

(1997)

12-15

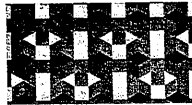
Die Nationen haben ihre großen Männer nur gegen ihren Willen.

Charles Baudelaire

Herkömmliche Länderausstellungen folgen in der Regel noch heute geopolitischen Visionen des 19. Jahrhunderts und sind damit intellektuell vulgär und ideologisch gefährlich, weil zutiefst chauvinistisch, egal ob sie sich *Amerikanische Malerei, Britische Skulptur, Japan gestern, Deutsche Gegenwartskunst* etc. nennen. Unter geopolitischen Visionen verstehen wir mit G. Dijkink¹ die Übersetzungen nationaler Identitätskonzepte in geographische Termini und Symbole. Im Extremfall führen solche geopolitische Identitäten zur Legitimation nationaler Aggressionen und Expansionen auf der Basis behaupteter räumlicher oder gar biologischer Notwendigkeiten. Das zeigt, geopolitische Theorien sind von Hitler-Deutschland bis Serbien meist nur eine Unterabteilung des Glaubenssystems der Außenpolitik, das Grenzen, Expansionen, Ängste, Sicherheit produzieren soll. Die nationale Identität auf einen Ort, einen abgegrenzten Raum, eine Geographie zu beziehen, also Platz in Politik und Politik in Raum zu verwandeln, ist zwar eine grausame universelle Praxis, aber seit der Geopolitik der Nazis zumindest in Verruf geraten. Nur der Kulturbetrieb weiß davon nichts und definiert die nationale Kultur noch immer als Erfahrung von Ort und Raum.

Auch wir sind gelegentlich emotionell und haben daher Verständnis für die Attraktivität des Gedankens, (nationale) Kultur werde von Menschen innerhalb eines nationalen Territoriums produziert. So hübsch der Gedanke auch ist, daß ein/e Österreicherin im Lande Österreich aufwächst, österreichische Kunst, Literatur, Philosophie rezipiert und dann wiederum österreichische Kunst, Literatur, Philosophie in Österreich produziert, verglichen mit der Wirklichkeit erweist er sich als naive und einfältige Wunschvorstellung; aber wegen seiner Einfachheit und Erfahrungseiere so besonders geeignet für Illusionen, die beruhigen, und daher besonders attraktiv. Die Wirklichkeit ist komplexer und gewaltsamer. Ein Ungar und eine Italienerin heiraten und leben mit ihrem Sohn in Graz, Österreich, der dort studiert und wissenschaftlich publiziert, aber nach seinen besten Jahren 1918 nach Italien zwangsemigrieren muß. Ein ungarisches Kind, dessen jüdische Eltern in einem Konzentrationslager umkamen, wandert über Österreich nach England, studiert dort bei Popper und arbeitet beruflich hauptsächlich in den USA. Seinen Lebensabend verbringt er in der Schweiz. Ein junger Slowene kommt mit seiner Familie nach Österreich, wird dort nicht integriert, heiratet eine Österreicherin, sodaß ihre Tochter österreichische Staatsbürgerin ist, diese wandert aber wegen politischer Differenzen nach Deutschland aus und produziert dort ihre wichtigsten Werke. Der Sohn eines Ungarn und einer Ukrainerin, deren Familie aus Deutschland stammt, lebt und studiert in Österreich, wird beruflich nach Frankreich und Brasilien verschlagen. Seine Werke üben aber einen beträchtlichen Einfluß auf die intellektuellen in Ungarn und Österreich aus. Ist L. Moholy-Nagy, der das Profil des deutschen Bauhauses mitbestimmte und in Chicago 1937 das New Bauhaus sowie 1939 die School of Design (1944 umbenannt in Institute of Design) gründete, ein Repräsentant der ungarischen Kultur? Ist M. Schütte-Lihotzky, die gegen das offizielle Österreich in Widerstand ging und deren bekanntestes Produkt *Frankfurter Küche* heißt, eine Repräsentantin der österreichischen Kultur? Ist Lily Greenham, geboren 1928 in Wien, die seit Jahrzehnten in Paris lebt und die in Österreich niemand zur Kenntnis nimmt, eine österreichische Künstlerin? Ist Sándor (Alexandre) Trauner, dessen Filmarchitektur wesentlich den französischen Film des poetischen Realismus der Vorkriegszeit (Marcel Carnés *Quai des brumes* (*Hafen im Nebel*, 1938) etc.) charakterisierte und der mit Billy Wilder (ein anderer Exil-Ungar, Exil-Österreicher?) in Hollywood *The Apartment* (1960) als Filmarchitekt produzierte, ein ungarischer Künstler? Ist Nikola Tesla, der 1856 in Smiljan, Kroatien, geboren wurde, in Graz und Prag studierte und in Budapest die Idee des Drehstrommotors hatte, aber in New York bis 1943 lebte, ein österreichischer Physiker, nur weil damals Smiljan zur österr.-ungar. Monarchie gehörte? Natürlich gibt es auch Künstlerinnen, die in Ungarn oder Österreich geboren wurden, dort aufwuchsen und in der Hauptsache in Ungarn oder Österreich arbeiteten, von einigen Jahren Auslandsaufenthalt vielleicht abgesehen. Ist es der Paß, die Territorialität, welche die nationale Identität bestimmen? Die meisten der in Ausstellung und Buch vertretenen KünstlerInnen haben keine einfache territoriale Identität und meist auch keine ethnische. Kultur entwickelt sich jenseits des geopolitischen Codes. Insbesondere in Europa, das durch zwei Weltkriege zerrissen und neu kartographiert wurde, das durch Faschismus, Kommunismus und Nationalsozialismus eine ungeheure Zwangsemigration und Vernichtung der Intelligenz erlitt und das im Zeitalter des Postkolonialismus eine globale Migration erlebt.

Daher kann heute eine Länderschau nicht mehr auf historischen Vorstellungen von Staat, Nation, Land, Volk, Kultur beruhen. Da viele der Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen aus religiösen, ethnischen oder politischen Gründen ihre Heimat verlassen mußten und im Ausland, im Exil, in der Diaspora, gelebt, gearbeitet und ihre Ideen realisiert haben, ist natürlich zu fragen, inwieweit Nationalität, Volk, Staat, Kultur nicht eine konstruierte bzw. fiktive Identität sind. Zu sehr hat die Politik im Namen der eigenen (oder fremden) Nation und im Namen irgendeines Volkes die eigene (und fremde) Kultur immer wieder zerstört. Gleich-



Lily Greenham
Grüne Würfel in Bewegung



Margarete Schütte-Lihotzky
Die Frankfurter Küche. 1926

7eays voc Koasle Refa Weibel (1997) Wien 1997

zeitig haben Individuen und Gruppen den politischen Umstürzen, Verwüstungen und Verbrechen trotzt und entweder innerhalb oder außerhalb des eigenen Landes künstlerische und wissenschaftliche Leistungen von Weltgeltung hervorgebracht, die aber in der Heimat selbst aufgrund der jahrzehntelangen Herrschaft totalitärer Systeme nachhaltig vertrieben oder verdrängt worden sind und noch werden. Kultur ist offensichtlich ein immer wieder neu konstruiertes Netz jenseits geopolitischer, nationaler, staatlicher, ethnischer Grenzen. Kultur entsteht nicht in einem Confinium geographischer, staatlicher, nationaler und ethnischer Identitäten. In so einem Confinium entsteht höchstens Folklore. Das wegen seiner einfachen und direkten identitätsstiftenden Funktion verführerische traditionelle Modell einer Kulturturnation könnte als Zylinder von konzentrischen Scheiben charakterisiert werden. Die erste Scheibe bilde das Land, die geographische Einheit. Darauf wachse die Scheibe Volk (ethnische Einheit), denn ein Volk soll einen geschlossenen Raum bewohnen. Darauf wachsen die Scheiben Sprache und Religion (alle sollen die gleiche Sprache sprechen und einer gemeinsamen Religion angehören). Alle diese reinen Scheiben, die kongruent sein sollen, bilden dann eine Nation bzw. einen Staat. Schon die Griechen gründeten sich auf so einem monistischen Modell und nannten alle, die nicht die Reinheit des Griechenvolks aufwiesen, Barbaren. Dabei ist dieses monistische puristische Modell der Nation selbst barbarisch im heutigen Sinn. Denn in Wirklichkeit gibt es keine Einheit von Geographie, Volk, Sprache, Religion, Kultur in einem Staat. Die konzentrischen Kreise zerfallen, liegen aneinander, überlappen einander, gehen über die jeweiligen Grenzen der anderen Scheiben hinaus. Die Grenze der Scheibe Geographie ist nicht die Sprach- oder Religionsgrenze. Die Religionsgrenze ist nicht die Kulturgrenze. Mitglied eines Volkes zu sein, schließt nicht aus, in einem anderen Land zu leben und in einer anderen Sprache zu schreiben. Nationen sind keine Zylinder aus vertikalen Scheiben von reinen Entitäten. Verschiedene „Völker“ in einem Land sprechen verschiedene Sprachen und haben verschiedene Kulturen. Die Kultur (des Landes, der Nation) bildet sich aus in verschiedenen Sprachen, über die Landesgrenzen hinaus, von Mitgliedern verschiedener Völker und Nationen. Nationen und Staaten sollen nicht als Entitäten mit fixer Identität behandelt werden. Nationale Identität wird kontinuierlich neu- und umgeschrieben, auf der Basis von äußeren Ereignissen, aber auch durch Selbstanalyse und Selbsterneuerung. Kultur kann dabei eine wichtigere Rolle spielen als die geographische Einheit, die von der Kultur transgrediert wird. Kultur ist eine Gemeinschaft, die geographische und nationale Grenzen überschreitet. Kultur wird produziert von Mitgliedern einer Gemeinschaft, die territorial, ethnisch, sprachlich, politisch, religiös, staatlich nicht gebunden sind.

Dennoch gibt es kulturelle Unterschiede, denn die kulturell konditionierte Erfahrung kann identitätsstiftender sein als die ethnische oder geographische. Wer geopolitisch die Kultur mit nationalen oder geographischen Grenzen identifiziert, verfehlt das Wesen der Kultur. Die identitätsstiftende Funktion der Kultur ist eine informationelle. Kultur hat eine Gedächtnisfunktion. Sie produziert Wissen. Doch anders als der Nationalstaat, der Ereignisse der Geschichte mit bestimmten „Völkern“ und Territorien verknüpft, ist die Kultur ein Informationssystem, das Ereignisse mit bestimmten Personen und Ideen verknüpft. „Die Geschichte der Wissenschaften ist eine große Fuge, in der die Stimmen der Völker nach und nach zum Vorschein kommen“, schrieb J.W. v. Goethe 1822 in *Maximen und Reflexionen*. Von der Kultur könnte der Staat lernen, nationale Grenzen nicht mit geographischen gleichzusetzen. Kultur und Nationalstaat sind strukturelle Opponenten, denn der Nationalstaat verlangt nach Grenzen, während die Kultur sie transgrediert. Als wissensproduzierendes System wird der Nationalstaat immer wieder auf Raum, Ort, Territorium, geographische Grenzen rekurrieren. Die Kultur als wissensproduzierendes System hingegen rekuriert auf Geschichte und Zeit, überschreitet die Grenzen eines Territoriums, einer Sprache, eines Staates, eines Volkes, einer Nation, einer Religion. Kultur ist offensichtlich eine Übersetzungsarbeit von Generation zu Generation jenseits der geographischen, staatlichen, ethnischen Einheit, sodaß Emigranten die Kultur eines Landes vor diesem selbst schützen, indem sie sie ins Ausland mitnehmen, und Immigranten sich mehr um das kulturelle Erbe, das kulturelle Gedächtnis kümmern als die Einheimischen. So ist es möglich, daß trotz der Exilierung vieler Beteiligter die gemeinsamen geistigen Strömungen zwar ihre geographische Einheit verloren haben, sie aber – rückimportiert nach Österreich und Ungarn – wieder fortgesetzt und weiterentwickelt werden.

Durch ihre gemeinsame kakanische Geschichte² scheinen Österreich und Ungarn im Kulturbetrieb dazu verurteilt, Schauplatz liebgewordener Illusionen, beliebig austauschbarer Klischeés und abgelaufener Gesichtsbilder im Dienste reaktionärer bis obskurer Ideologien zu sein.³ Ungarn wird noch immer aus kolonialer oder anti-kommunistischer Perspektive betrachtet. Österreich hat ohnehin keine Identität, keine identifizierbaren Eigenschaften, wenn wir aus Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* ein „Land ohne Eigenschaften“ ableiten dürfen. Das Kitsch-Bild Österreichs ist ebenfalls das Ergebnis eines kolonialen Blicks von außen. Im Grunde wissen sowohl die Einwohner wie die Fremden wenig über die Kultur dieser Länder. Die bis heute andauernde ahistorische Bewußtseinsindustrie des Postfaschismus hat Österreich sogar um seine Geschichte betrogen. Für Ungarn maße ich mir nicht an, ein Urteil auszusprechen.

Margarete Schütte-Lihotzky, geb. 1897 in Wien, 1916-19 Architekturstudium an der Kunstgewerbeschule in Wien bei Oskar Strnad, 1920-25 auf Anregung von Adolf Loos Arbeiten für die Wiener Siedlungsbewegung, Schön 1923 Vorschlag für eine Küche aus Fertigbauteilen; 1926 auf Einladung von Städtebaurats Ernst May Übersiedlung nach Frankfurt, wo sie in der Abteilung Typisierung beschäftigt war (Frankfurter Küche, 1926); 1930-37 mit einer Gruppe deutscher Architekten um May Berufung nach Moskau, um an Städteplanungen mitzuwirken; 1934 Besuch bei Bruno Taut in Japan und Einladung nach China; 1938 Übersiedlung nach Istanbul, erste Kontakte zu Widerstandskämpfern gegen den Nationalsozialismus; 1941 Reise nach Wien, Verhaftung durch die Gestapo; bis 1945 im KZ Aichbach/Bayern, 1946 Aufenthalt in Sofia; 1947 Rückkehr nach Wien. Außer zwei Kindergärten keine Aufträge für Bauprojekte, da sie aufgrund ihrer Mitgliedschaft bei der KPO boykottiert wurde; in den 50er und 60er Jahren Reisen nach China, Kuba und in die DDR; 1980 Architekturpreis der Stadt Wien; 1993 Österr. Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst; lebt in Wien.

Lit.: Renate Allmayr-Beck, Susanne Baumgartner-Händl, Marion Lindner-Gross, Christine Zwingl, M. Schütte-Lihotzky, *Soziale Architektur. Zeitzeugin eines Jahrhunderts*, Böhler, Wien 1996.

Peter Noever (Hg.), *Die Frankfurter Küche*; Ernst & Sohn, 1993.

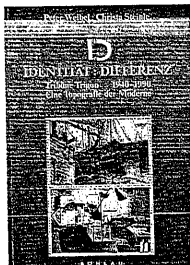
M. Schütte-Lihotzky, *Erinnerungen aus dem Widerstand*, ProMedia, Wien 1994.

² Kakanien nannte Robert Musil ironisch die österreich-ungarische, kaiserlich-königliche Doppelmonarchie.

³ Siehe die zwei offiziellen staatlichen Millenniums-Ausstellungen von 1996 „Kunst aus Österreich 1896-1996“ in der Kunst- und Ausstellungshalle in der BRD, Bonn, und „Austria im Rosen-Netz“ im Museum für Angewandte Kunst in Wien.



P. Weibel, O. Oberhuber (Hg.)
Österreichs Avantgarde 1900-1938. Ein unbekannter Aspekt. Galerie nächst St. Stephan, Wien 1976.



P. Weibel, Ch. Steinle (Hg.).
Identität - Differenz. Tribüne Triegen 1940-90. Böhlau, Wien/Köln/Weimar 1992.



P. Weibel, F. Studler (Hg.)
Vertreibung der Vernunft. The Cultural Exodus from Austria. Löcker, Wien 1993.
Neuaufgabe: Springer, Wien/New York 1995.

Untersucht wird vor allem der Zeitraum nach dem Zerfall der k.u.k. Monarchie, die als Zäsur für einen kulturellen und politischen Neubeginn verstanden wird. Secessionismus, Jugendstil, Expressionismus werden daher als Kunstrichtungen der Monarchie nicht näher berücksichtigt. Im Gegenteil, es scheint uns ein typischer Fehler konservativer Geschichtsschreibung zu sein, die Kunstgeschichte in Österreich und in Ungarn zu schreiben, ohne diese Zäsur, ohne diese politischen Veränderungen zu bedenken. 1918 starb nicht nur ein Reich, sondern es starben auch Kunstrichtungen.

Den verzerrenden Anekdoten, verfälschenden Aneignungen und wechselseitigen okkulten Kuriosa wird daher ein Buch entgegengestellt, das vor allem die unbekanntere Wirklichkeit der Kulturgeschichte seit 1918 in ausgewählten Beispielen erstmals vorstellt. Es handelt sich also um keine traditionelle Kunstausstellung, sondern um die Darstellung einer kulturellen Produktion und kultureller Zusammenhänge, die von der offiziellen Kulturpolitik bis zur Unsichtbarkeit verdrängt wurden. Im Vergleich der beiden Länder Österreich und Ungarn werden kulturelle Leistungen sichtbar, die dem anderen wie dem eigenen Land aufgrund der oppressiven politischen Umstände (vom Kollaps der Monarchie bis zum Kalten Krieg) nicht vertraut sind.

Diese zerstörte und vertriebene, verhinderte und vergessene Kultur versuche ich seit mehr als 20 Jahren zu sammeln, zu archivieren, zu rekonstruieren. Die Ausstellung und das vorliegende Buch zur Ausstellung sind das Ergebnis dieser jahrzehntelangen Recherche. Aber jede Rekonstruktion ist auch eine Konstruktion.

Daher seien die Parameter dieser Re/Konstruktion angegeben. Erstens wurden Kunstrichtungen und Denkströmungen ausgewählt, in denen sowohl Österreich als auch Ungarn gemeinsam oder einzeln Leistungen hervorgebracht haben. Die Beiträge konnten ungleich gewichtet sein, einmal mehr aus Österreich, einmal mehr aus Ungarn stammen, aber zwingend bei der Auswahl war, daß nur Disziplinen in Frage kamen, in denen beide Aktivitäten gesetzt haben. Eine Durchschnittsmenge ihrer kulturellen Schöpfungen wurde angestrebt. Zum Beispiel die Begründung der Spieltheorie durch J. v. Neumann und Oskar Morgenstern 1944. Der Film *Szondi-Test* (1964) von Kurt Kren nach dem gleichnamigen Test von Lipot Szondi (1947), den dieser in der Schweiz entwickelt hat. Zweitens sollten Denk- und Kunstbewegungen gewählt werden, die in Österreich und Ungarn begründet oder wesentlich mitgetragen worden sind und die eigenständige spezifische Beiträge zur Weltkultur bilden. Was nicht heißt, daß sie in den eigenen Ländern als solche wahrgenommen wurden.

Der Schwerpunkt wurde dabei auf analytische und abstrahierende Methoden der Weltauffassung (von den Formalwissenschaften zu den Formalkünsten) gelegt; erstens, weil die Formalwissenschaften längst einen zentralen, wenn auch unsichtbaren Teil unserer Kultur bilden, die in so vielen Bereichen auf der Basis von Technologie konstituiert wird, und zweitens, weil Österreich und Ungarn gerade auf dem Gebiet dieser Methode überragende Leistungen erbracht haben, ganz im Gegensatz zu dem vom Inland wie vom Ausland entworfenen repressiven und reaktionären Bild eines barock-expressiven Österreichs und Ungarns. Wir mußten also über die klassischen Disziplinen der Kunst hinausgehen, um ein adäquates Bild der Kultur abseits der Klischees zeichnen zu können. Es werden daher Leistungen in den formalen Künsten, in den Formalwissenschaften Mathematik und Logik sowie in jenen sozial- und naturwissenschaftlichen Disziplinen präsentiert, die mit formalen Methoden operieren. Es kann hier keine Gesamtschau geleistet werden. Vielmehr sollen einzelne Personen und Gruppen herausgegriffen werden, durch die Österreich und Ungarn der internationalen Wissenschaft und Kunst einen spezifischen Impuls gegeben haben.

In zehn Sektionen werden die interdisziplinären Experimentalmethoden und die Zusammenhänge zwischen den Formalkünsten und -wissenschaften, die für die kulturelle Entwicklung beider Länder entscheidend waren, gezeigt. Die Einleitungen bzw. Kurzfassungen zu diesen Sektionen haben Michael Stöltzner und ich verfaßt. Durch eine Zusammenschau der Fragmente soll ein Ansatz zur Reintegration versucht werden, und zwar unter verschiedenen philosophischen Topoi, die zwischen Wissenschaft und Kunst eine Synergie zu bilden prädestiniert sind.

Daß diese kulturellen Leistungen zwar von österreichischen und ungarischen BürgerInnen, aber zum Teil nicht in Österreich oder Ungarn produziert wurden, ist das Problem, auf das ich seit 20 Jahren und andere in jüngster Zeit hinweisen. Denn dieses Problem bezeichnet genau die Schismen und Wunden, welche die politischen Systeme in Österreich und Ungarn geschlagen haben, die noch heute gefährliche Identitätskrisen produzieren können. Seit dem Kollaps der k.u.k. Monarchie, d.h. dem Verlust der innereuropäischen Kolonialreiche, und dem mißlungenen Anschluß an Großdeutschland 1938 arbeitet Österreich diese traumatische Erfahrung als Selbstverstümmelungsphantasie immer wieder ab. Lange Zeit hieß ja Österreich zurecht „der Staat, den keiner wollte“. Bis heute ist die ständestaatliche Ideologie nicht zur Gänze überwunden. Die inländische Kulturpolitik, und damit meine ich nicht nur die Politiker und die Beamten, sondern vor allem auch die Instanzen der Öffentlichkeit wie die Galerien, Museen, Kunstgeschichte und Kulturkritik, reproduzieren bis heute (mit wenigen Ausnahmen) die ständestaatliche Perspektive, den Haß gegen die Intelligenz, die analytische Kunst und Wissenschaft. Die Massenmedien, vor allem die staatlichen elektronischen (ORF), verstärken diese ständestaatliche Perspektive.

Ungarn ist deswegen eine so erfolgreiche Kulturnation, weil es die Trennung zwischen formalen Künsten und formalen Wissenschaften nicht vollzogen hat. Die KünstlerInnen sind daher in der Lage, ihre künstlerische Praktik theoretisch und wissenschaftlich in Manifesten und Büchern zu fundieren. Darüber hinaus hält Ungarn durch seine Akademien und andere Institutionen engsten Kontakt mit seinen emigrierten Wissenschaftlern. Ungarn verfügt über eine homomorphe Kultur, die auch der Stalinismus nicht zerstören konnte. Anders der Ständestaat und der Faschismus in Österreich. Der katholische Ständestaat setzte die anti-aufklärerische Tradition in Österreich als Staatspolitik fort. Die rationalen Wissenschaften wurden bekämpft; Mathematik, Physik, Positivismus, Empirismus, Wiener Kreis, alle kritische und analytische Philosophie wurden schon ab 1920 verhetzt, ebenso wie die Abstraktion in der Kunst. Die Universität Wien wurde in den 20er Jahren eine Brutstätte nationalsozialistischer Illegalität. Vertreibung und Verlust der Ratio wurden ab 1927 zum Programm des Ständestaates. Nachdem allerdings Rationalität nicht ganz aus den Wissenschaften vertrieben werden konnte, höchstens die Formalwissenschaften aus der Kultur, mußte sich die Kunst aller analytischen formalen Elemente begeben. Österreich wurde in der 1. Republik daher das Land, an dem alle avantgardistischen Kunstströmungen vorbeizogen, ausgenommen die wenigen supranationalen, inoffiziellen Ansätzen, die ich zeige. Von 1920-50 (!), der Herrschaft des Ständestaates und des Austrofaschismus, wurde österreichische Kultur im Exil von Emigranten produziert. Diese verlorene Generation wurde in der 2. Republik weder zurückgeholt noch geehrt. Sondern im Gegenteil, die Trennung von Kunst und Wissenschaft wurde weiter fortgesetzt, indem der Wissenschaft die Ratio nicht verboten werden konnte, aber dafür umso mehr der Philosophie und Kunst. Die Formalwissenschaften blieben weiterhin ausgesperrt, die Formalkunst ausgespart. Die Kunst mußte expressiv und emotionell bleiben. Aus Widerstand gegen die ständestaatliche Perspektive wurde daher bei unserer Auswahl der Schwerpunkt auf die analytischen Formalwissenschaften und abstrakten Künste gelegt.

Die 2. Republik hat auch keine Institution errichtet, die Kontakte mit den Auslandsösterreichern pflegt. So wird die ständestaatliche Kulturpolitik bewußt oder unbewußt fortgesetzt. Als Beleg erwähne ich das Fehlen eines Institutes, dessen Struktur im Epilog entworfen wird. Für die „repressive Toleranz“, die der österreichische Staat kritischen Unternehmungen zuteil werden läßt, wie ich sie immer wieder individuell initiiere, nämlich kulturelle Kontinuitäten herzustellen, dort anzuknüpfen, wo der Austrofaschismus unterbrochen hat, das kulturelle Netz zu flicken, das die Staatspolitik zerrissen hat, Gedächtnisarbeit zu leisten, Geschichte dem Vergessen und Verdrängen zu entreißen, ist bezeichnend, daß das Budget für *Jenseits von Kunst* (Ausstellung und Buch) so karg bemessen war, daß ich für alle meine Tätigkeiten als Kurator, Autor, Rechercheur, Archivar, Graphiker, der zumeist aus eigenen Beständen die Beiträge der Autoren illustrierte, Photos von Wissenschaftlern und Künstlern, von Büchern und Werken den Texten beifügte, also für 20 Jahre Vorarbeit und 1 1/2 Jahre direkte Arbeit am Projekt kein Honorar und auch keinen Spesensersatz erhalten konnte, im Gegensatz zu den hohen Honoraren bei den reaktionären Millenniumsausstellungen¹.

Diese Arbeit geschah aus Trauer und Wut. Aus Wut gegen die Macht der zerstörerischen politischen Systeme und aus Trauer über unwiederbringlich verlorene Leben von großen WissenschaftlerInnen und Künstlerinnen. Aber auch in der Hoffnung, daß die Kultur der Vertriebenen, Vergessenen, Verstoßenen selbst wiedergebracht werden kann, daß also die Vertreibung der Vernunft reversibel ist. In der Gedächtnisarbeit wird Widerstand gegen die politischen Systeme geleistet. Diese Spurensicherung dient aber auch dazu, eine Zukunft zu sichern. Daher wird ein neuer methodischer Ansatz zur Erforschung kultureller Entwicklungen, zur Darstellung der historischen Entstehung von Kulturproduktion präsentiert, nämlich Kultur als transnationales, transterritoriales, transethnisches dynamisches System der Wissensproduktion. Das vorliegende Panorama unbekannter kultureller Zusammenhänge führt nicht nur in historische experimentelle und interdisziplinäre Methoden der Welterklärung und Kunstproduktion ein, die weltweit Geltung haben, sondern führt auch die neuesten und relevantesten Ergebnisse aktueller Diskurse und Praktiken in den Wissenschaften und Künsten vor. Die Darstellung der kulturellen Kartographie erfolgt nach einem methoden- und problemgeschichtlichen statt stil- und personenorientierten Modell, wobei die Struktur der mosaikartigen Vernetzung einer CD-ROM zum visuellen Vorbild genommen wurde. Primär- und Sekundärtexte haben wir typographisch unterschieden. Falls keine andere Quellen angegeben sind, handelt es sich um Originalbeiträge, die mit 1995 oder 1997 datiert sind.

Ich danke Dr. Mach und Dr. Néray, daß sie die Gelegenheit geboten haben, dieses Projekt zu verwirklichen.

*Scientia sine arte nihil est;
ars sine scientia nihil est.*

Jean Vignot, 1392

¹ Felix Kreissler, „Kultur als subversiver Widerstand“. Edition Kappa, München/Salzburg 1996.

John Czuplicka (Ed.), „Emigrants and Exiles. A Lost Generation of Austrian Artists in America 1920-1950“. Österreichische Galerie, Wien 1996.

Matthias Boeckl (Hg.), „Visionäre und Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur“. Kunsthalbe, Wien 1995.

Christoph Bertsch, Markus Neuwirth (Hg.), „Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938“. Residenz Verlag, Salzburg/Wien 1993. Insbesondere der Artikel „Zur österreichischen Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit“ von Manfred Wagner, S. 7-15.

Felix Kreissler (Hg.), „Fünfzig Jahre danach – Der Anschluß von innen und außen gesehen“. Europa Verlag, Wien 1989.

Oswald Oberhuber, „Zeigst wider den Zeigst. Eine Sequenz aus Österreichs Vertreibung“. Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1988.

Gabrielle Koller, Gloria Witthalm, „Die Vertreibung des Geistes aus Österreich. Zur Kulturpolitik des Nationalsozialismus“. Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1985.

Oswald Oberhuber, Manfred Wagner, Erika Patka, „Die verlorenen Österreicher 1918-1938. Expression, Österreichs Beitrag zur Moderne“. Löcker Verlag, Wien 1982.

Hans Bisanz, Almut Krapp-Weiler, Eilfriede Baum, „Die uns verließen. Österreichische Maler und Bildhauer der Emigration und Vertreibung“. Österreichische Galerie, Wien 1980.