

Peter Weibel

Probleme der Neo-Moderne (1992)

I (Europa)

Identität: Differenz, 1992

Identität: Differenz - Trobort Trigon, 1940-1990.

Eine Topographie der Moderne:
C. Steiner (Hrsg.), Wien, Köln, Weimar

Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world.

W. B. Yeats

1,3-29

Nach der traumatischen Erfahrung des zweiten Weltkrieges, des Faschismus und des Holocaust stand Europa vor schwierigen Aufgaben und Alternativen. Es hätte die Ursachen reflektieren können, die zu dieser Erfahrung geführt haben. Diese Selbstanalyse hätte mehr bedeutet als nur Entnazifizierung. Doch sowohl das eine wie auch das andere wurde nur teilweise, wenn überhaupt, geleistet. Europa hätte sich fragen müssen, wie ist es dazu gekommen, daß es nicht nur die Idee der Moderne, der Revolution, der Freiheit und der Demokratie hervorgebracht hat, sondern auch die Diktatur, den Faschismus, den Genozid, den Chauvinismus, den Rassenwahn. Europa hätte sich fragen müssen, inwieweit die europäische Kultur nicht selbst an den Ursachen dieser traumatischen Erfahrung mitgewirkt hat, inwieweit die Elemente der Konstruktion der Moderne nicht auch als Bau-Elemente des Faschismus, des Kommunismus und Nationalismus gedient haben konnten. Haben die Widersprüche, welche die Moderne seit Beginn begleiten, nicht zu anti-modernen Lösungen gedrängt? Haben die Widersprüche der Moderne nicht allein den Widerspruch des Faschismus erzeugt, sondern einen ebenso widersprüchlichen Faschismus?

Europa hat im 19. Jahrhundert die Moderne hervorgebracht und im 20. Jahrhundert die totalitären Systeme. Es konnte sich nicht mit eigener Kraft vom Faschismus befreien, denn erstens waren die Kräfte der Moderne vernichtet oder vertrieben worden, zweitens bildete ja eine Majorität Europas den Faschismus. Europa konnte sich also nicht selbst befreien, es war ja nicht die Geisel, sondern der Geiselnahmer der Geschichte selbst. Außereuropäische Nationen mußten Europa vom Faschismus befreien. Die europäische Geschichte war 1945 am Ende, nicht die Geschichte selbst.

Nach der gigantischen Ruptur hätte Europa in der Stunde Null, um zwei Filmtitel von Roberto Rossellini Germania, Anno zero (1947) und Europa '51 (1952) zu paraphrasieren, seinen Kulturbegriff neu definieren können. Aber nur wenige Menschen haben es versucht. Die Mehrheit hat auf Kontinuität gesetzt statt auf Bruch. Nur in Frankreich und Italien gab es partielle Abbruchs- und Erneuerungsbewegungen. Die Kontinuität des Faschismus hielt ebenso an wie die Kontinuität der Moderne. Die Neomoderne der 50er Jahre setzte auf naive Weise, zum Teil mit den gleichen Leuten, die in den Jahrzehnten davor sich opportunistisch oder voluntaristisch an die totalitären Systeme angepaßt hatten, die Vorkriegs-Moderne fort, als hätte es keine Unterbrechung gegeben. Die totalitären Systeme Faschismus, Nationalsozialismus, Kommunismus haben also auf mehrfache Weise die Moderne unterminiert und gebrochen. Erstens durch die partielle Kollaboration von Modernisten wie Marinetti, Wyndham Lewis, Ezra Pound, G. Benn, L. Fontana etc. mit dem Faschismus und Nationalsozialismus. Zweitens durch das gewaltsame historische Abbrechen des Projektes der Moderne. Drittens wurde durch die Unterbrechung des Bruches auch nach 1945 die Moderne weiterhin unterdrückt. Die Nationalsozialisten waren meistens in ihren Ämtern und Institutionen geblieben und bekämpften weiterhin die Moderne. Nur das Vokabular änderte sich. Statt von »entarteter Kunst« (1937) wurde vom »Verlust der Mitte« (Hans Sedlmayer, 1948) gesprochen. Ebenso blieben die Vertriebenen im Exil verbannt.

An dieser Unterdrückung beteiligten sich die naiven Neomodernisten, die sowohl den Bruch wie auch die Ursachen der Ruptur unterdrückten, also keine ideologiekritische Selbstanalyse der Moderne übten.

Aus diesem ahistorischen Bewußtsein, aus dieser Geschichtsblindheit erwuchsen eine schleichende Kontinuität und eine Agonie, die nur zwei Alternativen zuließen, die im Grunde zu einer schrumpften, welche überdies zum Teil die bereits eingeübte war, nämlich die Anpassung an das herrschende System, d. h. in diesem Fall die Anpassung an die Kultur-Ideologie der Siegermächte UdSSR und USA.

Die Geburtsstunde der zweiten Moderne bzw. Neomoderne in Europa setzte sich aus mehreren historischen Strängen zusammen. Erstens die naive Fortsetzung der ersten Moderne vor dem 2. Weltkrieg, d. h. die Entdeckung von Dada, Surrealismus, Konstruktivismus, etc. Zweitens die Adoption der kulturellen Errungenschaften der Siegermächte, z. B. abstrakter Expressionismus und sozialistischer Realismus. So gab es im Grunde für Europa in der Stunde Null nur die Option, zwischen den zwei Kunstformen der zwei Siegermächte zu wählen: dem Sozialismus der UdSSR, was in den Ländern mit kommunistischen Parteien wie Italien, Jugoslawien, DDR etc. geschah, oder dem Kapabstraktionismus der USA, was die Mehrheit der westeuropäischen Nationen vorzog. Das Komplexe und Kontraktatorische an dieser Situation war, daß es sich bei dem, was da als Fremdes importiert wurde, in Wirklichkeit um eine Wiedereinführung handelte, weil ja diese Moderne, welche die Europäer so befremdete, ursprünglich von Europa stammte, von wo aus sie exportiert oder exiliert worden war. Der Geschichtsverlust durch die totalitären Systeme war so groß geworden, daß unsere eigene Kulturschöpfung, die Kunst der Moderne, uns als fremd erschien. Die Identifikation der Verlierer mit den Siegern, wie auch die Ablehnung der Sieger landete notwendigerweise bei einer Identifikation von Amerikanismus und Modernismus, die entweder zu einer Bejahung oder zu einer Absage an die Moderne führte, je nach dem ob die Amerikaner und deren Lebensweise abgelehnt oder bejaht wurden. Aus Unkenntnis oder ideologischer Trägheit bzw. Kontinuität wurden noch Jahrzehnte nach dem Krieg alle Bewegungen der Moderne, von der Musik bis zur bildenden Kunst, von der Hochkultur bis zur Subkultur, von einer Majorität der Erwachsenen als Amerikanismus abgelehnt. Nur die ahistorische Jugend begeisterte sich für die Modernisten, aber ebenfalls im Signum des Amerikanismus. So wurde es sowohl für die einen schwierig, welche die Moderne liebten, aber nicht Vietnam-USA, und für die anderen, welche die Ordnungsmacht Amerika liebten, aber nicht deren Pop-Musik (»Negermusik«). So entstand in den 60er Jahren eine merkwürdige Kontradiktion der Neomoderne. Man wollte gegen Amerika sein, aber nicht gegen die Moderne, war aber gezwungen, von abstract expressionism, action painting, pop art etc. über das new american cinema bis zur Hippie-Kultur, alle Modernisten als Amerikanisten zu übernehmen.

Da die Kunstbewegungen Sozialismus und Kapabstraktionismus von den Siegermächten stammten, die Europa von Faschismus und Nationalsozialismus befreit hatten, galten sie als befreiende Kunstrichtungen, als Freiheitsbewegungen. Kapabstraktionismus und Sozialismus korrespondierten mit den sozialen Strukturen und Gesellschaftsformen der Siegermächte auf eindeutige Weise. Der Sozialismus entsprach dem Realsozialismus und der Kapabstraktionismus dem abstrahierenden Kapitalismus. So war es klar, daß in der Epoche des Kalten Krieges im Westen der kapitalistische Abstraktionismus als Zeichen der Freiheit und im Osten als Zeichen der Bedrohung gesehen wurde, während der Sozialismus für westliche Beobachter mit Systemkonformismus und Repression gleichgesetzt wurde. In Ländern wie Italien allerdings, wo eine humane kommunistische Partei eine Rolle spielte, galt natürlich auch der Sozialismus in seiner italienischen Prägung, z. B. Neoverismo im Film, als

wohl
ekri-

hsen
n, die
war,
sung

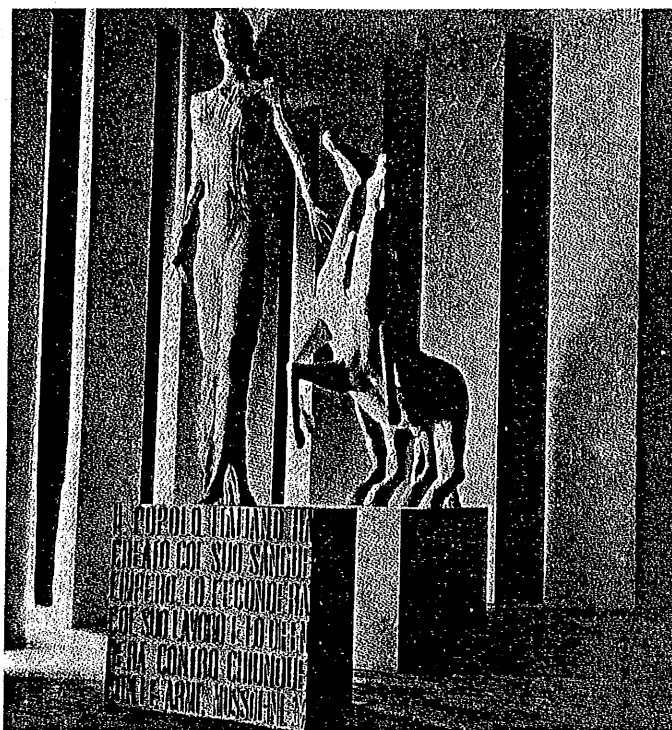
aus
sten
nus,
der
gab
nst-
den

na'
hen
daß
der-
ur-
var.

ere
ifi-
tot-
nt-
ob

nt-
em
der
is-
ber
ig,
lie
nt-
an
or.
is

er-
at-
k-
ll-
ch
s-
i-
e-
it
n
h
ls



Lucio Fontana, Gruppe von Statuen im Siegessaal von Persico, 1940

eine große Hoffnung. Dort blieben sowohl der Sozialismus (Vedova, Rossellini, Zigaina, Pasolini, etc.) wie auch der Kapabstraktionismus (Burri, Birolli, Capogrossi etc.) lange Zeit gleichwertige Optionen der Freiheit. Sowohl die Partisanen des Realen (Guttuso) als auch die Heroen des Imaginären (Manzoni) glaubten an die globale Kraft der Kunst als Instrument der Befreiung. Die gesamte neomodernere Kunst ist trotz aller Widersprüche und Opportunismen vom Trauma der totalitären Systeme gekennzeichnet. Daher stellt sie eine einzige Fluchtbewegung dar, eine einzige Flucht in die Freiheit. Der Traum der Moderne von der Freiheit der Kunst, der künstlerischen Mittel und des Künstlers inkarniert die ideologische Funktion der Kunst, nämlich die Utopie von der Freiheit des Menschen. Die Freiheit der Kunst verkörpert den Traum des Menschen von der freien Lebensgestaltung. Die Neomodernere stellt ein Ausdifferenzieren der formalen, materialen und funktionalen Freiheit der modernen Kunst dar. Sie ist insgesamt als Freiheitsbewegung interpretierbar.

Fast 50 Jahre später gab es eine zweite Ruptur, als die osteuropäischen Länder begannen, sich vom letzten totalitären System, nämlich dem Kommunismus, zu befreien. Diese Befreiung geschah, wie schon bei der französischen Revolution, von innen. Die Befreiung Europas von Nationalsozialismus und Faschismus geschah von außen, durch die Alliierten, durch mehrheitlich außereuropäische Nationen. Die Befreiung vom Kommunismus geschah durch die europäischen Nationen selbst, eben indem sie den Begriff der eigenen Nation ins Spiel brachten, was sie scheinbar mußten, da die anderen Nationen diese Arbeit nicht leisteten. Freiheitskampf und Nationalismus sind seit 200 Jahren vernetzte Begriffe. Wie schon bei der französischen Revolution ist der Preis der Befreiung von innen sehr hoch, nämlich der Rekurs auf den Nationalitätsbegriff. Die Befreiung vom Kapitalismus wird als nächster Schritt damit offenkundig und sie ist

längerfristig auch die einzige offene Option für Europa nach dieser »nationalistischen« Befreiung Osteuropas vom Kommunismus. Welcher Preis dabei gezahlt werden muß, welcher Begriff dabei ins Zentrum rückt, ob diese Befreiung von innen oder als Besetzung von außen erfolgt, bleibt ungewiß. Aus der Entwicklung der Diskursformen der Kunst können aber einige Zukunftsprognosen abgeleitet werden.

Im historischen Moment gilt allein die Westkunst als Spiegelbild der Freiheit, ja als Praxis und Modell der Freiheit. Die gesamte Entwicklung der modernen Kunst in Europa nach 1945 kann daher trotz aller Widersprüche, Illusionen und Ambivalenzen als Befreiungsbewegung in mehreren Stufen und Dimensionen betrachtet werden. Aber sie läuft Gefahr, von einem Begriff eingeholt zu werden, der im Augenblick Europa mit ungeheurem Getöse erfüllt, nämlich vom Begriff des Nationalismus, weil dies ein Begriff ist, den die Moderne selbst so verdrängt, wie ihn die modernen »befreiten« Staaten verdrängt haben. Vielleicht wird sich herausstellen, daß auch die moderne Kunst nicht so »frei« ist, wie es uns erscheint, und daß beim nächsten Schritt der Erprobung der Freiheit und bei der nächsten Befreiungsbewegung, z. B. vom Kapitalismus, auch hier der Nationalismus sein Medusahaupt erhebt.

Welches monströses Begriffsregime auch immer demnächst auf der Bühne des Sozialen seine Guillotine fallen lassen wird, die Kunst wird nicht als unbeteiligter und unschuldiger Zuschauer daneben stehen, sondern wie schon vorher in den totalitären Systemen als Komplize oder Opfer, als Gegner oder Mitwirkender dabei sein.

Europa wie die Kunst müssen daher ihren »Freiheitsbegriff« überdenken. Denn dieser Freiheitsbegriff ist offensichtlich rein ideologisch und verhüllte den Anspruch Europas, privilegierter Agent der Geschichte zu sein. Die privilegierte Art der Geschichtsbetrachtung aus europäischer Sicht verklärte europäische Partikularitäten als Universalismen. Die Freiheit war nur die europäische Version von Freiheit, die Kunst nur die europäische Version von Kunst. Die Götzendämmerung des Eurozentrismus beginnt. Der Kriegslärm in Osteuropa ist, so paradox es klingen mag, die Rückkehr der Realität in ein europäisches Haus, das nur ein Kartenhaus war, gebaut aus den Luftziegeln und mit den schiefen Winkeln der eurozentrischen Ideologie.

Das Universale, das Europa der Welt und Zentraleuropa dem Osten predigte, war nur das Partikuläre Europas bzw. Zentraleuropas, das universell den Völkern der Welt bzw. des Ostens aufgedrängt worden war. Der Universalismus war Rassismus. Europa präsentierte sich als das ideale universale Gesellschaftsmodell für den Rest des Planeten. Europa als Partikularität maßte sich an, Verkörperung des Universalen zu sein und die universalen multiethnischen Interessen zu vertreten, wo es in Wahrheit nur sich selbst, seine Partikularität und seine besonderen Interessen vertrat und nur sein Maß verkörperte. Auch Europas Kunst, die als universal gültig, als Weltstandard vertrieben wurde, war in Wirklichkeit nur eine spezifisch europäische Kunstform. Das gilt natürlich auch für die Kunst des Weltpolizisten USA. Amerika unterdrückte Europa mit seiner kulturellen Kolonisation und Mitteleuropa den Rest Europas. Es war kultureller Chauvinismus, Kunst, die aus spezifischen sozialen amerikanischen Bedingungen entstand, per se als universal gültig zu exportieren. Klarerweise besteht stets das Problem, ob lokale Produktion auch global relevant ist, d. h. gibt es eine Kunst, welche ihre spezifische Partikularität übersteigt und auch Menschen in anderen partikulären Umständen interessiert. Aber europäische oder mitteleuropäische Kunst ist das nicht per se und nicht grundsätzlich. Es gilt also, andere Gesellschaften nicht mit seiner eigenen Kultur zu dominieren und zu kolonisieren, sondern Respekt vor kulturellen Partikularitäten zu haben.

Der Zerfall des multiethnischen und multinationalen Staates Jugoslawien in Partikularitäten ist ein Modell für weitere künftige Desintegrationen von zentralen Kontroll-

mechanismen
mehr als uni
Universales
setzt nun auc
bereits außer
Mitteleuropa
Europa, von
schen und -n
denn bisher t
erleben wir t
Ratio in die
erleben eine

Die Verbi
ne. Die ratic
der europäis
sein eigenes
Logik der S
axiomatisch
und somit d

Im Zuge
sion in Forr
rung erfolgt
nialisierung
päischen Ki
partikuläre
Nation, in
schaftsform

Dennoch
der Partiku
Essay von I
wie Identit
der Unters
innerhalb d

Die stufe
vom Norde
Denn jede
barn) als V
nicht; defu
»Eine blas
schließlich
Gruppe, di
mit die Int
len. Slavo
fend besch
anderen di
herrschaft
immer me
Europas.

mechanismen mit universalem holistischem Anspruch. Das Partikuläre kann nicht mehr als universal verkauft werden. Das Partikuläre Europas kann nicht mehr als Universales anderen Völkern aufgezwungen werden. Das Ende des Kolonialismus setzt nun auch in Europa ein, setzt dort im Inneren fort, was vor mehreren Jahrzehnten bereits außen in den Kolonien begann. Die Desintegration des Eurozentrismus bzw. Mitteleuropas bedeutet aber nicht den Verlust des Traumes von einem Vereinten Europa, von einer Föderation souveräner Völker und Staaten in einem multiethnischen und -nationalen Europa, sondern im Gegenteil schafft erst die Voraussetzungen, denn bisher gab es ja nur eine Zwangsherrschaft von Zentren über Satelliten. Insofern erleben wir trotz all der grausamen und barbarischen Aktionen eine Art Rückkehr der Ratio in die Realität, die eben bisher nur aufgeblasene irrealer Ideologie war, und wir erleben eine Korrektur der Ratio durch die Realität.

Die Verbindung von Ratio und Realität ist ein Kernstück der europäischen Moderne. Die rationale Durchkonstruierbarkeit der Welt ist seit Descartes der Hauptmotor der europäischen Entwicklung. Die Ratio mache die Realität transparent. Durch dieses sein eigenes Axiom und durch diesen Anspruch auf Transparenz beginnt allerdings die Logik der Selbstauflösung der Ratio und damit der Moderne. Denn durch ihren axiomatischen Anspruch der Transparenz an sich selbst, beginnt die Kritik der Ratio und somit der Moderne an sich selbst.

Im Zuge dieser Selbstauflösung entdeckt Europa, daß seine imperialistische Expansion in Form einer universalen zivilisatorischen Funktion im Namen der Modernisierung erfolgte. Die universale freie Gesellschaft europäischer Prägung war die Kolonialisierung anderer Nationen, war die Verformung anderer Kulturen mit der europäischen Kultur im Namen von Freiheit, Fortschritt, Technik. Aber die Kolonisierung partikulärer ethnischer Gruppen in multi-ethnischen Gesellschaften, also in einer Nation, in einem Staat selbst, durch zentrumsorientierte und monopolistische Herrschaftsformen löst sich auf, wie es uns die Ereignisse in Osteuropa zeigen.

Dennoch ist die Universalität nicht nur ein totalitärer Traum. Auch die Proliferation der Partikularität, der jüngste Traum der Zeitgeschichte, ist keine Lösung, wie der Essay von Ernesto Laclau zeigt. Universalität und Partikularität bedingen einander so wie Identität und Differenz. Das Logo der Ausstellung I : D demonstriert die Einheit der Unterschiede, die differentielle Identität und den wechselnden Referenzrahmen, innerhalb dessen Universalität und Partikularität definiert werden.

Die stufenweise, wenn auch bloß imaginäre Verschiebung des Zentrums von Europa vom Norden immer mehr nach dem Süden, belegt nur den Fluch des Eurozentrismus. Denn jede ethnische Gruppe legitimiert ihren Kampf (gegen den südlicheren Nachbarn) als Verteidigung Europas; zieht eine Linie der Unterscheidung: hier Europa, dort nicht; definiert sich selbst als letzte Bastion Europas. Franz Werfel schreibt schon in »Eine blaßblaue Frauenschrift« (Buenos Aires, 1941, Frankfurt 1983): »Wir sind schließlich das letzte Bollwerk der Kultur in Mitteleuropa«. So glaubt jede ethnische Gruppe, dieses letzte Bollwerk gegenüber den anderen zu sein. In Wirklichkeit wird damit die Intention verschleiert, andere Gruppen, Völker, Nationen dominieren zu wollen. Slavoj Žižek hat in seinem Beitrag diese Logik der imaginären Dislokalisierung treffend beschrieben. Jede Gruppe will noch am universalen Europa teilhaben und den anderen die Rolle des Partikulären zuteilen. Jetzt, nach der Aufhebung der Zwangsherrschaft und nach der Desintegration Osteuropas, wo die Grenzen der Differenz sich immer mehr in den Süden verschieben, ist der Balkan erst recht untrennbarer Teil Europas.

II (Mitteleuropa)

Mitteleuropa oder Alpe-Adria-Raum sind Begriffe, meist aus einer historisch-nostalgischen Perspektive formuliert, die in zunehmenden Maße und zunehmender Realität dem Nebelreich privater Mythologien entsteigen.

In ihrer ideologischen Funktion dienten diese Begriffe offensichtlich dazu, die wechselseitige Rivalität, Verachtung und Ausgrenzung der Staaten dieses Raumes zu verschleiern. In Wirklichkeit wissen nämlich die mitteleuropäischen Staaten relativ wenig von den kulturellen Leistungen ihrer Nachbarländer. Die primäre Frage war daher, was haben diese Länder überhaupt produziert. Die zweite Frage, was haben sie mit ihren Produkten zur Konstruktion der Neo-Moderne beigetragen. Die dritte Frage war, unter welchen spezifischen sozialen Bedingungen haben sie ihre spezifische Kunst produziert.

Im gegenwärtigen historischen Moment, wo überlieferte traditionelle Positionen, Ideologien und politische Einheiten zerfallen, scheint es besonders naheliegend, den kulturellen und sozialen Kontext zu analysieren, den dieser politische Raum produziert hat, und ebenso die politisch-sozialen Bedingungen zu zeigen, welche die spezifischen kulturellen Produktionen hervorgebracht haben, um weiteren Konfusionen vorzubeugen.

Eine soziale Geographie der Moderne muß sich der politisch-sozialen Bedingungen versichern, um ihre Identität bzw. Differenz überhaupt definieren zu können. Dadurch wird es notwendig, auch die ideologischen Funktionen der Kunstformen in verschiedenen politischen Systemen zu untersuchen.

Die Kunst des Alpe-Adria-Raumes soll vor dem sozialen Hintergrund beleuchtet und eine Szenographie zeitgemäßer Erfahrungsformen geschaffen werden. Es handelt sich nicht um eine reine kunstimmanente Ausstellung nach künstlerischen Kriterien, sondern es wird versucht, mit künstlerischen Dokumenten und Kunstwerken die soziale und politische Geschichte des jeweiligen Landes darzustellen. Erst die Einführung in die Geschichte, in den historischen und geographischen Raum, ermöglicht den Einstieg in künstlerische Erlebnis- und Denkformen der modernen Kunst, die als Spiegel dieses Raumes fungieren. Eine dynamische Konstruktion der Geschichte gerade nach dem gegenwärtigen Zerfall der historischen sozialen Formen ermöglicht Optionen auf die Zukunft. Wie das sichtbar konstruktive Merkmal des Ausstellungslogos I:D zeigt, muß die Geschichte dynamisch (re)konstruiert werden, damit eine Zukunft konstruiert werden kann.

Es ist vom Trigon-Raum in seiner ursprünglichen Definition auszugehen, nämlich Italien, Ex-Jugoslawien, Österreich. Dieser soziale Raum ist durch die politische, ökonomische und kulturelle Geschichte besonders mit Graz verbunden. Im wesentlichen geht es darum, den Alpe-Adria-Raum im Spiegel seiner Kunst auf seinen sozialen Kontext und im Spiegel des Sozialen den Text der Kunst zu befragen. Das Soziale bildet den Kontext für die Kunst, aber auch die Kunst kann Kontext für die Politik sein. Nur auf der Grundlage der Bedürfnisse der Gegenwart wird es möglich sein, die historischen Optionen dieses Raumes, dessen Kapitale wie Triest, Laibach, Sarajevo, Venedig, Mailand eher das schwankende Kapital großer geschichtlicher Momente verzinsen, in die Zukunft zu verlängern.

Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, Themen und Kriterien zu entwickeln, welche die Bedingungen der Moderne im Alpe-Adria-Raum untersuchen. Dabei müssen neue Kategorien entwickelt werden, um die Ausstellung selbst nicht als ein Aufwärmen vergangener Geschichtsbetrachtung erscheinen zu lassen, als einen bloß chronographischen Abriß historischer Aktivitäten.

ve
in
Se
at
Si
da
Bl
K
ak
zv
A
be
da
zu
fe:
Bl

II

la:
de
Er
ni:
Zu
se:
M

Kl
un
ve
Ze
mo
tra
W
ru:
Al
Mo
tin
an
De
die
J
wä
Lo
Na
der
ter.
Ur

Ausgegangen wird von der jeweiligen Kunstgeschichte der Trigon-Länder und ihrem verzerrten Spiegel, nämlich Österreich. Die Drei-Länder-Biennale Trigon seit 1963, die internationalen Malerwochen in der Steiermark seit 1966 und die Ausstellungs- und Sammeltätigkeit der Neuen Galerie bilden dabei eine Matrix, ein Sieb, ein Archiv, wie auch immer subjektiv, das zumindest objektivierbar ist. Es müssen aber im Sinne eines dynamischen Geschichtsbegriffes Akzentverschiebungen stattfinden. Es darf ja der Blick von damals nicht post factum zur Geschichte versteinern, sondern der Blick von heute und der Ausblick auf morgen müssen den damaligen Blick auf die Kunst reinterpretieren. Die Tradition wird also durch die Bedürfnisse der Gegenwart aktualisiert, im eigentlichen Sinne sogar (re)konstruiert. Praktisch bedeutet das, daß zwar von den Namen ausgegangen wird, die sich im Laufe eines Vierteljahrhunderts Ausstellungstätigkeit in Graz ergeben haben, daß aber a) nicht alle diese Künstler berücksichtigt werden können, daß b) von den ausgewählten Künstlern nicht die damals ausgewählten Werke herangezogen werden müssen, daß c) auch Künstler hinzugezogen werden, die damals übersehen worden sind. Historische Versäumnisse dürfen ja durch den aktuellen Blick nicht legitimiert werden. Der Vorteil des aktuellen Blicks ist ja ein größeres Wissen, das andere Beurteilungskriterien ermöglicht.

III (Moderne)

Es wäre naiv, die Moderne ungefragt und unkritisch sich selbst charakterisieren zu lassen. Eine Radikalisierung der Moderne bedeutet es, auch die ideologische Funktion der Moderne selbst zu beleuchten, insbesondere vom Blickwinkel der postmodernen Erfahrung, denn die Attribute, welche der Modernität zugeschrieben werden, sind nicht widerspruchlos und konfliktfrei. Einerseits wird die Moderne als Erfahrung des Zufälligen, Fragmentarischen, des Übergangs und des Verlustes beschrieben, andererseits als Erfahrung des Ewigen, Unbeweglichen und Konstanten (siehe Baudelaire, der Maler des modernen Lebens, 1863).

Einerseits war die Moderne gekennzeichnet durch eine alles vereinheitlichende Kraft, welche die Grenzen von Klasse und Nationalität, von Religion, von Geographie und Volk überspringen soll, daher das Streben nach Abstraktion, Weltkultur, Universalismus und Internationalismus. Andererseits sind die Erfahrung von Raum und Zeit, des Selbst und des Anderen, der Möglichkeiten und Gefahren des Lebens in der modernen Welt gekennzeichnet durch Wachstum und Transformation. Die Techno-transformationen der modernen Gesellschaft haben für das Bewußtsein vieler eine Wirklichkeit geschaffen, in denen sich der Mensch fremd fühlt, weil vertraute Orientierungs- und Wertsysteme fehlen. Historische Kontinuität ist für viele verlorengegangen. Aber auch der Tod der Avantgarde wird beschworen, deren Rolle in der Geschichte des Modernismus eben darin bestand, durch radikale Sprünge und Brüche eben diese Kontinuität zu unterbrechen. Modernismus wurde im allgemeinen definiert als der Glaube an einen linearen Fortschritt und an absolute Wahrheiten, als Standardisierung und Demokratisierung des Wissens und der Produktion. Rationalität diente als Modell für die soziale Ordnung.

Doch schon Horkheimer und Adorno haben in ihrer »Dialektik der Aufklärung«, während Hitlers und Stalins Herrschaft im Exil geschrieben, argumentiert, daß die Logik der aufklärerischen Rationalität, entwickelt am Plan der Beherrschung der Natur, auch zu einer Logik der Beherrschung und Unterdrückung von Menschen werden kann. Die fröhliche Moderne und ihre techno-wissenschaftliche Welt verwandelten sich durch die instrumentale Vernunft, durch ihre Fetischisierung der Totalität und Universalität nach – Auschwitz und Hiroshima – in eine kafkaeske Welt des Horrors.

Die Moderne war also stets strukturell von Widersprüchen und von Selbstkritik begleitet. Kernbegriffe der Moderne wie Avantgarde und Progression verlangten nach Kontingenz statt nach Konstanz, nach Fragment statt nach Ganzheit, nach Diskontinuität statt Kontinuität. Aber gleichzeitig wurden die Konstanz und Kontinuität der Moderne beschworen. Neben der Betonung des Ewigen, des Allgemeingültigen, des Universalen wurden gleichzeitig Relativität und Provisorium, Fragment und Transition legitimiert.

Die Postmoderne steigerte einerseits diese Widersprüche (siehe Venturis »Contradiction and Complexity in Architecture«), und eliminierte sie andererseits.

Wegen dieser Widersprüche und Ambiguitäten hilft es wenig, zwischen Moderne und Postmoderne schematische Unterschiede anzuführen. Diese Unterscheidungen machen nur Sinn in der Perspektive fixierter Ideologien. Diese Welt der Ideologien bestimmt den Referenzrahmen, nach dem zwischen Moderne und Postmoderne unterschieden wird. Wenn jemand Symbolismus und Expressionismus zur Moderne zählt, hat er ein anderes Bild von der Postmoderne als derjenige, der dies nicht tut. Gemessen an der Romantik ist Dada postmodern. Aber wenn man die Romantik nicht zur Moderne zählt, gehört Dada zu den Axiomen der modernen Kunst. Verglichen mit Van Gogh ist Duchamp postmodern. Für andere hingegen ist Duchamp einer der Begründer der Moderne (und vielleicht Broodthaers sein postmodernes Echo). Unter diesen »Vorzeichen« wollen wir zur Erleichterung des Lesers einige schematische Differenzen zwischen Moderne und Postmoderne anführen. Die moderne Ästhetik könnte man demnach als geschlossene Form und die postmoderne als offene Antiform definieren. Auf der einen Seite, der modernen Seite, finden wir Hierarchie, Zweck, Produkt, Präsenz, Innovation, auf der postmodernen Seite finden wir Anarchie, Spiel, Prozeß, Absenz, Wiederholung und Rückgriff. Die Moderne sei gekennzeichnet durch Transzendenz, Determinismus, Originalität, Phallokrate, Meistercode, Selektion. Die Postmoderne sei gekennzeichnet durch Immanenz, Indeterminismus, Ironie, Appropriation, Polymorphie, Begehren, Ideolekt und Kombination.

Die Matrix der Moderne ist im Bereich der Abstraktion, des Formalismus und der Repräsentation von Picasso bis Pound relativ gut analysiert worden. Auch das ästhetische Trio Van Gogh, Malewitsch, Duchamp, welches für viele das »ästhetische Feld« (Bourdieu) der Moderne eröffnet hat, ist von der kunstimmanenten Rhetorik durchgearbeitet worden. Tieferliegende Probleme wurden aber kaum behandelt. Die für den historischen Kunstbegriff der Moderne und dessen neomodern Transformation so wichtige Dialektik der Selbstauflösung der Kunst wurde kaum beachtet, geschweige nach deren Ursache im sozialen Referenzrahmen, z. B. die Technotransformation der Welt, gesucht. Daher wurde die Ideologie der Moderne nie in Frage gestellt, sondern es gehört zu den Axiomen der Ideologie der Moderne, keine Ideologie zu haben, ideologieunabhängig und -frei zu sein. Das ist aber gerade die schlimmste und tiefste Ideologie, zu glauben, man handle nicht ideologisch. Genauso wie es die schlimmste Theorie ist, zu meinen, man bedarf bei der Kunstproduktion und bei der Kunstinterpretation keiner Theorie.

Die Dialektik der Selbstauflösung der Kunst, immer an ihrer historischen Identität gemessen, habe ich als folgenden Dreischritt hypothetisch vorgeschlagen: 1. Akzentverschiebung (z. B. van Gogh setzte den Akzent der absoluten Farbe und vernachlässigte andere Elemente der Malerei). 2. Verabsolutierung (Malewitsch verabsolutierte eine einzige Farbe bzw. Nicht-Farbe, weiß oder schwarz. Alle anderen Elemente des Bildes, alle anderen Farben, fielen aus). 3. Ersetzung (Weiße Farbe wurde z. B. durch Aluminium und Leinwand durch Glas bzw. den menschlichen Körper ersetzt. Die malerische Tätigkeit wurde durch eine ingenieurmäßige Tätigkeit erweitert, etc.).

Der Motor dieser Dialektik ist in der ideologischen Funktion der Moderne zu suchen. Es gilt also, die Ideologiebesetztheit der Moderne festzustellen. Eine spezielle ideologische Blindheit war ja gerade ihre Ideologieabhängigkeit, ihr Glaube, ideologienneutral und ideologiefrei zu sein. Aus diesen Widersprüchen erwuchs der Fetisch der Totalität, aus dem wiederum die Achse Avantgarde und Faschismus entsprang.

IV (Totalitäre Systeme und Moderne)

Faschismus, Nazismus, Kommunismus sind totalitäre Regimes mit unterschiedlicher ideologischer Interpretation, mit Ähnlichkeiten und Widersprüchen. Von Rassismus über Genozid bis zur Kunst haben sie Gemeinsamkeiten, setzen aber verschiedene Akzente. Futurismus war z. B. im Deutschen Reich »entartete Kunst«, im faschistischen Italien die Staatskunst. Die Fauves, die sich in Frankreich unterbewertet fühlten, wurden im Reich hofiert. Aber in vielen Punkten berühren sich Moderne und totalitäre Systeme direkt und strukturell. In der Frage der Technologie und Industrialisierung, in der Frage des Klassizismus (T. S. Eliot).

Die totalitäre Ästhetik berührt sich mit der Moderne in folgenden Punkten. Im Klassizismus. In der Ästhetisierung von Politik: Geschichte wird Theater, Architektur wird Filmbühne. Im Pseudorealismus, dessen Aufgabe die Transformation von Ideologie und Fiktion mittels »superrealistischer« Effekttechnologie in (scheinbare) Realität ist. Vgl. Leni Riefenstahls »Triumph des Willens« (1934–35), die Partei-Aufmärsche, das Fernsehen, die Massenmedien; Licht, optische Effekte, Uniformen, Farben. Die Privilegierung der Visualisation statt der Verbalisation. Die Kunst im öffentlichen Raum (Architektur, Fassaden, Kino, Fresken . . .) als politische und ideologische Konditionierung. Im Fetisch der Totalität, d. h. der absoluten Kontrolle des Künstlers über sein Material im Zeichen der Perfektion. Auch Monumentalismus und Moderne stellen zwei verknüpfbare Pole dar. Ästhetisierung des Alltags gehört zum Programm beider. Wegen der Widersprüche der Moderne und der Widersprüche des Faschismus fallen allerdings die Gemeinsamkeiten nicht so auf. Denn einerseits beschwor der Nazismus Bodenständigkeit und Heimat, andererseits betrieb er brutal die Technologisierung und Industrialisierung der Gesellschaft. Wenn er also den »nomadischen Intellektuellen« ihren Internationalismus vorwarf, dann unterdrückt der Nationalismus das Wissen, daß ja nur die Technik, das Auto, das Flugzeug, die er selbst so willkommen hieß, dieses Nomadentum ermöglichten. Seine eigene Technologiebessenheit widersprach der Bodenständigkeit.

Die Rolle des Künstlers in totalitären Regimen kann daher aktiver Widerstand sein, die Entwicklung einer Widerstandsästhetik, die für einen historisch begrenzten Moment sogar »nationalistisch« sein kann. Im Frankreich unter dem Vichy-Regime von Marschall Philippe Pétain (1940–1944), von der Besetzung Paris' durch die deutsche Wehrmacht bis zur Befreiung von Paris durch die Alliierten, gab es sogar eine »patriotische Abstraktion«. Der Maler Jean Bazaine verfaßte 1943 einen Artikel »La Peinture bleu-blanc-rouge«, wo er darauf verwies, daß in den Gemälden vieler französischer Maler (Estève, Villon, Manessier, etc.) vorwiegend die drei Farben der französischen Flagge Verwendung fanden. Robert Delaunay drückte seinen Dissens dadurch aus, daß er Besucher über seine Bilder trampeln ließ, wie er es auch selbst tat, weil er die Funktion einer formal avancierten Kunst in totalitären Systemen unbefriedigend fand. Nur wenige Künstler nehmen und nahmen diese Haltung eines kämpferischen Widerstandes oder eines aktiven Dissens ein, bevor sie ins Exil oder in den Untergrund verbannt, wenn nicht gar eingesperrt oder verbrannt wurden. Die meisten Künstler teilen die ambivalente Position von Picabia und Picasso, die im Regime wei-



Französische Künstler und ihre deutschen Reiseführer am Gare de l'Est, Oktober 1941, beim Aufbruch zu einer freundschaftlichen Informationsreise nach Deutschland (von links nach rechts: Charles Despiau, André Dunoyer de Segonzac, Maurice de Vlaminck, Kees van Dongen, André Derain)

Die Bildhauer Arno Breker, Charles Despiau und Aristide Maillol mit Louis Hautecoer vom französischen Ministerium für Jugend und Erziehung bei der Breker-Ausstellung in Paris



ter
loj
Pr
ei
de
M
ir
so
ab
ih
V
D
ge
er
D
in
si
sc
le
r:
sc
n:
n
d
r
u
E
d
b
B
V
j
d
F
V
r
r
a
I
I
c
s
F

ter ihren Geschäften und ihrer Kunstproduktion nachgingen, ohne sich um die ideologische Funktion ihrer Arbeit Gedanken zu machen.

Derrida würde diesem zwielfichtigen Verhalten, das sich auch in der künstlerischen Produktion niederschlägt, bei Picasso in einem verflachten Klassizismus, bei Picabia in einer subversiven Appropriation des Nazi Pseudo-Realismus, den Charakter der doppelbödigen Ironie verleihen, wie er es im Fall des Nazi-Kollaborateurs Paul de Man versucht hat.

Dieses Verdikt eines doppelten Codes gilt aber auch für die systemkonforme Malerei im Kapitalismus, den Abstraktionismus. Denn so sehr der Sozialismus dem Realsozialismus und dem Nationalsozialismus entsprach, so sehr korrespondiert der Kapitalismus mit dem abstrakten Kapitalismus, der von diesem profitiert und der ihn gleichzeitig ironisch verhöhnt.

V (Postmoderne)

Der Postmodernismus versuchte in der Folge der technischen und sozialen Veränderungen der Kommunikation das Projekt der Moderne zu überdenken und einen Diskurs zu erzeugen, wo eine Signifikation produziert wird, die weder einstimmig noch stabil ist. Der Aspekt der Konstanz und der Kontinuität, des Ewigen und Wahren, der schon immer die Moderne als Kontradiktion begleitete, wurde von der Postmoderne dispensiert. Unter dem Universalismus einer internationalen Weltkultur, die für alle Menschen und Völker gleich und deren Standard für alle verbindlich sei, wurden die zentralen Herrschaftsmechanismen entdeckt, der Monopolanspruch einer universalen Normierung und Standardisierung der Welt unter der Perspektive eines ethnischen, geschlechts- und klassenspezifischen und nationalen Zentrismus. Die Moderne war eben nicht frei von der Fuzzy Logik des Nationalismus, der Religion, des Kapitals. Sie war nur ausgeblendet.

Hier setzte die Kritik der Postmoderne am Logozentrismus und Phallogozentrismus der Moderne zu recht ein. Zentrale Determinismen wurden daher gegen lokale Determinismen (z. B. Heimat oder ein Europa der Regionen) eingetauscht. Vielstimmigkeit und Instabilität, Intertextualität und Dissolution erhielten einen signifikanten Rang. Das Modell der Materie der industriellen (maschinenbasierten) Gesellschaft, welche die Moderne schuf, wurde um das Modell Sprache der postindustriellen (informationsbegründeten) Gesellschaft, welche die Postmoderne produzierte, erweitert.

Ein anderes Modell, sozusagen die postmoderne Progressivität, liegt in der Betonung der Gemeinschaft und des Lokalen, multipler Stimmen des regionalen Widerstandes, differierende lokale Brennpunkte im gegenseitigen Respekt für das jeweils Andere. Die Hoffnung solcher sozialer Gruppen und Bewegungen ist, im Ozean der postmodernen Komplexität nicht die nihilistische Flagge zu hissen, die totale Reduktion des Wissens auf das »anything goes«, sondern zumindest lokale Inseln des Wissens zu bewahren. Die Gefahr für beide Modelle ist, daß in beiden eine Protestromantik und sektiererische Politik dominieren. Die einen schaffen die Sekte, die anderen bilden sie. Die einen handeln gemäß der Protestromantik, die anderen beuten sie aus.

Die Selbstkritik der Moderne wurde durch die postmoderne Erfahrung, durch das Leben in einem Pluralismus von Welten, verschärft. Gegen den Universalismus und Internationalismus der Moderne privilegierte die postmoderne Philosophie Heterogenität, Differenz und Pluralismus. Gegen den (vermeintlichen) linearen Fortschrittsglauben der Moderne mit dem Anspruch auf absolute Wahrheiten setzte die Postmoderne Diskontinuität, Rückkehr zur Geschichte und den Rekurs auf bereits

Bewährtes, auf Eklektizismus und Manierismus. Daraus entsteht eine retrospektive Achse der Avantgarde, eine Retro-Avantgarde, die das von der historischen Avantgarde nur durcheilte und bei weitem nicht gänzlich bearbeitete Feld noch einmal produktiv verarbeitet. Die Geschichte der Avantgarde als Labor – das ist die postmodernistische Auffassung von Avantgarde.

Fragmentarisierung, Unbestimmtheit und Zufall, ursprünglich auch Eigenschaften der Moderne, wurden überbetont, um Totalisierungstendenzen des modernen Diskurses zu unterlaufen. Die Meta-Erzählungen der modernen Welt wurden aufgegeben, weil deren terroristische Funktion im Zeitalter der instrumentalen Vernunft darin bestand, den Alptraum der Moderne zu legitimieren.

Linearität, Fortschritt, Identität und Kontinuität, schon im modernen Diskurs kritische Begriffe und im Zustand der Krise, wurden in der Postmoderne vollständig gegen Diskontinuität, Differenz, Wiederkehr des Gleichen und Polymorphie eingetauscht.

Implizit führt aber der postmoderne Diskurs Elemente der Moderne weiter. Instabilität und Nichtlokalität, Unentscheidbarkeit und Unschärfe sind gerade zentrale Begriffe der modernen Naturwissenschaften, welche die moderne Gesellschaft mitformten. Dezentralisation und Zufälligkeit sind Module der Moderne, wie wir bereits am Zitat von Yeats wie auch in der Kunst von Schwitters und Arp erkennen können. Der Begriff Fragment verweist ex negativo auf die Begriffe Ursprung und Totalität. Umgekehrt finden sich auch die von der Postmoderne an der Moderne kritisierten Elemente in der Postmoderne als Spuren wieder.

Ob nun ein Projekt der Moderne oder der Postmoderne, die oft zitierte Krise der Linearität und der Kontinuität ist nicht zu leugnen. Der Wechsel von Identität zu Nicht-Identität, von Lokalität zu Nicht-Lokalität, von Echt-Zeit zu virtueller Zeit etc., wie sie die neomodernen und postmodernen Erfahrungen zu beschreiben versuchen, sind Reflexionen auf reale Raum-Zeit-Kompressionen, auf reale Veränderungen der Kommunikationstechnologien, auf reale Veränderungen des öffentlichen Lebens und im Umgang des Menschen mit der Natur, auf die realen und sozialen Folgen der Technotransformation der Welt. Es gibt nun mehrere Reaktionen auf diesen Zustand der postmodernen Erfahrung. Erstens und vor allem den Rückzug auf einfachere Modelle. Unfähig, sich der Komplexität der postmodernen Techno-Welt zu stellen, wird eine Rhetorik einfacher Aussagen und einfacher Bilder aufgebildet, welche Zonen der Bedeutung nihilisieren, objektivierbare Kriterien abschaffen und an deren Stelle simplifiziertes subjektives Empfinden setzen. Indem alle Standards von Wahrheit und Recht, von Bedeutung und Kommunikation als Meta-Erzählungen aufgelöst werden, wird der Boden bereitet für das Wiederauftauchen jener Hyänen der Geschichte, die anstelle von Konzepten Charisma, an die Stelle von Vernunft unbegründbare Irrationalität setzen. Die Hyper-Rhetorik solcher Figuren des öffentlichen Lebens, im politischen wie im kulturellen Bereich verrät eine alarmierende Unverantwortlichkeit im Dienst der eigenen Profilierung und als agents provocateurs der Reaktion.

VI (Nation)

Nation ist der Name eines Problems, aber nicht dessen Lösung. Nationalismus ist ein Begriff, der im Europa des 20. Jahrhunderts einen Atlas des Holocausts und des Genozids hinterlassen hat.

Den Begriff »Nationalismus« hat Abbé Barruel, ein Gegner der Französischen Revolution von 1789, eingeführt, weil diese aus der Leistung, sich selbst von ihren aristokra-

tischen Unterdrückern befreit zu haben, das Recht ableite, andere im Namen der Freiheit zu kolonisieren.

Die Französische Revolution hat das Beispiel geliefert, wie eigenständige Befreiungsleistung den Nationalgedanken braucht, konstruiert und legitimiert. »Nation« kommt von »nascere«, französisch »naitre«, bedeutet »gebären«. Die Geburt einer Nation ist also die Einführung einer Unterscheidung, die eine Autonomie begründet, die bei Erfolg nachträglich die Nation legitimiert. Renaissance, Rinascente (ital.) waren z. B. wichtige ideologische Schlagworte für Mussolinis Faschismus. Die Geburt von Freiheit war also oft mit der Geburt von Nation verknüpft.

Eine Nation wird konstituiert und konstruiert, um den Mitgliedern einer Gemeinschaft (der späteren Nation), die Souveränität und den Schutz der Bürger eines Staates geben zu können. Neben diesen externen Gründen verblassen die meisten internen, wie z. B. Gemeinsamkeit der Sprache, der Kultur, siehe das Wohlbefinden der Schweizer Nation, die eine multikulturelle und multisprachige Nation ist. Diese internen Gründe werden meist nur hochgeputzt, wenn eine Bevölkerungsgruppe mit der Rolle, die sie im Staate spielt, nicht zufrieden ist, und eine dominierende Rolle ausüben möchte. Dann wechselt das dem Nationalbegriff zugrundeliegende Prinzip der Solidarität (innerhalb einer Gemeinschaft) zum Prinzip der Rivalität zwischen Nationen und Volksgruppen in einer Nation. Dann beginnt die Rhetorik der gemeinsamen Abstammung, Rasse, Kultur, Sprache und Geschichte zu rasen. Da es in Wirklichkeit gar nicht um die Reinheit und die Identität von Ethik, Sprache, Kultur geht, sondern nur um die territoriale und ökonomische Dominanz, kommt es in der Geschichte oft zu den scheinbar paradoxen Inversionen, daß die Eroberer eines Gebietes ihre Kultur und Sprache aufgeben und die Sprache und Lebensweise der Eroberten annehmen.

Nation als politische Gemeinschaft unterschiedlicher ethnischer und sprachlicher Gemeinschaften unter einer zentralen Regierung scheitert gerade am Zentralismus der Staatsform, weil dieser abstrakte Zentralismus ja durch konkrete Menschen verkörpert wird, die wiederum Mitglieder einer partikulären ethnischen Gruppe sind und es damit zu Privilegien dieser ethnischen Gruppe, Klasse, Kaste kommt. Umgekehrt nützt der Rückzug auf Globalismus und bloßes Menschsein wenig, wenn Konflikte von realer Relevanz zwischen den verschiedenen ethnischen Gruppen in multiethnischen Gesellschaften oder Nationen ausbrechen. Denn dann müssen alle Beteiligten des Konflikts ihre Partikularität bekennen und im Zeichen der Partikularität, d. h. im Zeichen ihrer besonderen ethnischen oder nationalen Interessen, mit den anderen partikulären Interessen einen Konsens finden. Nicht aufgrund von Mehrheitsentscheidungen oder wirtschaftlicher oder militärischer Überlegenheit, die auf Dominanz einer ethnischen Gruppe bzw. einer Nation über andere ethnische Gruppen bzw. Nationen und schließlich auf deren Ausmerzungen zielen, werden die Konflikte zwischen den partikulären Interessen gelöst, sondern durch Konsens und Kompromiß. Solche Konkordanzsysteme erkennen das Bestehen der Differenz an und streben keine gewaltsame, von einer Gruppe dominierte Identität an. Aufgrund der Erkenntnisse der Partikularisation und Unterschiede nationaler, religiöser, sprachlicher Gruppen und der Einsicht in deren Notwendigkeit, wird versucht, eine Koexistenz, eine staatstragende Konvivialität zu organisieren.

Der blinde Fleck der Moderne ist der Begriff der Nation. Zur Ideologie der Moderne gehört ihre proklamierte Ideologiefreiheit, ihre Unabhängigkeit von Ideologie. Zur Ideologie der modernen Kunst gehört der internationale, nationalneutrale Charakter der Kunst. Aber Pop Art ist – wie der Name schon sagt – eine besonders amerikanische Kunstbewegung und Arte Povera – wie ebenfalls der Name schon sagt – ein Beispiel italienischer Kunstform.

Wegen dieser ideologischen Blindheit werden Begriffe wie Heimat, Staat, Nation in der Moderne nur als Voraussetzungen, nicht als Inhalte verhandelt. Sie wurden ausgeblendet, oder falsch analysiert, nämlich wie von den hegemonischen Systemen selbst. Die Moderne hat diese Begriffe den Wertkonservativen, den Traditionalisten überlassen, die sie dann auch prompt im Kampf gegen die Moderne als Mittel einsetzten, natürlich ebenfalls blind. Nachdem die modernen Künstler unter Nazismus und Kommunismus, d. h. unter allen totalitären Systemen, die sich auf den Begriff der Nation beriefen, so gelitten haben und ins Exil vertrieben wurden, gehört es zur modernistischen Arbeitshypothese, die Kunst frei von Nationalismen zu sehen. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden aber in Wahrheit erbitterte ideologische Kämpfe geführt, um die Unabhängigkeit des abstrakten Expressionismus von der europäischen Abstraktion und vom europäischen Expressionismus zu beweisen und um ihn als ureigene amerikanische Innovation zu feiern und den restlichen Völkern der Erde als international gültige Leitwährung und Norm der Weltkultur zu oktroyieren. »How New York stole the idea of modern art«, schrieb Serge Guilbaut ein Buch dieses Titel 1983.

Im Namen des Nationalismus wurde terrorisiert, kolonialisiert, exiliert, der Andere ausgeschieden. Doch auch im Namen des Internationalismus wurde terrorisiert, kolonialisiert, der Andere ausgemerzt usw. Sowohl im Namen des Nationalen wie des Universalen wurden und werden Differenzen gelöscht. Umso dringlicher ist es, in der gegenwärtigen Epoche der Konfusion und des Zerfalls historischer Machtkämpfe, den Diskurs der Politik in der Kunst zu analysieren. Der Diskurs der Kunst könnte neue Modelle der Konvivialität vorstellen.

Die kontextuelle Kunst, welche die Welt als Welt kontextgesteuerter und -verzerrter bzw. beobachtergesteuerter und -verzerrter Variablen zeigt, liefert ein Modell für die soziale Konstruktion von Welt, für die künstliche Konstruktion von Wirklichkeit, also auch für die soziale Konstruktion von nationalen Identitäten, und bietet damit Lösungen für die Koexistenz in multi-ethnischen bzw. in multi-nationalen Staaten an. Die Internationale als Credo und Ideologie des Sozialismus und Kommunismus hat in Wirklichkeit zur Unterdrückung von klassenmäßigen, ethnischen und kulturellen Unterschieden geführt, und damit auch zur realen Unterdrückung religiöser, ethnischer, kultureller Gemeinschaften. Durch die Entschärfung des Nationalismus, durch die Dämmung nationalistischer Impulse, wollte der Sozialismus der Klassenfrage das Primat geben, hat aber dadurch keine Instrumente entwickelt, Nationalismus und Fremdenhaß zu trennen und dieses Feld bzw. diese Identifikation den Konservativen überlassen. Der Rückfall in die Ära von »Mitteleuropa« ist daher sowohl aus konservativer wie aus sozialistischer Perspektive abzulehnen. Das Ziel müßte sein, kulturelle, ethnische, nationale Identität als Variable zu definieren, die sich mit dem jeweiligen Kontext ändert. Soziale Identität wird in der Tat aus nationalen, ethnischen und kulturellen Variablen konstruiert.

So sollten die BürgerInnen eines Staates frei wählen können zwischen sub-regionalen bis zu globalen Identitäten (Grazer, Österreicher, Europäer, Weltbürger, etc.) Sie sollten im Spiel der Differenzen ihre Identität variabel lokalisieren können, um die Beherrschung anderer Identitäten, die das Spiel der Differenzen anders organisiert haben, zu vermeiden.

VII (Österreich)

Österreich hat die Modernität nur selten erreicht. Insofern hat auch der Postmodernismus Österreich kaum erreicht. Nur wenige Gruppen oder Individuen haben sich

exponiert für den einen oder anderen Diskurs engagiert, zum Teil in einer frühen Werkphase für den Modernismus und in einer späten für den Postmodernismus.

Immer wieder kommt es daher zu Konflikten zwischen dem offiziellen Österreich und seinen modernen Künstlern. Wegen dieser Absenz der Moderne und der ausstehenden Bewältigung des Faschismus liest sich Österreichs Kunstgeschichte streckenweise als Kriminalgeschichte – einzigartig in Europa. Daß in der Geschichte der Zweiten Republik so viele ihrer bedeutendsten Künstler immer wieder skandalisiert, inhaftiert, kriminalisiert und exiliert wurden, zeigt auf dramatische Weise Österreichs größtes Problem, seine eigene Nicht-Identität, den Konflikt seiner Identität. (Siehe die Beiträge von Botz/Müller, Melichar und Menasse in diesem Buch.) Im Konflikt um die Moderne und in den daraus resultierenden ständigen Kulturkämpfen bricht nicht Österreichs Konservatismus hervor, sondern das Verleugnen seiner Identität, sein Haß auf sich selbst, weil es sich selbst vom Ersten bis zum Zweiten Weltkrieg mehrmals verraten hat und auf seine gebrochene, mehrwertige Identität nur hilflos reagiert, sei es aggressiv und intolerant sich selbst behauptend oder opportunistisch kriecherisch sich selbst verleugnend. Österreich ist ein Land des Verrats, beherrscht von der Struktur der Intrige; ein Land Hamlets; ein Land des Schauspiels, dessen Theater allerdings nicht den Vorhang zur Wahrheit hochzieht. In diesem Land werden die Künstler der Moderne möglichst marginalisiert oder exiliert, immer noch, weil Österreich die Moderne selbst immer noch marginalisieren und exilieren will. Österreich hat die Juden vertrieben, worüber es sich insgeheim glücklich schätzt. Die vom Ausland initiierte Begeisterung für das »Wien um 1900« hat daher Österreich vor eine paradoxe Situation gestellt. Denn diese Kultur war mehrheitlich von Juden produziert worden, die die 1. Republik vertrieben und deren Rückkehr die 2. Republik aktiv verhindert hat. Einerseits war Österreich froh über die ausländische Begeisterung, die »seiner« vergangene Kultur hervorrief, andererseits konnte es sich damit nicht wirklich identifizieren, denn sie war ja nicht wirklich seine, sondern die der Juden, die es noch immer ablehnt, wie der Fall Waldheim überdeutlich evident gemacht hat. Erstens wurde der latente Antisemitismus durch das Wiederaufleben der Theorie einer jüdischen Weltverschwörung in den internationalen Medien nicht länger versteckt, sondern explizit ausgesprochen. Zweitens war plötzlich das Interesse des Auslands für Österreich nicht nur irrelevant, sondern wurde dem Ausland sogar untersagt. Das Bekenntnis zu Waldheim war eine Ablehnung von »Wien um 1900«. Es zeigte, daß das Österreich der 2. Republik noch immer Schwierigkeiten hat, sich mit der Kultur seiner Vergangenheit zu identifizieren, und hauptsächlich daran interessiert ist, diese touristisch auszubeuten. Im Grunde hat die 2. Republik von seiner eigenen Kultur so wenig Ahnung wie von der sie umgebenden ausländischen. Diese Ausstellung sieht ihre eminent politische Aufgabe darin, wenigstens ansatzweise diese Ignoranz abzubauen und einen Prozeß der Identitätsvariation einzuleiten. Für das Wohlbefinden vieler Österreicher(innen) befinden sich noch immer zu viele moderne Künstler in Österreich. Daher fühlen sich viele moderne Künstler in Österreich nicht wohl und leben freiwillig oder gezwungen im Ausland. Künstler-Texte, die das Unbehagen in Österreich artikulieren, werden daher in diesen Band aufgenommen. »Vaterland, Unsinn« sind die zwei ersten Worte in Thomas Bernhards Buch »In der Höhe, Rettungsversuch, Unsinn« von 1989, dessen Konflikt mit Bundeskanzler Vranitzky noch von der aktuellen Schärfe der Auseinandersetzung zwischen österreichischer Kunst und österreichischem Staat zeugt. Erstens weil die Worte von Kulturschaffenden per definitionem ernst genommen werden sollten. Zweitens weil die Kunst als Modernisierungsschub für Österreich einzigartig wichtig ist. Drittens und vor allem, weil in dieser Kluft zwischen Österreichs Kunst und Österreichs Politik der Abgrund der problematischen Identität Österreichs

symptomatisch sichtbar wird, und allein in der Kunst an der Überwindung dieser Kluft gearbeitet wird.

Österreichs Kunst und Österreichs Staat sind nicht ident. Denn Österreichs Kunst von Rang baut auf der Kultur des Wiens um 1900 auf. Österreichs neomoderner Nachkriegskunst stammt aus internationalen Einflüssen (vor allem Frankreich, Italien, USA) und aus der Kunst der von der 1. Republik exilierten, vertriebenen und getöteten Künstler. Der österreichische Staat kann sich also nicht mit der österreichischen Kunst identifizieren, denn dann müßte er sich erst mit seinen Opfern identifizieren und büßen. Er müßte seine Identität ändern und seine Geschichtslüge aufgeben, auf der die Identität der 2. Republik aufgebaut ist, nämlich Opfer der deutschen Aggression und nicht Kollaborateur gewesen zu sein. Solange dies nicht geschieht, wird es immer wieder zu Friktionen zwischen dem Staat Österreich und der Kunst in Österreich kommen.

Österreich ist vielleicht dasjenige Land in Europa, das am meisten ideologisiert ist und am meisten von Fiktionen lebt, auch in seiner Kultur. Deswegen reagiert es so gereizt auf Störungen seines narzißtischen Selbstbildnisses, und empfindet beinahe jede künstlerische Produktion jenseits der Folklore als narzistische Kränkung, als »Nestbeschmutzung«. Es hat vor allem noch immer nicht Abschied genommen von der Fiktion einer Großmacht, von der k. u. k. Hegemonie. Nur ist heute die Sprache gedämpfter.

Hieß es einst »entartete Kunst« und dann »Verlust der Mitte«, so klingt die Sprache der aggressiven Kolonialisierung heute ebenso gedämpfter: »Abschied des Träumers vom Neunten Land« (1991, Frankfurt). In einer vollkommen trüben, ideologisch aufgeweichten Sprache wirft sich hier ein bürgerlicher Dichter Österreichs zum Richter über Jugoslawien auf. Da wir keinen Kaiser mehr haben, tut es der Dichterst. Staatsgründung wird für ihn eine »schlechte Laune« (S. 43). Wer bei Dusan Necák liest, seit wievielen Jahrhunderten schon Slowenien um seine Souveränität kämpft, wird empört sein zu lesen, daß Handke fragt:

»Ist es möglich, nein, notwendig, für ein Land und ein Volk, heutzutage, unvermittelt, sich zum Staatsgebilde zu erklären (samt Maschinerie Wappen, Fahnen, Feiertag, Grenzschranken), wenn es dazu nicht aus eigenem gekommen ist, sondern ausschließlich als Reaktion gegen etwas, und dazu etwas von außen, und dazu noch etwas zwar manchmal Ärgerliches oder Lästiges, nicht tatsächlich Bedrängtes oder gar Himmelschreiendes? (das letztere, ob erfahren oder erlitten durch die Herrschaft erst von Österreichern, dann Deutschen, war es ja, was dem Staat Jugoslawien sein Pathos und seine Legitimität gab, und auch jetzt weiterhin geben sollte.)«

Wir stehen am Anfang des (blutigen) Endes der europäischen Kolonialgeschichte, und zwar nun der innereuropäischen Kolonialgeschichte, des kakanischen Völkerkerkers. Insofern wäre diese Ausstellung nur Teil 1 eines größeren Projektes, das auch die Tschechei, die Slowakei, Ungarn etc. bei der Topographie der Moderne miteinarbeiten müßte.

VIII (Kunst als Text)

Das gesamte Leben scheint durch die Konsequenzen einer postindustriellen Gesellschaft zu einem Sprachspiel zu werden, das individuell entregelbar und dessen Signifikation daher vielstimmig und unscharf ist. Die Kultur wurde ebenfalls zu einem Text, der ständig in einen anderen Text eingeblendet wird oder verschwimmt. Jedes Element der Kultur bricht in der postmodernen Auffassung die Kontinuität und Linearität des

Diskurses und führt daher zumindest zu einer doppelten Lesart und einem doppelten Code.

Die Kunst einer Nation erscheint dabei als Text, der durch den Text der anderen Länder interpretiert wird. Der Text (die Kunst eines Landes) wird interpretiert als intertextuelle Verifikation (Kunst der anderen zwei Länder). Die Kunst einer Nation wird als Text verstanden, der nur intertextuell interpretierbar ist, d. h. wenn Elemente eines Textes (ähnliche Materialien, Konzepte etc.) auch in den anderen Nationen auftauchen. Dabei wird evident, daß manche künstlerische Themen, Aspekte in dem einen Land mehr, im anderen Land weniger betont werden. Die künstlerischen Akzente sind verschieden und ungleichzeitig im Spiel der Differenzen. Diese Vorgangsweise bedeutet eine Entsubjektivierung sowohl des Werkes wie auch der Ausstellung selbst. Die Methode steht im Vordergrund. Die Ausstellung soll nicht unter dem Diktat des subjektiven Geschmacks stehen und einen subjektiven Mischladen anbieten, wie die üblichen Großveranstaltungen, sondern einer Methode folgen, die entsubjektiviert. Das Kunstwerk vertreibt gleichsam seinen Autor, indem es zu einem signifikanten Objekt wird, dessen Signifikanz im Rahmen der Trigon-Kultur entsteht. Das Kunstwerk als eigenständig zusammengestellte Zeichenkette, die nur in verschiedenen Materialien und Medien realisiert bzw. implementiert wird, gilt als Text. M. Bachtins Definition der Intertextualität (Heteroglossia, Dialogismus, Polyphonie) ist für unsere Konzeption ausschlaggebend. Damit ist jene Betrachtungsweise gemeint, welche Kunstwerke nicht so sehr als individuelle Expression, als persönliches Ausleben interpretiert, sondern annimmt, daß Kunstwerke in Bezug auf frühere Kunstwerke und die sie bestimmenden Codes und Konventionen erschaffen werden. Ein Kunstwerk ist also nur ein Punkt in einem Netzwerk von historischen Bezügen. Dorthin plaziert vom Autor und von dort her von Rezipienten interpretierbar. Der Kurator versucht also nur, das Gitterwerk zu präsentieren, in dem ein Werk situiert ist, soweit es seine fachliche Kompetenz ermöglicht. So ersetzt der Begriff Intertextualität den Begriff Intersubjektivität. Das Ich des Autors/Künstlers wie das Ich des Betrachters/Lesers wird dadurch selbst desubjektiviert, »eine Pluralität anderer Texte, unendlicher Codes« (R. Barthes) errichtet. Jedes Kunstwerk konstruiert sich als Mosaik von Zitaten. Das Kunstwerk entsteht als Absorption und Transformation eines anderen Werkes. In einer »Galaxie von Signifikanten« (Barthes) explodieren durch die historischen und subjektiven Kräfte Kunstwerke als neue »Sterne«.

Das Gewebe von Werken, das Gitter von Zeichen, mit all seinen intertextuellen, intersubjektiven, interkulturellen Bezügen zeichnet die Kultur einer Nation (wie auch die Kunst einer Person) als Körper ohne Rand aus, nicht abgeschlossen und auch nicht klar abgrenzbar. Insofern kann Kunst nie zur Gänze personal oder national definiert werden. Der Künstler wird unter Umständen nur ein Mittel der Kunst, um die Kunst zu vermehren und zu erweitern. Der Künstler ist die Methode der Kunst, noch mehr Kunst zu erzeugen. Dieses Gitter von Zeichen, die Kultur und Kunst darstellen, und in dem der Mensch selbst nur ein Zeichen ist, wollen wir versuchen zu zeigen.

Das Studium der Kunst der künstlerischen Nachkriegsgeschichte, wie sie sich in den Ausstellungen des steirischen Herbstes spiegelt, demonstriert, wie die historische Kontinuität der Moderne immer wieder unterbrochen wurde. Die Moderne zeigt sich als Spiel von Veränderungen und Kontinuität. Charles Sanders Peirce hat dafür den Begriff *Synechismus* entwickelt, was soviel heißt wie die Evolution in Kontinuität. Trotz Innovationen und Extensionen überlebt eine gewisse Kontinuität. Dieser Begriff scheint mir besonders geeignet, nicht nur als zentraler Begriff der Topographie des Alpe-Adria-Raumes, sondern auch für dessen Kunst, insbesondere für die österreichische Kunst. Die Entwicklung dieser Kunst war ja weniger gezeichnet durch

Revolution und radikale Brüche, sondern einerseits durch ein ständiges Verändern, Korrigieren, Zweifel, auch an der eigenen Identität, und andererseits durch ein Verharren auf historischen Positionen, die als identisch, als eigen empfunden wurden. Das Spiel der Differenzen hat sich nicht entgrenzt zu einem bloßen Pluralismus, zu einer sinnlosen Heterogenität, sondern die Elemente der Kulturgeschichte wurden neu verknüpft. Ihre Mittel wurden erweitert und neu definiert. Die treibende Kraft war die Sehnsucht, nach all den historischen Umwälzungen Instanzen zu genügen, welche diesem Spiel der heterogenen und polaren Elemente (sichtbar – unsichtbar, Raum – Nichtraum, transparent – obskur, offen – geschlossen, expressiv – konzeptuell etc.) einen Sinn verleihen. Diese Instanzen herauszufinden und herauszulösen, im Spiel der gleichzeitigen Veränderung und Kontinuität, von Identität und Veränderung, von Gegensätzen und Zweifeln, ist die Aufgabe dieser Ausstellung. Die Dialektik von Identität und Differenz, wobei die Gegensätze das jeweilige Andere stärken, hebt die Indifferenz auf. Das Spiel von lokal und global (wie sehr globale Ereignisse auf die lokale Szene einwirkten und wie sehr lokale Ereignisse auf die internationale Szene Einfluß nahmen) kann dabei als Instanz dienen.

An dem Modell »Semiotik« erkennt man besonders die zentrale Bedeutung des Synchismus, weil in jedem der drei Länder gleiche Elemente, nämlich die Zeichentheorie, nicht nur verschieden interpretiert werden, sondern die entsprechenden geistigen Strömungen ungleichzeitig auftreten. Die Namen Sigmund Freud, Umberto Eco und Slavoj Žižek mögen das verdeutlichen. An diesem Beispiel erkennen wir insgesamt, wie diese Ausstellung kultur- und ideengeschichtliche Parameter statt formal kunsthistorische als Auswahlkriterien verwendet.

Erst dadurch können Fragen der nationalen Identitäten sinnvoll geklärt werden, und erst dadurch kann die Kunst zur Klärung nationaler Identität beitragen. Hanns Koren schrieb schon damals über das Problem nationaler Identität, über Lokalismus und Globalismus: »Sinn und Zweck des steirischen Herbstes ist die Rechenschaft über die besten im Lande möglichen Leistungen, die aus ihm selbst hervorgebracht werden können und im gleichen Rahmen den künstlerischen Darbietungen und wissenschaftlichen Veranstaltungen aus anderen Nationen als Ergänzung und im Wettstreit gegenübergestellt werden sollen«.

Diese Ausstellung versucht daher für Österreich ein Novum, nämlich eine Ausstellung im Zeichen der Dialektik von Moderne und Postmoderne kritisch zu gestalten. Sie will einerseits die formale Selbstreferentialität der Moderne überwinden und z. B. die Verstrickungen von Figuren der Moderne in den Faschismus (von Le Corbusier bis Ezra Pound) nicht verhehlen, andererseits die frei flottierende Referenzlosigkeit der Postmoderne und deren Komplizenschaft ebenfalls mit faschistischen Systemen (siehe Heidegger bis Paul de Man) überwinden. Diese Ausstellung liefert daher eine Metatheorie, wo Differenz und Identität und Andersheit in einer Perspektive der Partikularität behandelt werden. Eine Politik der Partikularität ersetzt die Hegemonie von Nationen, Stilen, Personen. Diese Ausstellung versteht sich nicht als eine Aussage, welche die totale Wahrheit beansprucht, will aber auch gleichzeitig nicht jeden Anspruch auf Wahrheit aufgeben, sondern versucht, relative, beobachterabhängige, historische und geographische Wahrheiten als Geschichte an den Kunstwerken selbst ablesbar zu machen. Denn die Produktion von Kunstwerken als theoretische Objekte muß als ständige Reproduktion und Transformation einer jeweils symbolischen Ordnung analysiert werden. Rasse, Geschlecht, Religion, politische Ideologie kleben an den Kunstwerken als versteckte Variable. Besonders die USA haben es bis heute verstanden, ihre Lebensformen als Kunstformen auszugeben, d. h. spezifische Kunstmodelle, welche ganz spezifische amerikanische Lebensformen und Repräsentations-

prol
ame
nor:
Iko
doso
Kui
nati
des
rang
mul
lekt
der
die
Post
Mo
Mo
vers
ziell
dier
tung
alle
derr
Nat
eine

Literat

Michè
A Cast
Prince

Brand
The N

Guido
Fabbri

Igor G.
Italie f.

Umber

Stefan
Leyka

Gabrie
Hochs

Gérarc
John B

Ivan B.

Eva Hk

Sanfon
Princed

probleme thematisieren (z. B. die Konsumsucht und den Infantilismus der nordamerikanischen Gesellschaft), also nur relative Gültigkeit hätten, als wertfreie, normative, universal gültige Kunststandards und -modelle zu exportieren. Thesen und Ikonen der nordamerikanischen Nationen, von spezifisch amerikanischen Suppendosen bis Basketball, wie auch ihre künstlerische Darstellung werden als internationale Kunstnormen durchgesetzt. Anthropologie firmiert als Kunst. Vergleichbares gilt natürlich auch für Beuys und Deutschland. Solche Effekte der Nachkriegspolitik und des Marshall Plans, daß z. B. das Kölner Museum Ludwig gleich eingangs mit zweit-rangiger US-Pop-Art bestückt ist, verallgemeinert: die Ideologiefunktion der Kunst muß neu durchdacht werden. Dadurch ergibt sich zwangsläufig auch eine andere Dialektik von global und lokal. Dabei ist erstens zu beachten, daß die Charakterisierung der Neo-Moderne unter dem Blickwinkel der Postmoderne geschieht, was natürlich die Kritik relativiert. Daher ist zweitens zwischen einer Kritik der Moderne durch die Postmoderne und einer Kritik der Moderne durch sich selbst, ein Redigieren der Moderne durch einen radikaleren modernistischen Standpunkt, zu unterscheiden. Die Moderne hat zumindest die Ideologiefreiheit angestrebt. Ihr Credo: Abstraktion = Universalismus = Internationalismus, hat auf eine ideologiefreie unabhängige Kunst gezielt. Welchen zentralistischen und nationalen Interessen sie dabei in Wirklichkeit gedient haben, ist kurz angedeutet worden. Die postmoderne Dekonstruktion, die Entfaltung der ideologischen Konstruktion hinter jedem (scheinbar ideologiefreien) Text ist allerdings ebenfalls nicht ideologieresistent, wie mit Beispielen angedeutet wurde, sondern läuft Gefahr, den Boden für größere Ideologie-Dosen irrationaler mythischer Natur vorzubereiten. Daraus folgt, daß die These von der Ideologiefreiheit der Kunst eine intolerable Naivität und eine zentrale Belastung des Kunstdiskurses geworden ist.

Literaturhinweise

- Michèle C. Cone, *Artists under Vichy. A Case of Prejudice and Persecution.* Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992
- Brandon Taylor and Wilfried van der Will (Hrg.), *The Nazification of Art.* The Winchester Press, Hampshire 1990
- Guido Armellini, *Le Immagini del Fascismo nelle Arti Figurative.* Fabbri, Milano, 1980
- Igor Golomstock, *L'art totalitaire. Union soviétique, IIIe Reich, Italie fasciste, Chine.* Carré, Paris 1991.
- Umberto Silva, *Kunst und Ideologie des Faschismus.* Fischer, Frankfurt, 1975.
- Stefan Karner, *Die Steiermark im Dritten Reich 1938-1945.* Leykam, Graz 1986.
- Gabriele Koller, Gloria Withalm, *Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich.* Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1985.
- Gérard Deledalla, Charles S. Peirce, 1839-1914. *An Intellectual Biography.* John Benjamins, Amsterdam 1990.
- Ivan Bystrina, *Semiotik der Kultur.* Tübingen 1989.
- Eva Hesse, *Die Achse Avantgarde - Faschismus.* Arche, Zürich 1992
- Sanford Schwarz, *The Matrix of Modernism.* Princeton University Press, 1985