekunden wichtiger ist als jede perfekte Ausstellung oder jedes noch so gut organisierte Symposium. Denn wenn etwas zur Normalität geworden ist, dann sollte dies nach Gillicks Überzeugung nicht dazu führen, dass man sich darin einrichtet, sondern die Beteiligten eher dazu animieren, sich weiteres Terrain zu erobern und nach neuen Möglichkeiten der Verflüssigung Ausschau zu halten.

Corporate Identity, im Sinne einer klar definierten Programmatik, kann bei solchen Überschreitungen eigentlich nur hinderlich sein. Dass sich der Frankfurter Kunstverein seit dem Weggang von Nikolaus Schafhausen nicht mehr seines Logos bedient, dürfte ihn deshalb auch nicht besonders gestört haben.

ANMERKUNGEN

[1] „If we say that the private gallery or the museum or the artist’s space is the focus of critique, and we have a critical relationship to it, it’s ironic that the remarginalisation of art, turning it back to being just old art stuff somehow creates a tone of pragmatic functionality for some people.” (Liam Gillick, “Alone Together”, in: *Liam Gillick: Woven/Intersected/Revised*, Zürich 2005, S. 64.).

[2] Es ist das einzige Mal, dass sich Gillick über einen längeren Zeitraum dieser Strategie bedient, die bei ihm tatsächlich eher strategische Funktionen erfüllt, das heißt, nicht nur darauf abzielt, ein ungewöhnliches, neuartiges Verhaltensmuster in die Kunst einzuführen oder sich selbst eine neuartige Künstlerrolle zuzulegen. „The trick is to know when to get in and when to get out”, eine Bemerkung des Erzählers in *Erasmus is Late* (London 1995, S. 26.), bringt seine Haltung in dieser Frage ziemlich genau auf den Punkt.

[3] Gillick, “Collaborative Strategies in a Shifting Context: We just Walked in”, in: ders., *Proxemics. Selected Writings (1988-2006)*, ed. by Lionel Bovier, Zürich u. Lyon 2006, S. 113.

[4] Zit. n. Susanne Gaensheimer u. Nikolaus Schafhausen (Hg.), *Liam Gillick*, Köln 2000, S. 7.

[5] Gillick, “Literally no place: Eine Einführung”, *Parkett* No. 61 (2001), S. 60.

[6] Vgl. Gillick, *Erasmus is Late*, S. 17.

[7] Gillick, “Liam Gillicks Szenarien - Ein Gespräch mit Edgar Schmitz”, *Kunstforum* No. 163 (2003), S. 212.

[8] In seinem Katalogbeitrag zu Phillipe Parrenos Ausstellung *Snow Dancing* (Le Consortium Dijon, 1995) skizziert Gillick anhand dieser Begriffe eine Konstellation, die auch bei seinen eigenen Arbeiten häufig entsteht: Ein Künstler äußert sich in einem Begleittext zu den Ereignissen und plastischen Manifestationen, die nach herkömmlichem Verständnis den Inhalt seines „Werkes“ ausmachen, erläutert dabei aber nicht seine Idee oder sein „Konzept“, sondern reflektiert das ganze Geschehen auf einer anderen, „parallelen“ Ebene. Und für Gillick heißt das auch: stellt ihm mit dem Text etwas zur Seite, das dem Besucher/Leser die Möglichkeit gibt, sich zwischen Aktion und Reflexion umherzubewegen: „Fortunately for us, Philippe Parreno’s work often widens the almost invisible gap that exists between these two activities, spreading it wide open and permitting us to play within it.“ (L. G., „Ice Sculpture/Important Postmen: Philippe Parreno“, in: *Proxemics*, S. 250.).

[9] “‘Postproduction’: une terme technique, utilisé dans le monde de la television, du cinema et de la video. Il désigne l’ensemble des traitements effectués sur un materiau enregistré: le montage, l’inclusion d’autres sources visuelles ou sonores, le sous-titrage, le voix off, les effets spéciaux. Ensemble d’activités liées au monde des services et du recyclage, la postproduction appartient donc au secteur tertiaire, oppose au secteur industriel ou agricole - celui de la production des matières brutes.” (Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Dijon 2003, S. 5.).

[10] “Ursprünglich habe ich die gleichen Techniken verwendet, die ich in der Vergangenheit brauchbar gefunden habe: Die Konzentration auf die Vorstellung eines ‘Ideenkerns’ für die Entwicklung unterschiedlicher Szenarien. Aber schon bald wurde mir klar, dass diese Form über die Zukunft nachzudenken nur zu schlechter Science Fiction führt. In Anbetracht meines Interesses für das „Mittelfeld“ (middleground) dachte ich, es könnte eine gute Idee sein, einige Objekte und Situationen noch vor den Texten zu realisieren. Diese Objekte könnten dann Details liefern, die andernfalls in Form von Techno- Phantasien auftauchen könnten.“ (Gillick,

[11] In einem Vortrag, den er 2003 im Kunstverein München gehalten hat, spricht sich Gillick ausdrücklich dafür aus, die klassischen „Kunstorte“ zumindest zeitweilig zu verlassen und sich den erwähnten „semi-public/semi-private environments“ zuzuwenden. „At what point will dynamic and interesting curators find strategies to take over this aspect of art in relation to society? And move beyond the think-tank moment of a Kunstverein to find out what might be talking place in the urban fabric around the institution, and move to control and influence those resources in a transparent way?“ („Claiming Contingent Space“, in: *Proxemics*, S. 139.). Auch in einem Kunstverein, will Gillick damit offenbar sagen, kann der kritische Impuls seine Intensität verlieren, wenn nicht von Zeit zu Zeit die direkte Begegnung mit der sozialen Wirklichkeit gesucht wird. „There have been ten years of new, dynamic, curatorial models, and now it is a moment to expand into new territories where people are carrying on regardless, as if nothing has happened“ (ebd., S. 140.).

