

# Der symbolische Auftraggeber/ The Symbolic Commissioner

Søren Grammel (Hg./Ed.) / Grazer Kunstverein



*SternbergPress* ✨

Søren Grammel (Hg./Ed.) / Grazer Kunstverein

Der symbolische Auftraggeber / The Symbolic Commissioner

*SternbergPress* 

Mit, von, über, nach / with, by, about, after,  
Anni Albers, Vojin Bakić, Martin Beck, Christoph Bruckner, Saim Demircan,  
Luca Frei, Lasse Schmidt Hansen, Michael Hirsch, Heidrun Holzfeind, Marine Hugonnier,  
David Jourdan, Jacob Dahl Jürgensen, Paul Klee, Katarzyna Kobro, Mari Laanemets,  
Hilary Lloyd, Marika Lööke & Jüri Okas, Camilla Løw, Kenneth Martin, Ulrike Meinhof,  
George Nelson, Silke Otto-Knapp, Vaclav Pozarek, Florian Roithmayr,  
Giles Round, Nora Schultz, Ruby Sircar, Sean Snyder, Juliane Solmsdorf, Jan Verwoert,  
WHW & Ana Bakić, Pernille Kapper Williams



### IDEALISMUSSTUDIO\*

Die Konstruktion des Lebens liegt im Augenblick weit mehr in der Gewalt von Fakten als von Überzeugungen.

Wir interessieren uns in diesem Studio ausschließlich für Gegenstände, die uns Impulse dafür geben, wie die Wirklichkeit aussehen könnte, nicht wie sie erscheint.

Dass Ideale in der wirklichen Welt sich nicht darstellen lassen, wissen wir; wir behaupten nur, dass nach ihnen die Wirklichkeit beurteilt und von denen, die dazu Kraft in sich fühlen, modifiziert werden müsse.

Wir betrachten Materie als eine Erscheinungsform des Geistes, akzeptieren das objektiv Wirkliche lediglich als Idee.

Wir erkennen ein Ding nicht an, wie es uns als Gegenstand unserer Wahrnehmung erscheint ...

– eingekleidet in die Anschauungsformen von Raum und Zeit –

– eingebettet in die Kategorien von Anwendung und Funktion –

... wie es an sich beschaffen ist, werden wir niemals erkennen.

Für uns unterscheidet sich die Wirklichkeit von der Realität dadurch, dass sie das Mögliche enthält.

\* Studio: Eine Proben-Situation.  
Unsicherheit und Entschlossenheit zugleich bestimmen die Szenerie.

5		Manifest des <i>Idealismusstudio</i>
9	SØREN GRAMMEL	Der symbolische Auftraggeber The Symbolic Commissioner
25	MARI LAANEMETS	Geometrie und Utopie Das gesellschaftsvisionäre Potenzial des Konstruktivismus und seine esoterisch-kapitalistische Umprogrammierung in der westlichen Nachkriegskunst Geometry and Utopia The Social Visionary Potential of Constructivism and its Esoteric-Capitalist Reprogramming in Western Post-War Art
65		Nach / after Anni Albers
71	MICHAEL HIRSCH	Konkrete Utopien der Arbeit in Freiheit Concrete Utopias of Working in Freedom
97		<i>Die Blaue Blume / Idealismusstudio</i> ANNI ALBERS, MARTIN BECK, CHRISTOPH BRUCKNER, SAIM DEMIRCAN, LASSE SCHMIDT HANSEN, HEIDRUN HOLZFEIND, DAVID JOURDAN, JACOB DAHL JÜRGENSEN, PAUL KLEE, KATARZYNA KOBRO, HILARY LLOYD, MARIKA LÖÖKE & JÜRI OKAS, CAMILLA LØW, KENNETH MARTIN, ULRIKE MEINHOF, GEORGE NELSON, SILKE OTTO-KNAPP, VACLAV POZAREK, FLORIAN ROITHMAYR, GILES ROUND, NORA SCHULTZ, JULIANE SOLMSDORF, PERNILLE KAPPER WILLIAMS
163	RUBY SIRCAR	Ein Haus für Puck, Peaseblossom, Cobweb, Mote und Mustardseed A House for Puck, Peaseblossom, Cobweb, Mote and Mustardseed
181		Nach / after Paul Klee
187	JAN VERWOERT	So oder so. Moment noch! Oder auch so oder so ... oder so. <i>Idealismusstudio</i> : Die Praxis der Vermittlung im Herzen der Widersprüche des Modernen Like this or like that. Wait a moment! Or even like this or that ... or even that. <i>Idealismusstudio</i> : the practice of communicating in the heart of the contradictions of modernism
219		Manifesto of the <i>Idealismusstudio</i>
221		Autoren / Authors
223		Impressum / Imprint

## Der symbolische Auftraggeber

Zwei Ausstellungen, *Die Blaue Blume* (2007) und *Idealismusstudio* (2008), stehen im Mittelpunkt dieses Buchs. Sie bilden die Kristallisationspunkte innerhalb einer Fragestellung, die die Aktivitäten des Grazer Kunstvereins in den letzten drei Jahren geprägt hat und die ich mit dem Bild des *symbolischen Auftraggebers* umschreibe.<sup>1</sup> Der Ausdruck bezieht sich auf die Utopie vom *neuen Menschen*, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts von verschiedenen modernen Avantgarden aus Kunst, Tanz und Architektur zugleich als Klient und Ziel ihrer künstlerischen Produktion ausgerufen wurde. Dieser Auftraggeber ist ein symbolischer, weil seine tatsächliche Identität ambivalent bleibt. Man hat Häuser und Teppiche, Tapeten und Anzüge, Arbeitstische und Städte für ihn entworfen. Aber der symbolische Auftraggeber ist eine utopische Gestalt geblieben. Sie scheint lediglich für kurze Momente und als fragmentarische Erscheinung aus den Produktionen der Künstler/-innen auf. Ihre Umriss sind und bleiben Gegenstand permanenter Verhandlung und Spekulation – eine Projektionsfläche.

Wertschätzung sowie Faszination für viele dieser vorausgegangenen, sowohl in ästhetischer als auch in gesellschaftspolitischer Hinsicht modernen Experimente, aber auch die komplexen Umstände ihrer diversen Ernüchterungen bilden die Ausgangspunkte der in diesem Buch publizierten Kunstwerke, Texte und Ausstellungen. Nach vorn gerichtet lautet ihre gemeinsame Frage: Welche neuen Handlungsmöglichkeiten kann eine Aktualisierung der Auseinandersetzung mit der *Kunst als Modell* und ihren Widersprüchen im aktuellen gesellschaftlichen Raum anbieten? Aber auch: Wie können die hinzugekommenen grundlegenden Zweifel am Konzept der *Kunst als Modell* diesem seine Totalität, sein schablonenhaftes Dasein nehmen? Denn völlig zu Recht haben wir aufgrund der Erinnerungen des 20. Jahrhunderts den Anspruch verloren, die Dinge auf einen Aspekt, eine Perspektive oder ein System reduzieren zu können. Wie aber kann utopisches Denken vor diesem Hintergrund und in der heutigen Kultur trotzdem – oder gerade – Teil der Produktion von Gesellschaft werden?

Die Rede von der Kunst als Modell ist aus dem Buch *Painting as Model* von Yve-Alain Bois abgeleitet.<sup>2</sup> Im Kapitel »Strzemiński and Kobro: In Search of Motivation« zeigt Bois, dass die frühe Avantgarde – die eigentlichen *Erfinder* der ungegenständlichen Kunst – ihre auf abstrakte Formen konzentrierte Praxis keineswegs als eine *private* Angelegenheit verstehen. Anders, als es die westliche Nachkriegsmoderne nahelegt, die in der Abstraktion ein Mittel des freien, indivi-

<sup>1</sup> Auch die Ausstellungen *Kultur und Freizeit* (2008) von Andreas Fogarasi, *Döbling Reform. Panier- und Biobourgeoisie* (2007) von Wally Salner und Johannes Schweiger, *Vojin Bakic, Luca Frei, Marine Hugonnier und Sean Snyder* (2008) – die in einer Form des kuratorischen Ping-Pong-Spiels zwischen dem Kuratorinnenkollektiv *WHW* (Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić and Sabina Sabolović), Ana Bakic und mir entstand – sowie die Ausstellung *Provisorisches Yoga* (2009), kuratiert mit Mari Laanemets, können in diesem Zusammenhang betrachtet werden. Da zu diesen Ausstellungen bereits Publikationen (herausgegeben vom Grazer Kunstverein) erschienen sind, bzw. im Fall von *Provisorisches Yoga* noch erscheinen, werden sie hier aber nicht ausführlicher dokumentiert. Vgl. [www.grazerkunstverein.org/03-publikationen.html](http://www.grazerkunstverein.org/03-publikationen.html)

<sup>2</sup> Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge, Mass.: The MIT Press 1990.

duellen Ausdrucks sieht. Im Gegenteil: Die Auseinandersetzung mit formalen Problemen verstehen Künstler/-innen wie Strzemiński und Kobro (und viele andere, auf die sich dieses Buch und die darin beschriebenen Ausstellungen beziehen) als eine Praxis, die bewusst auf die Erneuerung des Gesellschaftlichen gerichtet ist. Dies belegen auch die verschiedenen Versuche der *Übertragung* ihrer laborartigen Experimente auf Bereiche des täglichen Lebens, wie zum Beispiel Formen der Architektur und des Designs – aber auch der Arbeit oder der Liebe. Damit sind nicht nur die bunten Quadrate von Malewitsch auf den Espressotassen eleganter Museumsshops gemeint. In der Tradition des westlichen politischen Denkens wird und wurde das Potenzial des Imaginären für die Konzeption (oder Verbesserung) gesellschaftlicher Strukturen selten bis gar nicht in die Produktion der Normalität einbezogen. Entgegen dieser Auffassung ist für Strzemiński, Kobro und ihren zeitweiligen Lehrer und Gesprächspartner Malewitsch gerade das *Ungegenständliche* in der Kunst eine Voraussetzung dafür, die Konstruktion des Lebens radikal zu verändern. Das Ungegenständliche steht dem Festhalten an gegenwärtigen Formen entgegen, welche »die Ordnung und Form der Organisation des heutigen Lebensinhalts bestimmen, und von denen die Regelung der Arbeit abhängt«<sup>3</sup>. Strzemiński beschrieb die von ihm und Kobro gemeinsam entwickelte Kunst des *Unismus als*: »[...] ein schöpferisches Experiment, eine Erfindung der Form, die die Möglichkeiten vergrößert, die das tägliche Leben bietet«<sup>4</sup>. Diese Behauptung ist noch immer so faszinierend, weil sie der Beschäftigung mit Form und Raum eine die gesamte Kultur betreffende Dimension beimisst.

Die Beziehung zwischen dem Feld der künstlerischen Produktion und dem Begehren nach gesellschaftlicher Erneuerung provoziert immer wieder grundlegende Überlegungen zum Wesen von Kunst überhaupt. Die Beschäftigung mit dieser Frage bildet auch den Ausgangspunkt für die Ausstellung *Idealismusstudio*. Das Projekt beginnt damit, in Anlehnung an eine Malerei Paul Klees einen Teppich zu produzieren. Dabei wird die Postkartendarstellung des 1929 entstandenen Aquarells *Monument im Fruchmland*<sup>5</sup> als Vorlage an eine Webwerkstatt gesendet. Die Werkstatt liegt in einem Land, das zum sogenannten postsowjetischen Raum gezählt wird. Hier hat die Verbindung von künstlerischen und handwerklichen Fakultäten eine gewisse, wenn auch rudimentäre und verdrängte Geschichte: nämlich im Sinne der russischen Konstruktivisten, die einst die Oktoberrevolution zum Anlass nahmen, um an einer engeren Verbindung von künstlerischer und industrieller Produktion zu arbeiten. Mit einer ähnlichen Idee ist auch Klee konfrontiert, der bekanntlich von 1920 bis 1931 am Bauhaus lehrt. Seine Kurse, u. a. in der Gestaltungslehre für die Weberei, haben direkten Einfluss auf das Formenvokabular der textilen Produktion des Bauhaus. Allerdings produziert Klee selbst keine Gebrauchsgegenstände. Und obwohl »Funktion« auch in der Weberei zu den Schlagwörtern des Bauhauses gehört, bleibt die ästhetische Orientierung dort lange dominant. Innerhalb der Dialektik zwischen einer erweiterten transdisziplinären Funktion der Kunst und einer bewusst gesetzten Konzentration auf die Autono-

3 Kasimir Malewitsch, zitiert in: Felix Philipp Ingold, »Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kasimir Malewitsch«, in: Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild*, München: Wilhelm Fink Verlag 1994, S. 404.

4 Wladyslaw Strzemiński, zitiert in: Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, a. a. O., S. 127.

5 Ingres auf Karton, 45,7 x 30,8 cm, Courtesy Zentrum Paul Klee Bern.

mie der Kunst entscheidet sich Klee in Bezug auf seine eigene künstlerische Arbeit also lieber für die zweite Möglichkeit. Mit der Devise »Volksbedarf statt Luxusbedarf« spitzt sich der Streit zwischen »angewandten« und »freien« Künstlern am Bauhaus ab 1928 noch zu, sodass Klee das Bauhaus schließlich verlässt. Die Aneignung von Klees Aquarell im Format des Teppichs ist der Versuch, sich die Bedeutung des nicht nur für das Bauhaus spezifischen Problems der Kompatibilität zwischen künstlerischer und gesellschaftlicher sowie handwerklicher und industrieller Produktion zu vergegenwärtigen. Direkt auf den Boden des Ausstellungsraums gelegt und sowohl betret- als auch umgehbar, bringt der Teppich diesen Kontext als ideengeschichtliche Folie in die Ausstellung ein.

Ein Jahr zuvor habe ich für die Ausstellung *Die Blaue Blume* auch mit der Herstellung eines Teppichs gearbeitet, einer Rekonstruktion. Diese basiert auf einem grafischen Entwurf der Künstlerin Anni Albers von 1927 für einen Wandbehang. Das Bauhaus-Archiv in Berlin besitzt davon eine Kopie aus dem Jahr 1964, da das Original – vermutlich in Zusammenhang mit der Emigration Albers' aus Deutschland 1933 – verschollen ist. Der zum Teppich umfunktionierte und von der Wand auf den Boden verschobene Entwurf ruft innerhalb der Ausstellung den künstlerischen Kontext des Bauhauses auf, dessen formale Experimente immer auch die politisch-soziale Frage adressieren. Zugleich soll der Teppich diesen Zusammenhang aber nicht einfach restaurieren; mit seinen herstellungs- und aneignungstechnisch bedingten Abweichungen, Fehlern und Missverständnissen muss er auch die Frage aufwerfen, was von den Ideen geblieben ist, die der Entwurf exemplarisch verkörpert. Die Frage nach der Organisation von Raum, die sich die modernen Künstler und Architekten stellten, überträgt sich mittels des Teppichs auch auf die Gestaltung der Ausstellung und die mit ihr verbundenen räumlichen Entscheidungen. In der Ausstellung formt er eine Art von Drehscheibe, welche die umgebenden Arbeiten sowohl formal als auch inhaltlich miteinander in Bezug setzt (105): die Lamelleninstallation von Lasse Schmidt Hansen (104), das Graffiti von Saim Demircan (113), ein Objekt aus Korb und Stahl von Juliane Solmsdorf (109), eine Bank von George Nelson (106) und den Videofilm *Corviale, il serpentone* von Heidrun Holzfeind, der sich mit einem fast ein Kilometer langen Gebäudekomplex an der Peripherie Roms und dessen auf Le Corbusier basierenden Architekturprinzipien auseinandersetzt.

Die Suche nach und Darstellung von formalen Beziehungen zwischen einzelnen Arbeiten – wie zum Beispiel zwischen den Gittertoren im Gebäudekomplex von *Corviale, il serpentone* (111) und der Sitzfläche der vor dem Videofilm positionierten Bank von George Nelson (110) – durchziehen die Ausstellung als ein visueller roter Faden. So kann auch die halbkreisförmige Öffnung im Strahlenkranz von Florian Roithmayrs Arbeit aus einem bestimmten Blickwinkel wie ein Verweis auf Katarzyna Kobros hängende Konstruktion gelesen werden. Dabei geht es mir aber nicht um die Reetablierung einer bürgerlichen Seh- und Geschmackskultur, wie sie zum Beispiel die *Documenta 13* in Kassel zu propagieren scheint. Vielmehr versuche ich herauszufinden, wie sich bestimmte historische Narrative aus der materiellen Logik der Arbeiten selbst ableiten und aufeinander beziehen lassen. Im Falle der Ausstellung *Die Blaue Blume* geht es um eine Annä-

herung an die Ambivalenzen des bereits oben angesprochenen Modernen-Projekts, gesellschaftliche Utopien durch die Schaffung rationaler neuer Formen realisieren zu wollen. Das durch die Ausstellungen thematisierte Problem hierbei ist das Verhältnis zwischen der künstlerischen Vision und der Realität ihrer gesellschaftlichen Effekte bzw. der tatsächlichen politischen Arbeit. Denn die auf die Wünsche des *symbolischen Auftraggebers* ausgerichteten Produktionen korrespondieren doch meist eher mit der Perspektive der Künstler/-innen selbst anstatt mit der Perspektive derjenigen, die tatsächlich ein Mandat für gesellschaftliche Veränderung zu vergeben hätten.

Der hier skizzierte Konflikt zwischen künstlerischer Arbeit und gesellschaftlicher Veränderung betrifft – wenn auch in anderer Weise – die persönliche Entstehungsgeschichte des in der Ausstellung *Idealismusstudio* gezeigten Films *Bambule* von Ulrike Meinhof. *Bambule* setzt sich mit der Situation weiblicher Jugendlicher in staatlichen Erziehungsheimen auseinander. Meinhof untersucht diese Institution in Bezug auf ihre disziplinarische Funktion und als Instrument der Klassenbildung. Alle Szenen sind formal sehr stark stilisiert und genauestens choreografiert. Das Drehbuch basiert auf der Zusammenarbeit von Ulrike Meinhof, Eberhard Itzenplitz und Heimmädchen, die teilweise auch als Schauspielerinnen im Film auftreten. Die Premiere des Films soll ursprünglich im Mai 1970 in Anwesenheit von Meinhof stattfinden. Aber knapp vor der Fertigstellung des Films geht Meinhof bekanntlich in den Untergrund. In der Ausstellung interessiert mich *Bambule* als ein Dokument, das genau die Schnittstelle zwischen künstlerisch-sozialpolitischer Arbeit und militanter Aktion beschreibt. Während der Produktion des Films muss Meinhof die Denkweise aufgegeben haben, dass gesellschaftliche Veränderung durch politische, soziale oder ästhetische Arbeit und aus bestehenden Institutionen heraus bewirkt werden kann. Auch Heinrich Böll geriet damals ins Visier der Polizei, u. a. weil er sich in Bezug auf diesen Film folgendermaßen äußert: »Hat man bedacht, dass Mitglieder der Gruppe um Ulrike Meinhof praktische Sozialarbeit getan haben und Einblick in die Verhältnisse genommen, die möglicherweise zu ihrer Kriegserklärung geführt haben?«<sup>6</sup>. Ein zerbrechlicher Aschenbecher aus blau getöntem Glas steht neben dem Monitor, auf dem der Film gezeigt wird. Die Bildfläche des Monitors ist so nah an die gegenüberliegende Wand herangerückt, dass man den Film unmöglich stehend betrachten kann. Um eine halbwegs angenehme Betrachtersituation zu finden, muss man sich auf dem Boden niederlassen. Mit dieser Entscheidung wird verhindert, dass der Film passiv und sozusagen im Vorübergehen konsumiert werden kann. Die Besucher/-innen sind dazu gezwungen, entweder auf den Film zu verzichten oder sich darauf einzulassen. Wie Ulrike Meinhof haben sie eine Entweder-oder-Entscheidung zu treffen.

Die kuratorischen Entscheidungen in Bezug auf das Display dieser Ausstellungen sind nicht darauf ausgerichtet, Konflikte zwischen Arbeiten, Argumentationen und Besucher/-innen zu lösen, sondern diese vielmehr noch zu schärfen. Eine *richtige* Augenhöhe gibt es nicht. In dieser Arbeitsweise sehe ich eine

6 Heinrich Böll, zitiert in: Ulrike Marie Meinhof, *Bambule. Fürsorge – Sorge für wen?*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2002 (Erstausgabe 1974).

Möglichkeit, Ausstellungsdesign als kritische Praxis zu begreifen, die nicht auf die Affirmation kanonischer Bedeutungszusammenhänge ausgerichtet ist, sondern die im Gegenteil spekulative neue Kontexte für die künstlerische Produktion herstellt.

Während die Ausstellung *Die Blaue Blume* dabei in ihrem Ton etwas emphatischer und utopischer ausfällt, ist das Display des *Idealismusstudio* eher durch Aspekte wie dem der Radikalisierung geprägt. Betont symmetrisch entfaltet die Ausstellung die Arbeiten vor dem Betrachter in einer rigiden Ordnung. Die subjektive Methode der bei Harald Szeemann so genannten »Atemraumbestimmung«, die zwischen den einzelnen Werken in einer Ausstellung existieren soll, wird so durch ein einheitliches, universales Prinzip ersetzt, das den Arbeiten entweder zu wenig oder zu viel Raum lässt. Diese autoritative Geste des Ausstellungsdisplays steht für die Vorstellung eines politisch angewandten Idealismus, der vermeint, allem und jedem innerhalb seines Systems einen sinnvollen Platz zuweisen zu können. Die zugespitzte Dominanz des Displays wird hier eine metaphorische Setzung in Bezug auf das Thema der Ausstellung. Der Konflikt zwischen den »ausstellungsmacherischen« Gesten und den einzelnen Arbeiten ist so ebenfalls ein Teil der Thematik des *Idealismusstudio*, das sich um die Aspekte von Autorität und Disziplin innerhalb utopischer Konzepte dreht.

Anstatt die zu Recht häufig problematisierte Praxis des Inszenierens zu negieren, versuche ich, diese innerhalb meiner Arbeit zu relokalisieren. Inszenierung findet immer statt und ist auch immer lesbar – auch als Anti-Inszenierung. Auf das problematische Verhältnis von Display und Ideologie verweisen die zwei stählernen Bildhalter, die ich in Bezug auf Arnold Bodes Design der 1955er-*documenta* in Kassel rekonstruiert habe (153). Die Originale haben zwei armförmige Halterungen an ihrem oberen Ende, mit denen sie sich auf Distanz zur Wand halten und zugleich sprichwörtlich daran festklammern (152). Auf die zwei kopierten Halter der Ausstellung *Idealismusstudio* sind zwei Malereien von Silke Otto-Knapp montiert, die sie zuvor neu gemalt hat. 1955 wird die *documenta* von Bode auch als eine Art der Wiedergutmachung für die zwischen 1933 und 1945 aus Deutschland vertriebenen und verfolgten modernen Künstler/-innen verstanden. Allerdings werden innerhalb der Ausstellung weder die Geschichte der modernen Kunst noch ihre politischen Implikationen inhaltlich thematisiert. Vor der Kulisse des im Krieg stark beschädigten Fridericianums scheint die Installation als Ganzes das dramatische Bild einer Rückkehr der Kunst zu beschwören. Durch monumentale Vorhänge und ein System aus eingebauten Ausstellungswänden sowie eine Vielzahl von stählernen Bildhaltern ist ein Raum entstanden, in dem die Kunst seltsam losgelöst von der sie umgebenden Architektur und fast wie eine Erscheinung wirkt. Ich empfinde dagegen die Aneignung der Bildhalter oder Stelen in der Ausstellung *Idealismusstudio* als eine Form der praktischen Auseinandersetzung mit diesen Zusammenhängen. Die Dekontextualisierung und Isolierung der Stelen öffnet Möglichkeiten, sich deren symbolische und ideologische Verwicklungen und ihre Strahlkraft zu vergegenwärtigen, ohne sie lediglich aus der distanzierten Warte der Theorie zu kritisieren.

Die im *Idealismusstudio* bewusst forcierte Methode eines autoritären Displays findet sich in einigen der gezeigten Arbeiten wieder bzw. leitet sich von

Beginn an von diesen ab. Martin Becks Rekonstruktion von George Nelsons *Struc-Tube* (120) ist ein Beispiel: Einerseits will das portable Ausstellungssystem von Nelson als eine Art Do-it-yourself-Komplettlösung die Subjekte ermächtigen, andererseits zwingt es diese in ein ästhetisches Schema und unterwirft die Körper seiner Benutzer/-innen während des Gebrauchs sogar noch einer ganz bestimmten Choreografie, wie Becks HD-Videofilm *About the Relative Size of Things in the Universe* (2007) dazu zeigt. Die sowohl flexible, weil unbegrenzt erweiterbare, als auch rigide Geometrie des Rasters der *Struc-Tube* symbolisiert so zugleich ihr Potenzial und ihre Grenzen.

Auf diesen Widerstreit zwischen Ermächtigungsgeste auf der einen Seite und systemischer Vereinnahmung auf der anderen – der als ein wiederkehrendes Motiv verschiedener Modernismen erscheint – richtet sich der gesamte Fragehorizont der Ausstellung *Idealismusstudio*. Jacob Dahl Jürgensens mobiler Fahnenhalter kann ebenfalls in diesem Zusammenhang betrachtet werden (133). Er lehnt sich an eine revolutionäre konstruktivistische Ästhetik an, wie zum Beispiel an von Gustav Klucis entworfene Kommunikations- und Propagandamedien. Die Arbeit macht sich einerseits den futuristisch-modernen Appellcharakter des Konstruktivismus zu eigen. Andererseits spielt sie bewusst auch dessen religiöse Untertöne und deren ästhetische Faszination aus. Ihr Reiz liegt vielleicht im hypnotisierenden Raum des Angebots einer neuen Weltordnung, eines Systems, das den Subjekten und ihrem Dasein eine neue Bedeutung, einen *Auftrag* verspricht. Zugleich bietet dieses System die Möglichkeit zur Teilhabe nur gekoppelt an die Anerkennung einer unanfechtbaren Autorität. So wird im *Idealismusstudio* die Kategorie des Displays auf ihre verschiedenen befehlsartigen Strukturen hin untersucht: Wie ist die formale Organisation von Raum mit dem Anspruch auf Durchsetzung sowohl ideengeschichtlicher Konzepte als auch gesellschaftsbildender Programme verbunden? Und umgekehrt: Worin bestehen die unfragliche Faszination und der Reiz solcher Formprogramme, wenn nicht in utopisch motivierten und über die bestehende soziale Realität hinausgreifenden Praktiken?

Räume wie *Die Blaue Blume* oder *Idealismusstudio* ermöglichen das In-Bezug-Setzen einer Vielzahl von unterschiedlichen, auch gegenläufigen oder widersprüchlichen Chronologien und Recherchen. Das programmatische Spielen mit Momenten des Aufbrechens eines Projekts in eine Vielzahl von dynamischen Fragmenten macht für mich das besondere Moment kuratorischer Autorschaft in Ausstellungen aus. Kuratorische Form ist nicht total. Sie »behauptet nicht die These der Identität von Gedanken und Sache« (wie es Theodor W. Adorno schon für die Form des Essays festgestellt hat). Sondern sie arbeitet mit dem Bewusstsein für die Künstlichkeit und die Temporalität von Wahrheit. Ausstellungen sind imaginäre Orte, temporär möglich gemachte Zusammenkünfte disparater Akteure und Ideen – zum Beispiel zwischen Anni Albers und Katarzyna Kobro oder zwischen Ulrike Meinhof und Arnold Bode. Sie sind Formen, die das Synthetische jeglicher Konzeption herausstreichen. Kuratorische Praxis schafft bewusst instabile Konstellationen, die der Vorstellung von der Wahrheit als einem »Fertigen« – und damit jedem *Auftraggeber* – widersprechen.

## The Symbolic Commissioner

This book centers around two exhibitions, *Die Blaue Blume* (2007) and *Idealismusstudio* (2008). They form the point of crystallization around a question that has marked the activities of the Grazer Kunstverein in the last three years, which I would like to describe with the image of the symbolic commissioner.<sup>1</sup> The expression refers to the utopia of the *New Man*, which various avant-gardes from art, dance and architecture declared both the client and the aim of their artistic production at the beginning of the 20th century. This client is a symbolic one, because his actual identity remains ambivalent. Houses and carpets, wallpapers and suits, new cities and chairs were designed for him. Yet the figure has remained a utopian one, flaring-up only for brief moments and as a fragmentary manifestation from the productions of the artists. Its outlines are and remain the subject of permanent negotiation and speculation—a projection surface.

Appreciation for and fascination with many of these preceding experiments, modern in terms of both aesthetics and social politics, but also the complex circumstances of their various disenchantments are the starting points for the artworks and texts and exhibitions published in this book. Turning this around, the question they have in common is this: What possibilities for agency might be gained from newly engaging in an exploration of *art as model* and its contradictions in contemporary social space? But also: How can the subsequently arising, fundamental doubts about the concept of art as model divest it of its totality, its template-like existence? Because of the troubled history of the 20th century, it is quite right that we have lost the claim of being able to reduce things to one aspect, one perspective or one system. Yet how can utopian thinking still become part of the production of society in today's culture despite this—or specifically because of—this history?

The notion of art as model is derived from the book *Painting as Model* by Yve-Alain Bois<sup>2</sup>. In the chapter “Strzemiński and Kobro: In Search of Motivation” Bois shows that the early avant-garde—the actual *inventors* of a non-representational art—did not regard their praxis concentrating on abstract forms as a *private* matter at all. In contrast to what is suggested by western post-war modernism, which sees a means of free, individual expression in abstraction, artists like Strzemiński and Kobro (and many others referred to in this book and the exhibitions publicized in it) consider the engagement with formal problems as a political praxis that is consciously oriented to the renewal of society. This is also evident in the various attempts to transfer their lab-like experiments to areas of everyday life, such as architecture and design, for example, but also work or love. This does

<sup>1</sup> The exhibitions *Kultur und Freizeit* (2008) by Andreas Fogarasi, *Döbling Reform. Panier- und Biobourgeoisie* (2007) by Wally Salner and Johannes Schweiger, *Vojin Bakic, Luca Frei, Marine Hugonnier und Sean Snyder* (2008) – which evolved in a kind of curatorial ping-pong between the curators' collective *WHW* (Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić and Sabina Sabolović), Ana Bakić and me—, and the exhibition *Provisorisches Yoga* (2009), curated with Mari Laanemets, can also be seen in this context. Cf. [www.grazerkunstverein.org/03-publikationen.html](http://www.grazerkunstverein.org/03-publikationen.html)

<sup>2</sup> Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, An OCTOBER Book. Cambridge, Mass.: The MIT Press 1990.

not mean the colourful squares by Kazimir Malevich on espresso cups in elegant museum shops. In the tradition of western political thinking, the potential of the imaginary for the conception (or improvement) of social structures has rarely—if at all—been included in the production of normality. Contrary to this view, for Strzemiński, Kobra and her one-time teacher Malevich, specifically abstraction—the *non-objective*—in art was the precondition for radically changing the construction of life. For abstraction makes it possible to suspend and renegotiate the parameters which “determine the order and the form of the organization of the contents of today’s life, and on which the regulation of labour depends.”<sup>3</sup> Strzemiński described the art of “Unism” that he and Kobra developed together as “a creative experiment, an invention of form, which stimulates the growth of opportunity provided by daily life.”<sup>4</sup> This assertion is still so fascinating, because it accords dealing with form and space a concrete societal dimension that applies to the whole of culture.

The relationship between the field of artistic production and the desire for social renewal repeatedly provokes fundamental reflections on the essence of art altogether. Exploring this question is also the starting point for the exhibition *Idealismusstudio* (2008). The project started with the production of a carpet based on a painting by Paul Klee. For this, a postcard representation of the watercolour *Monument im Fruchland*<sup>5</sup> was sent to a weaving workshop as a model. The workshop is located in a country that is considered as belonging to the so-called *post-Soviet* region. Here the link between artistic and craft faculties has a certain history, even though a rudimentary and repressed one: specifically a history in the sense of the Russian Constructivists, who once took the October Revolution (1917) as a reason to work on a closer connection between artistic and industrial production. Klee was also confronted with a similar idea, as he is known to have taught at Bauhaus from 1920 to 1931. His courses, including design theory for weaving, had a direct influence on the vocabulary of forms in the Bauhaus textile production. However, Klee himself did not produce any utilitarian objects. And although “function” is one of the keywords for Bauhaus, including in the weaving workshop, an aesthetic orientation long remained dominant there. Within the dialectic between an expanded, transdisciplinary function of art or a consciously placed concentration on the autonomy of art, for his own artistic work Klee himself chose the latter. With the motto “people’s needs instead of luxury needs”, the controversy between “applied” and “free” artists at Bauhaus escalated after 1928 to the point where Klee left Bauhaus. Appropriating Klee’s watercolour in the form of a carpet is an attempt to call to mind the significance of the problem of compatibility between artistic and social production, craft and industrial production, which is not specific to Bauhaus. Spread out directly on the floor of the exhibition space, where it could be walked on or walked around, the carpet brings this context into the exhibition as a conceptual backdrop.

3 Kazimir Malevich’s words quoted from Felix Philipp Ingold, “Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kasimir Malewitsch”. In: Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild*. Munich: Wilhelm Fink Verlag 1994. p. 404 (Translated by Aileen Derieg).

4 Wladyslaw Strzeminski in Bois, op. cit., p.127.

5 Ingres on cardboard, 45.7 x 30.8 cm, Courtesy Zentrum Paul Klee Bern.

A year before that I also worked with the production of a carpet, a reconstruction, for the exhibition *Die Blaue Blume* (2007). It was based on a graphic design by the artist Anni Albers for a tapestry in 1925. The draft itself has survived in the archives of the Bauhaus in Berlin as a copy from 1964; the original is presumed lost, probably in connection with Albers’ emigration in 1933. Having morphed into a carpet and exchanged its wall habitat for one on the floor, Anni Albers’ draft evokes for the exhibition the artistic context of the Bauhaus, whose formal experiments always included references to the socio-political sphere as a matter of course. At the same time the carpet is not meant to simply allude to that context: with its deviations from the original draft, the flaws and imperfections that are inevitably part of the processes of appropriation and production, it is to raise the question of the extent to which the ideas that this draft embodies in an exemplary manner still resonate today.

The question of how to organize space that preoccupied modern artists and architects to a high degree is transferred via the carpet to the exhibition as a whole and to the spatial decisions that inform it. Within the space of the exhibition the carpet forms a kind of hub that structures the relationships of the surrounding objects both in terms of form and content. This applies to Lasse Schmidt-Hansen’s lamella installation (104), the graffiti by Saim Demircan (113), a wickerwork and steel object by Juliane Solmsdorf (109), a bench by George Nelson (106) and Hei-drun Holzfeind’s video film *Il Corviale* about a block of buildings almost one kilometre long on the outskirts of Rome and the architectural principles it is based on that bear the signature of Le Corbusier.

The search for formal relationships between the individual works on display and the presentation of those relationships—for example between the trellis gates of *Il Corviale* (111) and the seat of George Nelson’s *Bench* (110), which was placed in front of the video monitor—runs through the exhibition as a red thread. When seen from a certain angle, the semicircular opening in the aureole of Florian Roithmayr’s work for instance appears like a reference to Katarzyna Kobra’s hanging construction. My intention here is not to re-establish a bourgeois culture of seeing and taste, as the *Documenta 13* in Kassel, for instance, seems to propagate. Instead, I am attempting to find out how certain historical narratives can be derived from the material logic of the works themselves and mutually interrelated. What I was therefore seeking to achieve in *Die Blaue Blume* was to put the focus on the ambivalences of the above-mentioned ‘modern’ project of realizing societal utopias through the creation of rational new forms. The issue at the centre of the two exhibitions is the tension between the artistic vision on the one hand and the reality of its societal consequences and/or actual political work. It remains a fact that the criteria imputed to the *Symbolic Commissioner* ultimately tended to reflect the perspectives of the artists themselves rather than the perspectives of those who actually had a mandate for social change in their giving.

The conflict briefly outlined here, which allegedly exists between the pursuit of art and actual social engagement, also reflects, if in a different way, on the personal genesis of the film *Bambule* by Ulrike Meinhof, which was also part of *Idealismusstudio*. The film was to have been premiered in May 1970 in Meinhof’s

presence. Events in the end took a different course when Meinhof decided to go underground before the film's completion. *Bambule* explores the situation of young women in state supervised homes, which are analyzed by Meinhof with regard to their disciplinary function and as instrumental for the perpetuation of class distinctions. The screenplay is the result of a collaboration between Meinhof, German filmmaker Itzenplitz and girls from the homes, who also appear in the film as actors. In the exhibition, I was interested in *Bambule* as a document that exactly describes the intersection between socio-political work—work that still believes that institutions can be changed—and radical (militant) action, a situation from which the belief in the possibility of change as something that can be produced from within institutions has disappeared. A fragile glass ashtray was put next to the monitor showing the film. The monitor was placed on the floor very near to the wall on the opposite side. It was impossible to watch for any length of time while standing. To find an at least minimally comfortable position you had to let yourself down on the floor. With this decision I wanted to make it impossible for visitors to just passively sample the film. They were really forced to make an either/or decision—engage with the film or refuse to do so—just as Meinhof had made an either/or decision before.

The curatorial staging in these projects is not orientated towards solving conflicts between works, arguments and audience, but rather towards getting them into focus. I see this as a chance to reconsider display- and exhibition-design as practices which do not necessarily have to be bound to the affirmation of canonical meanings but are free to do exactly the opposite and to act as speculative and critical contexts. While *Die Blaue Blume* was more emphatic and utopian in tone, *Idealismusstudio* appeared more concerned with disillusion and radicalization. Its display was emphasized and exaggerated in the show. Somewhat primly and very symmetrically, the exhibition unfolds the works before the viewer in a rigid order. This totality of perspective is reinforced by a gridding of the exhibition space, in which the works are standardized as far as possible by being placed on the coordinates of the space at a uniform distance of 2.10 m apart. The measurement is derived from George Nelson's *Struc-Tube*, the reconstruction of which by the artist Martin Beck occupies about a fourth of the exhibition space. The subjective method of allowing a "breathing space" (to use Harald Szeemann's term) to intervene between the individual works in an exhibition is thus replaced by a unified, universal principle, which leaves the works either too little or too much space. It follows the principle of fair division, which ends up by not being fair to anyone. This authoritative gesture of the exhibition display stands for the notion of an applied political idealism that believes it can assign a meaningful place to everything and everyone within its system. This arrangement of the works involves the conscious production of a totalitarian sense of space.

Here the weightiness of the display becomes a metaphorical positioning in relation to the theme of the exhibition. The conflict between the gestures of exhibition making and the individual works is also part of the theme of *Idealismusstudio*, which revolves around aspects of authority and discipline within utopian concepts. I try to critically relocate and *use* the ideology of staging and its relationship

with mediation throughout my work instead of abandoning it. To reflect on the relationship of display and ideology I also replicated two picture holders like those designed by Arnold Bode in 1955 at the *documenta* in the Fridericianum. See the originals in a picture (152). There are two verticals coming out of the steel profile's upper end, which form two arms literally clinging to the wall. And see the copies in *Idealismusstudio*, on which two pictures by Silke Otto Knapp are mounted (153). She painted these especially for the exhibition and gave her consent in advance to this particular hanging. Bode's exhibition in 1955 was intended as some kind of atonement for the expulsion of Modernism from Nazi Germany. Yet at the same time, the history of Modernism in Germany and its political connections were not developed. The whole installation appears to be an image symbolizing the return of art. In a space oddly detached from the surrounding architecture, the artworks, supported by steles or framed by large curtain walls felt like a 'spiritual' manifestation. I understood the reconstructed steles in *Idealismusstudio* as an aesthetic way to expound the problems of these correlations and to literally visualize the symbolic and ideological impact of this display by de-contextualizing, isolating and actualizing it.

The method of authoritarian display exemplified—or rather tested—in *Idealismusstudio* is a recurring motif at the level of individual works and/or is derived from them to begin with. A case in point is Martin Beck's reconstruction of George Nelson's *Struc-Tube* (120): on the one hand it ostensibly aims to empower users with its DIY complete-solution offer, and on the other it forces them to enter into an aesthetic schema and even subjects their bodies to a specific choreography during its use (as the video work *About the Relative Size of Things in the Universe*, 2007, by Beck indicates). The geometry of the grid that is both flexible and rigid simultaneously symbolizes the potential and the limitations of the *Struc-Tube*. This antagonism between empowerment on the one hand and systemic cooptation on the other, which appears as a recurring motif in many modernisms aiming for social change, forms the focal point of the questions raised by *Idealismusstudio*.

Jacob Dahl Jürgensen's mobile flag holder is situated in this context (133). It alludes to revolutionary constructivist aesthetics, such as Gustav Klucis' proposed communication and propaganda media. In revolutionary constructivism, sculpture became a wall newspaper, propaganda kiosk, poster stand or speaker's platform—e.g. one of Klucis' designs is called "The Command" (132). On the one hand Jürgensen's work appropriates the futuristic modern appeal character of constructivism. On the other hand it consciously plays with its religious undertones and their aesthetic fascination. Its attraction is found perhaps in the hypnotizing space of the offer of a new world order, a system that promises its subjects and their existence a meaning, a mission. At the same time, this system only offers the possibility of participation in conjunction with the recognition of an unquestionable authority, transforming the *Symbolic Commissioner* into a real taskmaster. *Idealismusstudio* seeks to check the category of display for potential command-like structures: how is the formal organisation of space linked to the realization of concepts drawn from the history of ideas and of social reform programmes? And con-

versely: what does the unquestionable fascination and the attraction of these kinds of programmes consist in, if not in practices that are utopically motivated and go beyond existing social reality?

By creating a material and immaterial essay-like context like *Die Blaue Blume* and *Idealismusstudio* I want to stimulate an imaginative and associative play with the diversity of interpretation. This is why I think the exhibition format is still so important to curatorial work, because it offers the paradox of a simultaneous variety of different, often opposite or contradictory chronologies in a way no other format does. For me, a programmatically playful approach that involves breaking a project up into numerous dynamic fragments is what constitutes the specific nature of curatorial authorship in exhibition making. Curatorial form is nothing total. It is not committed to “the thesis of the identity of thoughts and object” (as Theodor Adorno already stated in regard to the form of the essay), but rather operates with the awareness that truth is something artificial and temporary. Exhibitions are imaginary sites, short-time gatherings or dialogues of disparate actors and ideas—e. g. between Anni Albers and Katarzyna Kobro or between Ulrike Meinhof and Arnold Bode. The contours of projects designed and realized along the lines of this kind of understanding of curatorial practice entail a continuous interplay between drawing outlines and blurring them. They are forms that emphasize the synthetic nature of all concepts. Curatorial practice should deliberately create unstable constellations contradicting the notion of truth as something accomplished.

## Geometrie und Utopie

Das gesellschaftsvisionäre Potenzial des Konstruktivismus und seine esoterisch-kapitalistische Umprogrammierung in der westlichen Nachkriegskunst

## 1. Einleitung

Dieser Text will den Blick auf das gesellschaftliche und soziale Bewusstsein der geometrisch-konstruktiven Kunst und ihr Selbstverständnis lenken. Ich versuche dabei, Fragen nach dem Zusammenhang zwischen den Formen der Kunst und dem Verfasstsein von Gesellschaft anhand einiger ausgewählter Positionen der Geschichte der Avantgarde und der geometrischen Abstraktion aufzuwerfen. Dabei soll es aber in erster Linie um die in den formalen Experimenten angelegten Ideen und nicht um deren tatsächliche gesellschaftliche Effekte gehen.

Der Gedanke einer Korrespondenz zwischen Bild- und Gesellschaftsentwürfen reicht bis in die italienische Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts zurück. Seitdem sind in der Kunst immer wieder entsprechende Programmatiken und Tendenzen zu erkennen, für die die Organisation des Bildes die Frage nach der gesellschaftlichen Ordnung oder gar deren (Neu-)Erfindung impliziert. Zum Beispiel das perspektivische Gitter war im 15. Jahrhundert als »Mittel der Ordnung des *Realen*« sowohl der Konstruktion eines neuen Bild- als auch eines neuen Wirklichkeitsverständnisses gewidmet.<sup>1</sup> Der auf Perspektive und Symmetrie hin angelegte Bildaufbau der Hochrenaissance war der Versuch, ein idealistisches Gleichgewicht zu finden, das nicht zuletzt auch Gesellschaftsentwurf – »Bild eines stimmig koordinierten Gemeinwesens« – sein sollte.<sup>2</sup>

Auch die Architektur der Französischen Revolution im ausgehenden 18. Jahrhundert verstand sich als Teil eines neuen Gesellschaftskonzepts. Die Bauten – die geplant, aber nie realisiert wurden – visionierten als Bilder die neue Ordnung der souveränen Volksgemeinschaft. Diese Gemeinschaft der Gleichen wurde in der geometrischen Figur der Kugel repräsentiert.<sup>3</sup> Die Kugel symbolisierte die Vorstellung eines Raums, der homogen und frei von hierarchischer Ordnung ist und in dem alle Bürger die gleichen Plätze einnehmen. So wurde mittels Geometrie eine gesellschaftliche Vision reflektiert bzw. visuell greif- und erlebbar gemacht. Konzeptionen des Zusammenhangs von Bild- und Gesellschaftsentwurf prägten insbesondere auch die utopischen Kunstströmungen und Avantgarden im 20. Jahrhundert. Die Organisation des Kunstwerks wurde in Beziehung zur möglichen

<sup>1</sup> Vgl. »Perspektive«, in: *Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, Bd. 5, Leipzig: E. A. Seemann Verlag 1993, S. 520–524; hier insbesondere S. 522.

<sup>2</sup> Vgl. Michaela Hermann, »Die Utopie als Modell. Zu den Idealstadt-Bildern in Urbino, Baltimore und Berlin«, in: *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, Kat. Palazzo Grassi, Venedig, Kunstbibliothek, Berlin, Bernd Evers (Hrsg.), München, New York: Prestel 1995, S. 56–73.

<sup>3</sup> Susanne von Falkenhausen, *KugelbauVisionen. Kulturgeschichte einer Bauform von der Französischen Revolution bis zum Medienzeitalter*, Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 24–25. Mittels der Geometrie, deren Akzent auf Vernunft und Rationalität der neuen Gedankenwelt der Aufklärung entsprach, glaubten die Revolutionsarchitekten, eine Art von Alphabet der Natur gefunden zu haben. Als das nicht entfremdete Arkadien war die Natur von den Ideologen der Französischen Revolution zum Ursprungsort der Gesellschaft erklärt worden, damit unter anderem die Revolution als natürlich inszeniert werden konnte. Siehe ebenda, S. 20.

oder praktischen Neuorganisation des sozialen Raums gedacht. Gestaltung wurde zu einem Instrument der gesellschaftlichen Veränderung überhaupt. Als Baustein dieses neuen Wertesystems griffen auch die Avantgarden auf die idealistische Geometrie zurück, deren primäre und universelle Grundformen sich für eine Praxis eigneten, die das Konkrete der Illusion vorzog.

## 2. Der Sieg über die Sonne

Am 3. Dezember 1913 wurde im Lunapark-Theater in St. Petersburg Alexej Krutschonichs futuristische Oper *Sieg über die Sonne* aufgeführt. Eine Gesellschaft neuer Menschen plant, die Natur zu bändigen und sich mittels der Technologie zu neuen Herren zu erklären. Sie reißen die Sonne als »Ausdruck der alten Weltenergie« vom Himmel herab und sperren sie in einem »Haus aus Beton« ein. Zugleich schafft sich der moderne Mensch »Kraft seines technischen Herrtums«<sup>4</sup> seine eigene Energiequelle. Der Sieg über die Sonne steht für die Überwindung einer alten »natürlichen« Logik, die Vernichtung der alten Werte und ihrer Symbole sowie das Einsetzen einer völlig neuen Ordnung. Zugleich sollte dieser Wandel auch eine Wende für die Rolle der Künstler selbst bedeuten, denn die Oper verkündete die Herrschaft der künstlerischen Kreativität der Menschen über die Welt bzw. über die Natur. Der Mensch als Künstler wird zum Konstrukteur der Welt.

Das Bühnenbild und die Kostüme stammten von Kasimir Malewitsch, der mit Krutschonich und dem Komponisten Michail Matjuschin zu den Initiatoren des Projektes gehörte. Die auf geometrische Muster reduzierten Kostüme aus bemaltem Karton korrespondierten mit der Handlung der Oper und mit der Erfindung einer neuen künstlichen Sprache (der »*Zaum*«-Sprache). Das diagonal geteilte schwarz-weiße Quadrat auf einem Bühnenvorhang wurde zum Ausgangspunkt des Suprematismus, den Malewitsch zwei Jahre später in der *Letzten futuristischen Bilderausstellung 0.10* in Petrograd lancierte. Damit konkretisierte Malewitsch das Thema von *Sieg über die Sonne*: Die Utopie der Befreiung der Kunst vom Dienste am Staat sowie an der Religion.<sup>5</sup> Jedoch war die neue Freiheit der Kunst, die Malewitsch anstrebte, nicht subjektiv, absurd und chaotisch wie die der Futuristen, sondern sie folgte einer strengen formalen Ökonomie, deren Ziel in einer neuen Ordnung lag. »Nachdem nun die Kunst durch den Suprematismus zu sich selbst – zu ihrer reinen unangewandten Form – gekommen ist und die Unfehlbarkeit der gegenstandslosen Empfindung erkannt hat, versucht sie eine neue wahrhaftige Weltordnung, eine neue Weltanschauung aufzurichten.«<sup>6</sup>

Der Repräsentant dieser neuen Ordnung war das Quadrat, aus dem sich durch Drehung, Teilung oder Überlagerung die anderen geometrischen Formen wie Kreis, Dreieck, Rechteck und Kreuz ergaben – das Alphabet der neuen Kunst.

4 El Lissitzky, »Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau »Sieg über die Sonne«, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.), *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden: Verlag der Kunst 1967, S. 349. Die Aktualität der Oper für die suprematistische Ideologie zeigt die Tatsache, dass Malewitsch sie 1920 mit den Studenten in Witebsk nachstellte. Auf ihr basiert auch die in den frühen 1920er-Jahren von Lissitzky gefertigte Figürinen-Mappe mit zehn Entwürfen für ein mechanisches Theater.

5 Kasimir Malewitsch, *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*, Mainz: Florian Kupferberg Verlag 1980, S. 66.

6 Ebenda, S. 98.

Die Aufgabe dieser neuen Kunst, wie Malewitsch es 1922 in der Schrift *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* formulierte, war die Entlarvung der Wirklichkeit als Trugbild und daraus resultierend die Offenbarung einer »Wahrheit des gegenstandslosen Seins unter der Oberfläche der Erscheinungen«<sup>7</sup>. Es wäre jedoch falsch, Suprematismus nur als eine Wiederholung des Ursprungsmythos in Form geometrischer Ästhetik zu verstehen.<sup>8</sup> Suprematismus war ein alle Lebens- und Schaffensbereiche umfassendes Programm, dessen Ziel eine neue Weltordnung, eine radikale Neustrukturierung der Gesellschaft war. Die neue Kunst des Suprematismus schuf neue Formen und Formverhältnisse, die zum Aufbau einer neuen Welt führen sollten, u. a. indem sie sich als neue Baukunst von der Fläche der Leinwand in den Raum erweitern würde. Das Wesen dieser Kunst lag in der Gestaltung, in der Suche nach Formen und Gestalten als Empfindungen. Malewitsch wandte sich in den frühen 1920er-Jahren zunehmend den sogenannten Architektonen zu, mit denen er sich eine Erweiterung des Suprematismus von der (Bild-) Fläche in den Raum, vom Transzendenten in das Reale vorstellte.<sup>9</sup>

Sein Versuch, eine Transformation im Empfinden von Raum, Bewegung und Ordnung zu initiieren und damit eine Umwandlung der Gesellschaft zu bewirken, blieb jedoch assoziativ. Es waren seine Schüler aus der Gruppe UNOVIS (u. a. Varvara Stepanova, Katarzyna Kobro, Ilja Tschaschnik, El Lissitzky), die die idealistische Geometrie von Malewitsch in konkretes Material und auf alltägliche Formen übertrugen. Natürlich war ein solches umfassendes künstlerisches Experiment nicht als eine einsame Beschäftigung im Atelier, sondern als kollektive Tätigkeit zu denken, die der Künstler zusammen mit anderen Arbeitern vollbringt: »Wir rufen zur Tat ... nicht nur die, welche Kunst »machen«, auch unsere Kameraden – die Hufschmiede, Kupferarbeiter, Steinbearbeiter, Betonarbeiter, Eisen gießer, Bergleute, Textilarbeiter, Schneider, Hutmacher und alle Hersteller von Dingen unserer utilitaristischen Welt.«<sup>10</sup>

## 3. Für die Gründung neuer Formen in der Kunst

Spätestens 1920 wurde die Arbeit mit Raum zum suprematistischen Ziel, das zur Umgestaltung der ganzen Welt führen sollte.<sup>11</sup> Die *Prounen* von El Lissitzky, an denen er 1919 in Witebsk auf Anregung von Malewitsch zu arbeiten begann, wurden dementsprechend von Lissitzky als die »Umsteigestation« von der Malerei zur Architektur bezeichnet.<sup>12</sup> Die Abkürzung Pro-un steht für (russ.) »Pro Unowis«,

7 Ebenda, S. 62f.

8 Der Gedanke, dass geometrische Strukturen »sinnliches Äquivalent zur kosmischen Ordnung« sind, findet sich bereits bei Platon: »Geometrie ist Kenntnis des ewig Bestehenden. Wenn dem so ist, wird sie dazu neigen, die Seele der Wahrheit entgegenzuführen und die philosophische Intelligenz nach oben zu lenken, die jetzt fälschlicherweise erdwärts gewandt ist.« Platon, *Politeia*, 527a–b, zitiert nach Donald Kuspit, »Die geometrische Heilung. Kunst als Frage von Grundsätzen – Mondrian und Malewitsch«, in: ders., *Der Kult vom Avantgarde-Künstler*, Klagenfurt: Ritter 1995, S. 88–112, hier S. 88.

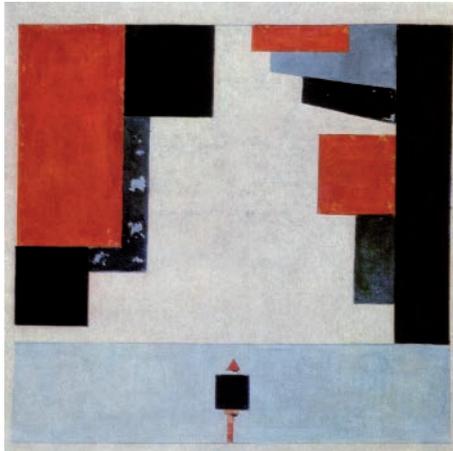
9 Vgl. zum Beispiel sein 1924 verfasstes »Suprematistisches Manifest Unowis«, in: Kasimir Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*, Köln: Dumont 1989, S. 237–240.

10 Siehe das Manifest »Schart Euch um Unowis« (1920), in: *Wetterleuchten! Künstler-Manifeste des 20. Jahrhunderts*, Hamburg: Verlag Lutz Schulenburg 2000, S. 30–31, hier S. 31.

11 Vgl. Malewitschs »Suprematistisches Manifest Unowis«, a. a. O.

12 El Lissitzky, »Proun. Nicht Weltvisionen, sondern – Weltrealität« (1920), in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.), *El Lissitzky*, a. a. O., S. 344–345.

NINA KOGAN, Entwurf für einen Vorhang zum Suprematistischen Ballett.  
Blatt 21 im UNOVIS-Almanach Nr. 1 / Design for a backdrop of a suprematist  
ballet. Sheet 21 in UNOVIS-Almanac, no. 1, 1920



Larissa A. Shadowa, *Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930*. Dresden: VEB Verlag der Kunst 1978, Abb. / Fig. 173

was so viel bedeutet wie »Für die Gründung neuer Formen in der Kunst«. Kennzeichnend für diese nicht gegenständlichen Gemälde und Grafiken ist eine komplexe Raumbeziehung: Geometrische zwei- sowie dreidimensionale Elemente wie Balken, Vierecke, Kreise usw. sind auf einer Fläche angeordnet. Durch die Integration mehrerer Gesichtspunkte entziehen sich die *Prounen* der konventionellen (perspektivischen) Raumwahrnehmung. Das zeichnerische Ordnungssystem, das Lissitzky dabei häufig verwendete, ist die Axonometrie, eine Zeichentechnik, die die Rationalität unterminiert und eine potenzielle Umkehrbarkeit des Raums offenhält: »Die Oberfläche des Prouns als Gemälde [hört auf], er wird ein Bau, den man umkreisend von allen Seiten betrachten muß, von oben beschauen, von unten untersuchen. Die Folge ist, daß die einzige zum Horizont senkrecht stehende Achse des Gemäldes zerstört wurde. Umkreisend schrauben wir uns in den Raum hinein.«<sup>13</sup> Die Verwirrung, die sich aus mehreren simultanen Blickpunkten ergibt, die »Bodenlosigkeit« (Überwindung von Schwerkraft) und die Fragmentarisierung des klassischen Raums in den *Prounen* beziehen sich auf die neue räumliche Erfahrung der Moderne, des sich in alle Richtungen ausdehnenden offenen Raums. Nicht zuletzt sind die dynamischen Konfigurationen der *Prounen* so auch als Metapher für die Ideen gesellschaftlicher Beweglichkeit und Offenheit zu verstehen.<sup>14</sup> »Proun beginnt an der Fläche, geht zum räumlichen Modellaufbau vor und weiter zum Aufbau aller Gegenstände des allgemeinen Lebens.«<sup>15</sup> *Prounen* waren also nicht Gemälde, sondern Recherchen zu einer zukünftigen (architektonischen) Praxis, Fragmente für das zukünftige Handeln.

29

#### 4. Diskurs der Konstruktion

»Wir können uns ein Schaffen neuer Formen in der Kunst außerhalb der Wandlung gesellschaftlicher Form nicht denken«, schrieben El Lissitzky und der Autor Ilja Ehrenburg im Vorwort des ersten Hefts der dreisprachigen Zeitschrift *Белый / Objet / Gegenstand* 1922 und forderten eine »konstruktive Kunst«, die »nicht dazu angetan ist, die Menschen dem Leben zu entfremden, sondern [zu] berufen, zu dessen Organisation beizutragen.«<sup>16</sup> Organisation wurde zu einer wichtigen utopischen Funktion der zeitgenössischen Kunst. Der zeitgenössische Künstler sollte sich »von Verpflichtungen des Moralisten, des Erzählers und des Hofnarren«<sup>17</sup> befreien – und zum Konstrukteur der neuen Welt werden.

Ein Begriff, der sich in den 1920er-Jahren etablierte und das Verlangen nach einer neuen Funktion von Kunst verkörperte, war die *Konstruktion*. Einerseits deutete Konstruktion ein formales Prinzip künstlerischer Organisation an, des

<sup>13</sup> El Lissitzky, »Proun«, a. a. O., S. 344.

<sup>14</sup> Nicht nur stand die Axonometrie für das neue Raumverständnis der Moderne – Asymmetrie, einander durchdringende Räume, Offenheit –, ihre Wiederentdeckung als zeichnerische Technik in den 1920er-Jahren war, wie Yve-Alain Bois darlegt, auch eine politische Entscheidung. Vgl. Yve-Alain Bois, »Metamorphosen der Axonometrie«, in: *Daidalos* 1, September 1981, S. 40–58.

<sup>15</sup> El Lissitzky, »Proun«, a. a. O., S. 345. Darüber hinaus waren *Prounen* Experimente mit Wechselbeziehungen von Formen, deren Ergebnisse sich auf andere Bereiche und Disziplinen wie Architektur, Städtebau, Typografie oder Theater übertragen ließen.

<sup>16</sup> El Lissitzky, Ilja Ehrenburg, »Die Blockade Rußlands geht ihrem Ende entgegen« (1922), in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.), *El Lissitzky*, a. a. O., S. 340–342, hier S. 341.

<sup>17</sup> El Lissitzky, »Der Suprematismus des Weltaufbaus« (1920), in: Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, a. a. O., S. 327–330, hier S. 327.

räumlichen Aufbaus von Material und Form, das andererseits auch ideologisch konnotiert war. Im Gegensatz zur Komposition – der individuellen und spekulativen Formauffassung bürgerlicher Kunstvorstellungen – entsprach Konstruktion, die von einem »funktionellen Einsatz des Materials« ausging und auf »bewusstes und organisiertes Leben« zielte, der neuen Kunst des Kollektivs.<sup>18</sup> Das Feld der künstlerischen Produktion wurde auf die künstlerische Organisation des Alltags erweitert. Durch die Integration der künstlerischen Arbeit in eine kollektive Praxis sollte auch die bürgerliche Eingrenzung der einzelnen Kunstsparten in Malerei, Bildhauerei und Architektur mittels der Konstruktion überwunden werden. Der »soziale Aufbau«, wie ihn z. B. die *Erste Arbeitsgruppe der Konstruktivisten* forderte, sollte jedoch nicht als Unterordnung der Kunst unter politische Ziele verstanden werden, sondern vielmehr für den Glauben an die entscheidende Rolle der Kreativität und das Potenzial des Imaginären in der (Neu-)Konzeption gesellschaftlicher Strukturen stehen.<sup>19</sup> Konstruktion – als Versuch, die gesellschaftliche (kommunistische) Idee in physischen Installationen zum Ausdruck zu bringen – bedeutete die Erprobung von Gestaltungsmöglichkeiten, deren reale Umsetzung zunächst nicht unbedingt vorgesehen war. »Die neue Form [ist] der Hebel, der das Leben in Bewegung setzt, wenn sie sich auf Zweckmäßigkeit des Materials und die Ökonomie gründet«, verkündete Lissitzky in seinem 1923 in Hannover gehaltenen Vortrag über neue russische Kunst. Er fügte hinzu, dass die Notwendigkeit der Erschaffung neuer Formen nicht mit deren unmittelbarer Gebrauchsfähigkeit verwechselt werden dürfe.<sup>20</sup> Es ging zuerst um ein »Laboratorium der Kunst«, ein idealistisches Studio bzw. eine Werkstatt, in der Modelle für die Zukunft erforscht und konstruiert würden – auch wenn manche Künstler tatsächlich in die Fabriken gingen.<sup>21</sup> So verstand Gustav Klucis seine *Konstruktionen*, eine Serie von Skizzen, die er, angeregt von der Konstruktionsdebatte 1921/22, als Untersuchungen zu den Strukturen einer noch »nicht existenten Welt« anfertigte.<sup>22</sup> Diese Konstruktionen aus vertikalen Leisten und horizontalen Balken, aus denen transparente, aber doch komplexe Raumgebilde entstehen, oder auch die Entwürfe für multifunktionale Geräte (wie zum Beispiel Leinwandtribünen, Propaganda- und Tribünenkioske, Losungsstände) waren zuerst formale Experimente und erst danach utilitaristische Projekte. Klare Strukturen und Blickpunkte werden in ihnen aufgelöst. Bei nähe-

30

18 Siehe Alexej Gan, Alexander Rodtschenko, Varvara Stepanova, »Das Programm der Arbeitsgruppe der Konstruktivistinnen am INChUK« (1921), in: Charles Harrison, Paul Wood (Hrsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstler-schriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Bd. 1, Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje 1998, S. 355–356. Anfang 1921 fand im INChUK – im *Institut für künstlerische Kultur* – eine Debatte über Komposition und Konstruktion statt, an der unter anderen Varvara Stepanova, Alexander Rodtschenko und Gustav Klucis teilnahmen. Anhand konkreter Werke wurde der neue Begriff der Konstruktion ausgearbeitet.

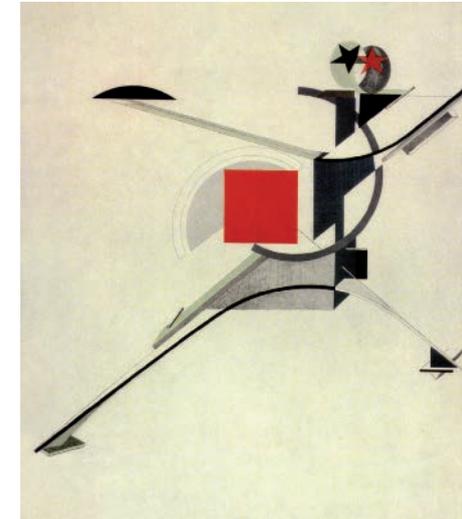
19 Vgl. Felix Philipp Ingold, »Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kasimir Malevič«, in: Gottfried Böhm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München: Wilhelm Fink Verlag 1995, S. 367–410, hier S. 404. Konstruktivismus entstand in der Sowjetunion auch aus einer Notwendigkeit: Die neue Gesellschaftsordnung forderte die Künstler auf, ihre Rolle neu zu definieren.

20 Der Abschnitt bezieht sich auf UNOVIS. Vgl. El Lissitzky, »Neue russische Kunst«, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.), *El Lissitzky*, a. a. O., S. 330–340, hier S. 336.

21 Varvara Stepanova und Ljubov Popova entwarfen 1923/24 Muster für die Produktion in der Staatlichen Textilmanufaktur in Moskau. Alexander Rodtschenko arbeitete mit Holzwerkstätten zusammen, um seine Ideen des multifunktionalen Mobiliars in massenproduzierbarer Form in den Alltag zu transferieren. Vladimir Tatlin und Boris Arvatov eröffneten in der Petrograder Stahlfabrik »Lessner« das Studio für Materialkultur und Produktion.

22 Siehe Larissa Oginskaja, »Das Phantastische und die Realität in den Konstruktionen von Gustav Klucis«, in: *Gustav Klucis. Retrospektive*, Kat. Museum Fridericianum Kassel, Hubertus Gaßner, Roland Nachtigäller (Hrsg.), Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1991, S. 99–126.

EL LISSITZKY, *Neuer*. Aus der Figurinenmappe »Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau ›Sieg über die Sonne‹« / New Man. From the Figurines-Portfolio "The Three-Dimensional Design of the Electro-Mechanical Show 'Victory Over the Sun'", 1923



*El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Hrsg. von / Ed. Sophie Lissitzky-Küppers, Dresden: Verlag der Kunst 1967, Abb. / Fig. 62

rer Betrachtung erweisen sich viele der Konstruktionen eher als spielerisch und ambivalent und weniger als rational oder ökonomisch.

#### 5. Die internationale Einheit in Leben, Kunst und Kultur

Die »Neugestaltung« von Kunst und Leben war auch das Ziel der holländischen Gruppe von Künstlern und Architekten, die sich um die 1917 gegründete Zeitschrift *de Stijl* sammelten. Die neue Gestaltung – der Aufbau der Umgebung nach schöpferischen Gesetzen – basierte ebenfalls auf einer elementaren Sprache der Geometrie, wie sie in den geradlinigen, abstrakt-geometrischen Kompositionen Piet Mondrians und Theo van Doesburgs angelegt war. Malerei war die Gestaltung von Verhältnissen und Beziehungen durch die Interaktion von Formen, die zugleich Modelle einer Wirklichkeit waren.<sup>23</sup>

Theo van Doesburg wandte sich von der »idealen Baukunst« dem konkreten Raum zu. Bereits 1922, nach der Rückkehr aus Weimar, wo er erfolglos auf eine Stelle am Bauhaus gehofft hatte, begann seine Zusammenarbeit mit dem Architekten Cornelis van Eesteren, die sich auf die Realisierung eines »neuen Gesamtstils« durch die Verbindung von bildender Kunst und Architektur richtete.<sup>24</sup> Anders als Mondrian bemühte sich van Doesburg, der in Weimar El Lissitzky begegnet war, durch angewandte Tätigkeiten, wie die Gestaltung verschiedener öffentlicher und privater Räume, die *elementaristischen* Prinzipien in das tägliche Leben zu integrieren und so zu einer Erneuerung der Gesellschaft beizutragen.<sup>25</sup> Das Konzept sowie die verwendeten Techniken verbanden formale Strukturen mit der spezifischen Vorstellung einer Weltordnung. Demgemäß waren van Doesburgs Architekturentwürfe auch gesellschaftliche Visionen. Im Projekt für das *Maison particulière* (1923) zum Beispiel war der herkömmliche Raumkubus ganz aufgelöst. In der Luft schwebende Flächen in den Primärfarben Gelb, Rot und Blau markierten den Grundriss und die räumliche Aufteilung. Auch die Dualität zwischen innen und außen war aufgehoben. Der offene Raum von *Maison particulière* entsprach dem neuen Raumkonzept, das der Schweizer Architekturhistoriker Sigfried Giedion als »Durchdringung« bezeichnet hat. Einerseits verwies Durchdringung auf die neue, durch die Erfindung des Eisenbetons möglich gewordene Bauweise mit offenen, nicht hierarchischen räumlichen Konfigurationen und einer flüchtigen Grenze zwischen außen und innen. Andererseits war sie ein gesellschaftliches Konzept; eine Metapher für die Ideen von sozialer Mobilität und Emanzipation.<sup>26</sup> Die Auflösung und Schwächung der Grenzen und Hierarchien in der Architektur entsprachen einer zeitgenössischen Geisteshaltung, deren Ziel die Abschaffung der sozialen Rangordnung in der Gesellschaft war.

23 »Das (wirklich exakte) Kunstwerk ist ein Gleichnis des Universums mit künstlerischen Mitteln«, schrieb Theo van Doesburg. Theo van Doesburg, »Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst«, in: Charles Harrison, Paul Wood (Hrsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, a. a. O., S. 376–378, hier S. 378.

24 Eingeleitet wurde diese Zusammenarbeit durch einen Auftrag des Galeristen Léonce Rosenberg für ein Wohnhaus mit Kunstgalerie.

25 Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, »Auf dem Weg zu einer kollektiven Konstruktion«, in: *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, Kat. 15. Europäische Kunstausstellung, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1977, Teil 1, S. 176–177. Vgl. hierzu: Steven Henry Madoff, »Vestigies and Ruins. Ethics and Geometric Art in the Twentieth Century«, in: *Arts Magazine*, Dezember 1986, Bd. 61, 4, S. 32–40.

26 Hilde Heynen, *Architecture and Modernity. A Critique*, Cambridge, Mass., London: The MIT Press 1999, S. 30–38.

#### 6. Vom Experiment zur Planung

Das Konzept des *Baus* wurde zum Leitbild für die 1919 gegründete neuartige Kunstschule – das Bauhaus. Den »neuen Bau der Zukunft« nannte Walter Gropius im *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar* als »Endziel aller bildnerischen Tätigkeit«.<sup>27</sup> Auch hier ist der Bau als Metapher für eine zukünftige Gesellschaft zu verstehen. Idealistisch hat die Bauhausschülerin und Weberin Anni Albers die Organisation der Formen, ihre Beziehungen, ihre Proportionen als entsprechend der gesellschaftlichen Beziehungen beschrieben.<sup>28</sup> Die geometrischen Muster ihrer Teppiche enthielten, wie ihre idealistische Deutung verspricht, Vorschläge für die Organisation des kollektiven Lebens. Sie waren nicht Objekte zur Verschönerung, sondern Bilder gesellschaftlicher Verhältnisse, wie dem des Einzelnen im Ganzen oder dem von Subjekt und Kollektiv.

Der Bau der Zukunft war nur durch die Integration aller Kunstgattungen und Handwerkssparten zu errichten. Symbolisiert wurde diese neue Einheit durch eine gotische Kathedrale auf dem Holzschnitt Lyonel Feingingers, der auf das Titelblatt des Bauhaus-Manifests gedruckt war. Die neue Einheit deutete aber auch (als *Kathedrale des Sozialismus*, wie der ursprüngliche Name des Drucks lautete) eine neue kollektive Arbeitsweise an. Es war die mittelalterliche *Baubütte*, die der Schule nicht nur ihren Namen lieh, sondern auch als Modell einer kleinen Arbeitergemeinschaft von Architekten, Künstlern und Handwerkern als vorbildlich galt.<sup>29</sup>

Andererseits – und dies ist die Kehrseite der Idee, mittels Gestaltung auch soziale Reformen zu erzielen – wurde gerade die Kunst, die einen Zusammenschluss von Form, Technik und Ökonomie anstrebte (wie im Bauhaus seit 1923), immer mehr in den modernen kapitalistischen Betrieb eingebunden. Was die neue Einheit ebenfalls ermöglichte, war die Versöhnung der Kunst mit den Forderungen der Industrie bzw. der kapitalistischen Rationalisierung. Die Utopie des Einfachen und allgemein Verständlichen wurde von der Ideologie des Ökonomischen assimiliert. Geometrie wurde zu einem Instrument der kapitalistischen Betriebsamkeit und Gewinnmaximierung, in der die geometrischen Formen keine idealistische Ordnung mehr widerspiegeln, sondern zu Symbolen der bürgerlichen Rationalität und instrumentellen Vernunft geworden waren. In diesem Zusammenhang spiegelte die genuin idealistische Logik des Elementarismus schnell nur noch die des Fließbandes. In diesem Moment – so beschreibt es Manfredo Tafuri –, wo alles »offen« und jederzeit restrukturierbar und (individuell) organisierbar wurde, war die romantische sozialistische Idee der Beteiligung aller zur Ideologie der Flexibilität der kapitalistischen Akkumulation geworden.<sup>30</sup>

27 Walter Gropius, »Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar 1919«, in: *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, a. a. O., Teil 1, S. 91–92.

28 Anni Albers, »Designing as Visual Organization«, in: dies., *On Weaving*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press 1972, S. 71–80.

29 Walter Gropius, »Antworten auf eine Umfrage des Arbeitsrates für Kunst«, in: Hartmut Probst, Christian Schädlich (Hrsg.), *Walter Gropius*, Bd. 3: *Ausgewählte Schriften*, Berlin: Ernst, Verlag für Architektur und technische Wissenschaften 1988, S. 67–70, hier S. 70. Bereits im 19. Jahrhundert war die gotische Kathedrale zum Symbol der Einheit nicht nur aller Künste, sondern auch aller Schaffenden geworden: Der englische Künstler und Sozialist William Morris sah im Bau einer Kathedrale nicht nur das Ideal einer Integration aller Kunstsparten, sondern auch einer harmonischen und nicht entfremdeten Arbeit.

30 Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, Cambridge, Mass., London: The MIT Press 1976, S. 150ff.

Es wird aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg sichtbar, dass gerade die Prinzipien des Konstruktivismus zur offiziellen Form des Wiederaufbaus und der Rekonstruktion bürgerlicher Verhältnisse geworden sind. Die Adoption des Konstruktivismus als eine Form des Funktionalismus verlief über dessen Ausrichtung auf Ökonomie und Rentabilität der Produktion, war dabei aber mit der Abkehr von dessen ursprünglichem Prinzip der sozialen Emanzipation verbunden, das noch Lissitzky und Rodtschenko motiviert hatte. Insofern verläuft die Entwicklung der konstruktivistischen Prinzipien entsprechend der gesamten gesellschaftlichen *Rationalisierung*, die das Grundprinzip der modernen Industriegesellschaften ausmacht. So identifizierte Theodor W. Adorno das konstruktivistische Konzept, das einst Symbol der Emanzipation gewesen war, als das Instrument zur Kontrolle des repressiven Mechanismus der kapitalistischen Ordnung. Die rationalistische Logik der funktionalen Zweckformen sowie ihr Grundsatz der Materialgerechtigkeit reflektieren, so Adorno, das grundlegende Prinzip der Arbeitsteilung, die auf den Überschuss zielt. In seiner Rede von 1965 für den Deutschen Werkbund erörterte Adorno den Funktionalismus als eine auf Determinismus reduzierte Form der Disziplinargesellschaft, eine, wie er meinte, »brutale Unterdrückung«, wobei die Architektur als Werkzeug dieser Unterwerfung der Individuen diene.<sup>31</sup>

Diese ideologische Verknappung des Konstruktivismus ist mit einer Wiederbelebung der Moderne unter neuen Vorzeichen zu erklären, die direkt mit der Etablierung der Hegemonie der Vereinigten Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg in Verbindung steht.<sup>32</sup> Abstraktion wurde zum Sinnbild der freien Welt erklärt, jedoch nicht mehr im Sinne des kollektiven *Baus* einer emanzipierten Gesellschaft entsprechend der ursprünglichen Vision, sondern als Zeichen individueller Spielräume und privater Wünsche.

Abstrakte Formensprache wurde zu einem Feld des individuellen und romantischen Ausdrucks. 1939 veröffentlichte der damals 29-jährige Clement Greenberg – einer der einflussreichsten Kunstkritiker des 20. Jahrhunderts und der wohl wichtigste Nachkriegsstrategie der Moderne – in der trotzkistischen Zeitschrift *Partisan Review* einen Essay mit dem Titel *Avant-Garde and Kitsch*, in dem er, angesichts der Instrumentalisierung der Kunst durch totalitäre Regime, die Freiheit der Kunst verteidigte.<sup>33</sup> Nur in der Ausdifferenzierung der einzelnen Kunstsparten, in der Abgrenzung der Künste, war für Greenberg ihre Autonomie zu bewahren. Außerdem ging er davon aus, dass die Formen der Kunst ihre unmittelbare Berechtigung und Funktion in der Gesellschaft finden und Kunst in einem Verhältnis zur sozialen Ordnung ihrer Zeit, ihres historischen Kontexts steht. Der Abstraktion entsprach in dieser Theorie die Zeit des (Hoch-)Kapitalismus. Ihre

31 Theodor W. Adorno, »Functionalism Today« (1965), in: Neil Leach (Hrsg.), *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*, London, New York: Routledge 1997, S. 6–19. Im real existierenden Sozialismus verlief dies nicht anders: Die konstruktivistischen Utopien wurden in den technokratischen Planungsabteilungen umgesetzt, die die Idee der Einfachheit und Funktionalität ebenfalls instrumentalisierten.

32 Über die Umdeutung des Konstruktivismus nach dem Zweiten Weltkrieg und dessen Einbettung in das auf der Autonomie der Kunst basierende Verständnis der Nachkriegsmoderne vgl. Benjamin H. D. Buchloh, »Cold War Constructivism«, in: Serge Guilbaut (Hrsg.), *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, Cambridge, Mass., London: The MIT Press 1990, S. 85–112. Und Hilde Heynen, *Architecture and Modernity*, a. a. O.

33 Clement Greenberg, »Avantgarde und Kitsch« (1939), in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 29–55.

Autonomie verkörperte von nun an den für die »freie Welt« verbindlichen Liberalismus. Die abstrakten Geometrien, die reinen, bedeutungslosen und nur auf sich selbst verweisenden Formen der Malerei von Ad Reinhardt, Barnett Newman oder Ellsworth Kelly konnten diese Freiheit nicht besser vorführen. Auch die heroischen Gesten des Künstlers, die zum Repertoire des Ausdrucks subjektiver Erfahrungen gehörten,<sup>34</sup> lesen sich danach als Gebärden, die für das Fehlen autoritärer Werte und Strukturen stehen, seien es nun politische, moralische oder ästhetische.<sup>35</sup> Der Künstler fand bei Greenberg seine Legitimation als Richtungsweiser, nur bezog sich diese Funktion nicht mehr auf eine konkrete gesellschaftliche Vision, sondern auf den Anspruch, Verkünder des Wahren, Authentischen und *Erhabenen* zu sein. Die konstruktive, auf Geometrie und Gesetzmäßigkeit beruhende Malerei von Reinhardt, Newman oder Kelly, die strengen geometrischen Teilungen der Bildfläche und ihre monochromen Felder waren Ausdruck des Absoluten und Idealen, kurz: eines sogenannten *Erhabenen*, wie das von den Künstlern selbst verwendete magische Wort lautete. Geometrie wurde zu einem idealisierten Ort jenseits des Alltags umgedeutet, der Erfahrungen des Erhabenen ermöglichen sollte.

#### 7. Harmonie

Dieser Definitionswandel hatte auch eine Veränderung in der Rhetorik der Künstler zur Folge: An die Stelle der sozialen Konstruktion, mit der die geometrische abstrakte Kunst anfangs argumentiert hatte, traten nun Begriffe wie der der *Harmonie* oder des *Universalen*. Damit wurden einerseits die konkreten gesellschaftlichen Ambitionen des Konstruktivismus eliminiert. Andererseits sollte die »konstruktive Idee« nun universelle, geistige und moralische Fragen und Werte implizieren. Das Ziel der Kunst war vielleicht noch immer das menschliche Leben, jedoch nicht im materiellen, sondern vielmehr im psychologischen und geistigen Sinn. Die Funktion der Kunst lag demnach nicht (mehr) im Aufbau der modernen Welt für den *neuen Menschen*, sondern in einer Art geistigen Vermittlung zwischen dem Menschen und seiner durch die rasche industrielle und technologische Entwicklung als auch den zunehmenden Verlust universaler sinnstiftender Leitmotive geprägten Lebenswelt. So ging es nicht mehr darum, das kapitalistische System und die Entfremdung von Arbeit, Produktion und Leben als Folge technischer Rationalisierung zu beseitigen, sondern darum, deren Effekte und Symptome zu *heilen* bzw. durch Erfahrungen des *Erhabenen* zu ergänzen.<sup>36</sup> Nicht die materiellen, sondern die *inneren* Strukturen des Menschen, seine Existenz, bildeten nun eine Arbeitsfläche des Künstlers, der zu einer Art Therapeut wird.

In seiner populären, mehrfach verlegten *Concise history of modern painting* von 1959 beschreibt Herbert Read, der frühere anarchistische Dichter, den Kon-

34 »Wir (schaffen) die Bilder aus uns selbst und aus unseren eigenen Gefühlen. Das Bild, das wir hervorbringen, ist das Selbstverständnis einer Offenbarung«. Barnett Newman, »Das Erhabene jetzt« (1948), in: Charles Harrison, Paul Wood (Hrsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, a. a. O., S. 699–701, hier S. 701.

35 Harold Rosenberg, zitiert nach: Steven Henry Madoff, »Vestiges and Ruins«, a. a. O., S. 36.

36 Vgl. Hilde Heynen, *Architecture and Modernity*, a. a. O., S. 38–43. Siehe auch Sigfried Giedion, »Brauchen wir Künstler?«, in: ders., *Zeit, Raum, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition* (1941), Ravensburg: Otto Maier Verlag 1965, S. 278–279.

MAX BILL, *Ulmer Hocker*, Hocker für 2 Sitzhöhen / stool for 2 seat heights  
(in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Hans Gugelot und / and Paul Hildinger), 1954



Max Bill, *Maler, Bildhauer, Architekt, Designer*. Hrsg. von / Ed. Thomas Buchsteiner, Otto Letze, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005, S. / p. 116

struktivismus mit dem Terminus der »universellen Harmonie« als eine »Kunst der exakten Relationen« (»art of determined relations«). Jedoch spiegelten diese exakten Relationen in der Lesart Reads keine konkrete gesellschaftliche Vision wider, sondern eine kosmische Konstellation. Die »neue konstruktive Kunst der Harmonie« sollte sich durch die Repräsentation des Kosmos und dessen fundamentale Charakteristiken auszeichnen. Die Kunst sollte nun ein *universelles* System visualisieren, das sich über das Gegenwärtige hinausbewegt.<sup>37</sup> Die einfachen geometrischen Strukturen deuteten auf eine »ursprüngliche Ganzheit und Authentizität« und hatten ein, wie Donald Kuspit später zu Arbeiten von Mondrian und Malewitsch expliziert, therapeutisches Ziel: »Es scheint, als rette einem die göttliche Geometrie das Leben und gäbe einem sein Glück zurück, indem sie das Selbst auf eine höhere Ebene der Existenz erhebt.«<sup>38</sup> Dagegen hatten sich die Konstruktivisten der ersten Stunde weniger um die Aufdeckung und Sichtbarmachung der »inneren Konstruktion« der Welt bemüht; die Objektivität, auf der sie beharrten, bedeutete lediglich die Untersuchung der Eigenschaften der Materialien, um zu einer besseren Konstruktion der Lebenswelt zu gelangen. Die formale Erneuerung ging zuerst mit einer gesellschaftlichen und sozialen Innovation einher. Indes sollte alles natürlich Gesetzmäßige, wie etwa die Schwerkraft und die Naturgesetze, gerade überwunden und aufgehoben werden und sich nicht im gesellschaftlichen Raum – als soziale Ordnung – fortschreiben.

#### 8. Die gute Form und der gute Geschmack

37

Die modernistische Rationalisierung des Lebens habe dagegen, wie zum Beispiel Giedion betonte, ein wachsendes Verlangen nach Kunst hervorgebracht, jedoch nicht, um neue (kollektive) Lebensformen zu imaginieren, sondern um sich mit den existierenden zu versöhnen. Ein maßgeblicher Fokus moderner Produktion richtete sich nun auf die Auseinandersetzung mit dem »vorherrschenden Geschmack«.<sup>39</sup> In den 1950er-Jahren etablierte sich der Begriff der »guten Form«, der für eine funktionale sowie ästhetisch schöne Gestaltung stand, die Anspruch auf zeitlose Gültigkeit erhob. Der Begriff stammt von dem Schweizer Künstler und Architekten Max Bill.<sup>40</sup> Überzeugt davon, dass »gute Formung aller handwerklichen und industriellen Gegenstände und Bauten« Basis für die Gestaltung einer schönen, harmonischen und humanen Umwelt sei, betrachtete Bill, der am Dessauer Bauhaus studiert hatte und 1953 zum Direktor der legendären Ulmer Hochschule für Gestaltung berufen worden war, die Gestaltung von Räumen und Gegenständen als Möglichkeit, Einfluss auf die geistige und moralische Entwick-

37 Herbert Read, *A concise history of modern painting* (1959), London: Thames and Hudson 1985, S. 188–217.

38 Donald Kuspit, »Die geometrische Heilung«, a. a. O., S. 89.

39 Vgl. Hilde Heynen, »The Jargon of Authenticity. Modernism and Its (Non)political Position«, in: Mart Kalm, Ingrid Ruudi (Hrsg.), *Constructed Happiness – Domestic Environment in the Cold War Era*, Estonian Academy of Arts Proceedings 16, Tallinn 2005, S. 10–26.

40 Max Bill, »Die Gute Form« (1957), in: ders., *Funktion und Funktionalismus: Schriften 1945–1988*, Bern: Benteli 2008, S. 27–30. Der Begriff geht auf die gleichnamige Ausstellung zurück, die Bill 1949 für den Schweizer Werkbund zusammenstellte. Diese Ausstellung, die einerseits die Rehabilitation der Moderne betrieb, bestimmte andererseits die Richtung des Wiederaufbaus. Als gut und richtig galten die Ökonomie der Mittel, Funktionalität und hohe Qualität. Diese auf der Mustermesse in Basel präsentierte Sonderschau wurde noch im gleichen Jahr in Köln und Ulm gezeigt und wanderte anschließend durch mehrere Städte in Europa.

lung des Menschen zu nehmen.<sup>41</sup> Dieser Ansatz ist umso einflussreicher, als er das Curriculum der Ulmer Hochschule geprägt hat, zugleich aber auch die Grenzen eines »engagierten« Designs aufzeigt. Die Ulmer Schule war als neuartiges Hochschulmodell von Inge Aicher-Scholl und Otl Aicher konzipiert worden. Im Zentrum des Unterrichts sollten die Aufklärung und die politische Bildung der deutschen Gesellschaft nach dem Krieg stehen.<sup>42</sup> Durch den Einfluss Bills verschob sich der Inhalt des Lehrplans in Richtung der industriellen Gestaltung, durch welche auch die gewollte Neuorientierung der deutschen Nachkriegsgesellschaft erreicht werden sollte. Diese Idee der Transformation des Lebens mittels Gestaltung, wie sie auch die Avantgarde beschäftigt hatte, hatte – wie bereits angesprochen – bis dahin aber schon eine beachtliche Umdeutung erlebt. Es ging um ästhetische und nicht um soziale Formen. Die *ästhetische Integration*, deren Agent der Künstler-Designer war, bedeutete eine Sublimierung des ökonomischen und rationalen Apparates des Kapitalismus mithilfe der »guten Form«.<sup>43</sup>

War der »symbolische Auftraggeber« der modernen Kunst und Architektur anfangs das Proletariat gewesen, der *neue Mensch*, so wurde es nach dem Zweiten Weltkrieg die Bourgeoisie – nicht die Produzenten also, sondern die Verbraucher.<sup>44</sup> Die experimentelle und transgressive Dimension der formalistischen Kunst der geometrischen Abstraktion wandelte sich zu einer Suche nach Individualität und individualistischer Ausdifferenzierung durch »ausgeprägte Formen«.<sup>45</sup> Eine gute und schöne Umwelt, die schon William Morris zum Menschenrecht erklärt hatte, sollte nun als erwerbbarer Konsumartikel die Menschen kultivieren und zufriedenstellen – in Übereinstimmung mit der Ideologie eines neuen Wohlfahrtsstaates. So spielten moderne Architektur und Design im Prozess der auch die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft betreffenden Neustrukturierung der westlichen Gesellschaften nach dem Zweiten Weltkrieg eine bedeutende Rolle. Verkörperten moderne Architektur und Kunst anfangs das Begehren nach einer gerechten, egalitären und emanzipierten Gesellschaft, so stand die Nachkriegsmoderne für guten Geschmack und Lebensstandard – Luxus, Komfort und Distinktion sowie Individualismus.

41 1952 hatte Bill auch eine Neuauflage von Wassily Kandinskys Buch *Über das Geistige in der Kunst* initiiert. In diesem 1912 erschienenen Essay formulierte Kandinsky den (Macht-)Anspruch des Künstlers als einer »empfindsamen und zugleich analytischen Seele«, der die unbewusste Wirkung der Bilder, Formen und Farben auf die Seele des Betrachters erforscht, um diese wiederum zur Erziehung des Betrachters zum besseren Menschen anzuwenden. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern: Benteli 1952, S. 132–136.

42 Zunächst hatte die Stiftung Scholl Max Bill mit der Planung des Gebäudes für die Hochschule, deren Gründung vom amerikanischen Reeducation-Fond mitfinanziert wurde, beauftragt. Die Zusammenarbeit kam über die von Bill organisierte Ausstellung *Die gute Form* zustande, die Aicher-Scholl und Aicher nach Ulm geholt haben.

43 Der Nachfolger von Bill, Tomás Maldonado, forderte die Entmystifizierung der objektiven und kommunikativen Welt. Dabei sollten nicht die ästhetischen Maßstäbe aus der Kunst, sondern die Gesetze der Massenproduktion und industriellen Automatisierung sowie rationale wissenschaftliche Prinzipien die Gestaltung leiten.

44 Joan Ockman, »Introduction«, in: dies. (Hrsg.), *Architecture Culture 1943–1968. A Documentary Anthology*, New York: Rizzoli 1993, S. 13–24, hier S. 16.

45 »Je mehr durch die Entwicklung der Produktion die Gegenstände der näheren Umgebung des Menschen sich ähnlich oder gleich werden, desto mehr wächst das Bedürfnis nach individueller Leistung, nach Teilnahme am schöpferischen Geschehen der Zeit. Gerade die freie und vielfältige Wahlmöglichkeit macht das Kunstwerk zu einem ausgesprochenen Träger solcher individuellen Leistungen und somit zu einem Ausgleichsfaktor für die geistigen Bedürfnisse der Menschen in viel weiterem Ausmaß als heute.« Max Bill, »Wie sieht die Kunst aus um das Jahr 2000?«, in: Wieland Schmied (Hrsg.), *Max Bill*, Hannover: Kestner-Gesellschaft 1968, S. 24–27, hier S. 27.

In regelmäßigen Abständen aufeinander ausgerichtete Kuben oder Gemälde, deren Flächen durch gleichmäßige Streifen organisiert waren, Muster aus auf dem Boden liegenden gleichförmigen industriellen Platten und Kacheln signalisierten in den frühen 1960er-Jahren eine Wiederbelebung des geometrischen und reduktionistischen Formenvokabulars. Diese ging mit einer neo-avantgardistischen Rhetorik von Objektivität und Entpersönlichung einher (die historisch betrachtet mit einer bislang immer männlich konnotierten Rationalität instrumenteller Vernunft in Verbindung gebracht werden muss). In dem berühmten Radiointerview von Bruce Glaser im Jahr 1964 argumentierten der Bildhauer Donald Judd und der Maler Frank Stella gegen das Prinzip der Komposition, das sie als subjektiv und spekulativ abwiesen und durch einen Anti-Individualismus in der Kunst angriffen. Sie sprachen folgendermaßen von der Ordnung, die ihren Arbeiten entsprechend einer Definition Judds zugrunde liege: »Diese Ordnung ist keine rationalistische, sondern einfach eine Ordnung, wie die der Kontinuität, eine Sache nach der anderen.«<sup>46</sup> Der Inbegriff dieser nonrelationalen Ordnung war das geometrische Gerüst – das Raster. Es erlaubte, sich von jenem »prekären« Komponieren zu befreien, das die Künstler infrage stellten. Die Farben kamen direkt aus der Tube und die parallelen Streifen bezogen sich auf die Breite eines standardisierten Malerpinsels, wie etwa in Frank Stellas *Black Paintings* (1958–1960). In gleichen Abständen von der Mitte zu den Rändern der Leinwand laufende Streifen schufen auf der gesamten Fläche ein symmetrisches Muster, das unendlich wiederholt und erweitert werden konnte. Es war, wie Stella es lakonisch zusammenfasste: »Man sieht das, was man sieht.«<sup>47</sup>

Und doch bezogen sich diese geometrischen Strukturen, die eine Reprise des Konstruktivismus bzw. des Bauhaus andeuteten, auf die Gesellschaft. Die Ordnung, die der Gestaltung dieser Arbeiten zugrunde lag, war die Ordnung der industriellen standardisierten Herstellung. Für die nicht hierarchischen Gestaltungen der Stacks oder Module eignete man sich die Anordnungsmethoden industrieller und automatisierter Herstellungsabläufe an. Sie wiederholten die Logik des rationalisierten kapitalistischen Systems und der liberalen Ideologie der Reproduzierbarkeit. Die Repetition identischer Elemente, die Verwendung einfacher Modulsysteme sind mimetische Bezugnahmen auf Formen von Massenproduktion und Massenkonsum.<sup>48</sup>

Nicht nur spiegelten diese Geometrien die Ökonomie und Ordnung der industriellen Produktion wider, auch in einem weiteren Sinn hatte dieser auf ein-

46 Vgl. Bruce Glaser, »Fragen an Stella und Judd« (1964), in: Gregor Stemmerich (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 35–57. Und: Donald Judd, »Spezifische Objekte« (1965), in: Gregor Stemmerich (Hrsg.), *Minimal Art*, a. a. O., S. 59–73, hier S. 67.

47 »Meine Malerei basiert [...] darauf, dass nur das, was gesehen werden kann, auch da ist. [...] Man sieht das, was man sieht. Bruce Glaser, »Fragen an Stella und Judd«, a. a. O., S. 46–47.

48 Diese Verbindung der minimalistischen Ästhetik mit der Infrastruktur des Kapitalismus suggeriert in einer ironischen Weise die frühe Arbeit *Homes for America* (1966/67) von Dan Graham, die auf den Seiten des *Arts Magazine* erschien und sich aus Fotografien und einem Text über die amerikanischen Vorstadt-Reihenhäusern zusammensetzte. Die serielle Logik des Wohnbaus – die kistenartige Anordnung der Häuser – assoziierte Graham mit dem minimalistischen Prinzip. Dan Graham, »Eigenheime für Amerika«, in: ders., *Ausgewählte Schriften*, Stuttgart: Oktagon 1994, S. 26–32.

Ansicht der Ausstellung von DONALD JUDD in / View of DONALD JUDD'S exhibition at the Whitechapel Art Gallery in London, 1970



facher Reproduktion und Wiederholung basierende ästhetische Prozess eine genuin gesellschaftliche Funktion, die Jutta Held erörtert hat. Der Anspruch der Minimal-Art-Künstler, die objektiven Gesetzmäßigkeiten der menschlichen Wahrnehmung in unmittelbarer Erfahrung der Form vorzuführen, sollte die Sinne sensibilisieren. Versuchten Künstler wie etwa Lissitzky mit seinen *Prounen* oder Klucis mit seinen *Konstruktionen* die Wahrnehmung der Welt zu verändern, indem sie sie »aus den Angeln hoben«, so spiegelte sich nun in den genormten Boxen und deren standardisierten Abwandlungen die automatisierte Produktionsweise, der sich die Künstler angepasst hatten, anstatt sie zu verwandeln. Auch für die Minimal-Art-Künstler war die Form ein Mittel zur Umgestaltung der Gesellschaft; die reduzierten minimalistischen Objekte, die die Bewegungen des Betrachters im Raum choreografierten, schulten ihn in seiner Wahrnehmungsfähigkeit, die auch die fortgeschrittene kapitalistische Industriegesellschaft vom Menschen als Qualität verlangte.<sup>49</sup> Die Freiheit, die dadurch gewonnen wurde, diente einer Versöhnung mit der gegebenen Wirklichkeit, einer »reibungslosen Anpassung an das von technologischer Rationalität und Wissenschaft gesteuerte kapitalistische System«<sup>50</sup>. Das System wurde nicht durch alternative Entwürfe relativiert; anstelle von Visionen einer neuen Ordnung reproduzierten die »minimalistischen Situationen« die vorhandene Ordnung, ihre strukturellen Prinzipien artikulierten die Begründung gesellschaftlicher Organisation. Die Spezifizierung des Betrachters, der seine eigene, durch die Minimal Art initiierte Rolle als flexibler Produzent wahrnahm, war zugleich auch seine *Anrufung* als Konsument.<sup>51</sup> Damit reagierte die Minimal Art auf die sich neu formulierenden gesellschaftspolitischen Entwicklungen, auf die Transformation der industriellen Massengesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg, auf die Ausweitung der kapitalistischen Planung, die von der Fabrik auf alle Bereiche der Gesellschaft übergriff und eine Kommerzialisierung und Ästhetisierung des Alltags bewirkte.

Zugleich hielten die minimalistischen Objekte, die Greenberg als »gutes Design« missachtete,<sup>52</sup> gerade die bürgerliche Distinktion im Sinne der »guten Form«, des *guten Geschmacks*, aufrecht. Ihre Prinzipien wie Reduktion, Präsenz und Materialbewusstsein korrespondierten mit den Idealen von Einfachheit und Authentizität, grenzten sich aber auch gegenüber den medialen Bildern und den durch sie vermittelten Werten der Konsumgesellschaft ab (es ist interessant, diese Haltung mit der zur gleichen Zeit triumphierenden Pop Art zu vergleichen).

Hier liegt auch der Unterschied zwischen der »Aktivierung« des Betrachters durch die Künstler der Minimal Art und der bei Lissitzky. Während die einen die »Fakten« reproduzierten, ging es Lissitzky darum, neue Umstände zu imaginieren oder, wie er es formulierte, diese »abzutasten«. Auch wenn der Betrachter der minimalistischen Objekte die Bedeutung seiner eigenen Position aktiv erfah-

49 Jutta Held, »Minimal Art – eine amerikanische Ideologie« (1972), in: Gregor Stemrich (Hrsg.), *Minimal Art*, a. a. O., S. 444–470, hier S. 461ff.

50 Ebenda, S. 463.

51 Die minimalistischen Werke fordern vom Betrachter ein aktives Wahrnehmungsverhalten ein. Ergebnis ist die Konkretisierung eines zuvor unspezifischen Raumverständnisses, denn durch die minimalistischen Objekte vollzog sich eine Konkretisierung von Raum auch beim Betrachter.

52 Vgl. Clement Greenberg, »Neuerdings die Skulptur« (1967), in: ders., *Die Essenz der Moderne*, a. a. O., S. 362–372.

ren kann, so ist diese Erfahrung doch eine vorprogrammierte. Die revolutionäre Bildpolitik der *Prounen* dagegen zielte darauf, die Betrachterperspektive gänzlich von einer durch Schwerkraft determinierten Sichtweise abzulösen und für eine neue Vorstellung von Wirklichkeit zu öffnen.

#### 10. Von der Möglichkeit des Utopischen in der Kunst

Als Visualisierung eines universalen Wertesystems stand (und steht) Geometrie in der Kunst für eine ideale Ordnung von Welt. Platon folgend, der durch die Identifizierung der geometrischen Elementarformen mit den Struktureinheiten des Kosmos die geistigen Grundlagen für die geometrische Kunst bereitgestellt hat, ist sie Ausdrucksmittel der Vision(en) dieser Ordnung. Die geometrische Gestaltung des utopischen Raums in den Romanen von Thomas Morus und Tommaso Campanella oder die utopischen Städte der französischen Revolutionsarchitekten gehören in diese Tradition.

Geometrie war seit der Neuzeit – seit der Begründung der naturwissenschaftlich-aufklärerischen Ambition, sich die Umwelt durch Zählen, Messen und Einteilen anzueignen – das technische Mittel der Annäherung zwischen Kunst und Wissenschaft.<sup>53</sup> Das nicht zu erreichende Ideal – die Vollendung der Welt – begleitet das Utopische in der Kultur in Form der *Melancholie*, wie es schon ein Kupferstich Albrecht Dürers von 1514 illustriert: die *Melancholia I*, die Erwin Panofsky als Bildnis einer Verzweiflung, als »Melancholie des Künstlers« beschrieb.<sup>54</sup> Die *Melancholia I* – Vorbild und kulturelle Blaupause des verknüpfend wissenschaftlich-künstlerischen Denkens – reflektiert das Problem der Zusammenführung von rationalen und imaginären Perspektiven in Wissenschaft und Kunst. Die im Stich Dürers gezeigten Instrumente verweisen auf die Geometrie, die zugleich dem Künstler und dem Baumeister gehört und die die Avantgarde, insbesondere die des 20. Jahrhunderts, wieder aufgreifen wird. Der Zirkel und das Lineal des Architekten-Ingenieurs sind dementsprechend beliebte Attribute der Avantgarde-Rhetorik und -Symbolik.

Die Geschichte der Utopie wird zuerst als Geschichte des Scheiterns erzählt. Dafür gibt es genug Beispiele: von totalitären Ideologien, die die ganze Gesellschaft zum Kunstwerk erklären, bis zu einförmigen Siedlungsstrukturen, die das Scheitern der bürokratischen Umsetzung jeglicher Vision stellvertretend für die ihnen zugrunde liegenden Ideen belegen sollen. Wie steht es dann mit der Beziehung zwischen den Formen der Kunst und der Form der Gesellschaft? Ab wann wird eine Idealvorstellung in der Praxis autoritär? Wann wird aus der Utopie eine Ideologie? Kann man Utopie noch ernst nehmen? Um diese Fragen zu beantworten, kann eine Definition der Utopie betrachtet werden, die von Friedrich Schiller stammt. Schiller gab der Utopie am Ende des 18. Jahrhunderts einen neuen Sinn, indem er sie mit dem Ästhetischen in Zusammenhang brachte. Aus der Sozialutopie des fiktiven Staatsromans wurde ein Kunsterlebnis des utopischen

Denkens.<sup>55</sup> In seiner Kritik der Aufklärung betonte Schiller die Eigenschaft der ästhetischen Erfahrung, mit der die Realität reflektiert werden kann und sich die Möglichkeit bietet, die widersprüchlichen Aspekte der menschlichen Natur aufzuzeigen und zu versöhnen, ohne sie einem totalitären Prinzip unterzuordnen. Auch für Schiller war die politische Freiheit das höchste Ziel. Er glaubte jedoch nicht, dass diese nur mittels Vernunft erreicht werden kann. Auch Kunst allein vermag dies für Schiller nicht, handelt es sich doch um eine Aufgabe der gesamten Gesellschaft. Aber die Kunst – »der künstlerische Schein der Wirklichkeit« – geht der Wirklichkeit voraus und »leuchtet den Raum künftiger Möglichkeiten aus und eröffnet neue Perspektiven«<sup>56</sup>. »Im Freiraum des schönen Scheins wird so ein idealer Zustand der Gesellschaft antizipiert«<sup>57</sup>, dem die Organisation des sozialen Lebens folgt, also auf Basis der Kunst. Kunst sensibilisiert sowie stärkt und motiviert den handelnden Menschen.<sup>58</sup>

Wie aber hält man Utopien lebendig, ohne dass sie zu Ideologien werden, die restriktive und normative Handlungsanweisungen generieren? Schillers Briefe geben eine Antwort, die vielleicht auch heute noch eine Form von Gültigkeit besitzt: nämlich wenn die Utopie als Experiment, als eine Möglichkeit und nicht als Fakt begriffen wird. Die Kunst kann ein Schein des Möglichen sein. Ihre Technik ist das Spiel – und was in diesem Spiel zählt, ist die Potenzialität der Einbildungskraft, Strukturen und Gebilde zu erschaffen, die eine andere Ordnung zunächst überhaupt vorstellbar und denkbar machen können. Es geht um das Fantasieren von Modellen für die imaginären sozialen Räume und Lebensformen eines zukünftigen Kollektivs. Die Arbeiten der Konstruktivisten zum Beispiel, die an ihrem Gesellschaftsbezug festhielten, sind vor allem erfinderisch und spielerisch. Sie sind keine Abbilder einer starren Ordnung, sondern von Bewegung und Veränderung. Die als Spiel verstandene Utopie steht für das Experiment, für die anhaltende und spekulative Organisation und Neuorganisation des *Möglichen*. Ihr Ziel sind keine geschlossenen oder vollendeten Systeme, sondern eine Praxis der Gestaltung, die beweglich und offen bleibt – versetzbar und veränderbar. Keine Utopie in toto, sondern Utopien in Fragmenten.<sup>59</sup>

In Lissitzkys *Prounen* zum Beispiel gibt es kein Oben oder Unten, sondern sie sind umkehrbar, von allen Seiten betrachtbar: »Wir sahen«, schrieb Lissitzky, »daß die Oberfläche des *Prouns* als Gemälde aufhört, er wird ein Bau, den man umkreisend von allen Seiten betrachten muß, von oben beschauen, von unten untersuchen.«<sup>60</sup> Ins Zentrum der revolutionierten ästhetischen Erfahrung rückt nicht das Objekt, sondern der Prozess, der erlebt werden soll. Die offenen Formen oder Räume von van Doesburg oder Lissitzky verkörperten keine absoluten Werte, sondern Vorschläge zur Organisation des kollektiven Lebens. Sie forderten die Betrachter bzw. das Kollektiv auf, sich am Prozess der »Gestaltung« zu betei-

55 Klaus L. Bergmann, »Nachwort«, in: Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795), Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000, S. 253–286, hier S. 272.

56 Ebenda.

57 Ebenda, S. 268.

58 Und führt ihn hinaus »unter den offenen Himmel des Gemeinsinns«. Vgl. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, a. a. O., 27. Brief.

59 Colin Rowe, Fred Koetter, »Collage City«, in: *Architectural Review*, August 1975, Bd. CLVIII, 942, S. 66–91, hier S. 90.

60 El Lissitzky, »Proun«, a. a. O., S. 344.

53 Vgl. zum Beispiel El Lissitzky, »K. und Pangeometrie« (1925), in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.), *El Lissitzky*, a. a. O., S. 349–354. In dem Text analysiert Lissitzky die Geometrisierungstendenz als Leitidee der Avantgarde.

54 Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, Bd. 1, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1948, S. 161ff.

ligen, zu Mitwirkenden – Produzenten – zu werden<sup>61</sup> – entsprechend dem gesellschaftlichen Ideal, wonach der Mensch eben nicht nur einer Tätigkeit nachgeht, sondern sich jeder beliebigen zuwenden kann, wie es Karl Marx für die kommunistische Gesellschaft geltend machte.<sup>62</sup>

Kunst ermöglicht, die Welt neu und anders zu sehen, zu denken und zu erfahren. Dies ist die besondere – utopische – Funktion der Kunst.

61 Im Vorwort zu *Вещь / Gegenstand / Objet* schrieben Lissitzky und Ehrenburg: »Wir streben danach, die Arbeit aller, die wirklich arbeitswillig sind und nicht nur von den Renten vergangener Generationen zehren wollen, zusammenzufassen. Jenen aber, die nicht gewohnt sind zu arbeiten, sondern nur genießend zu staunen, jenen, die nur konsumieren, aber nichts schaffen wollen, wird der ›Gegenstand‹ fade und dürrig erscheinen.« El Lissitzky, Ilya Ehrenburg, »Die Blockade Rußlands geht ihrem Ende entgegen«, a. a. O., S. 341–342.

62 Vgl. auch den in dieser Publikation veröffentlichten Essay von Michael Hirsch. Außerdem: Werner Hofmann, »Kunst jenseits der geschlossenen Systeme« (1971), in: ders., *Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 282–301, hier S. 291–293.

## Geometry and Utopia The Social Visionary Potential of Constructivism and its Esoteric-Capitalist Reprogramming in Western Post-War Art

### 1. Introduction

This text is intended to draw attention to the societal and social consciousness of geometric-constructivist art and its self-understanding. I will attempt to raise questions about the connection between the forms of art and the constitution of society based on several selected positions from the history of the avant-garde and geometric abstraction. At the same time, however, the focus is primarily on the ideas underpinning formal experiments and not on their actual effects on society.

The notion of a correspondence between proposed designs of images and of society goes back to Italian art of the 14th and 15th century. Relevant programmes and tendencies have been recognizable in art since then, for which the organization of the picture implies the question of social order or even its (re-)invention. For example, in the 15th century the perspectival grid was devoted to the construction of a new understanding of the picture as well as a new reality as a “means of ordering the real”.<sup>1</sup> The picture construction based on perspective and symmetry in the High Renaissance was an attempt to attain an idealistic balance, which could ultimately also be a proposed design for society—an “image of a harmoniously coordinated community”.<sup>2</sup>

The architecture of the French Revolution in the late 18th century also regarded itself as part of a new concept of society. The buildings—which were planned but never realized—envisioned the new order of the sovereign community of the people as images. This community of equals was represented in the geometrical figure of the sphere.<sup>3</sup> The sphere symbolized the notion of a space that is homogeneous and free of hierarchical order and in which all citizens are ranked as equal. It was through geometry that this particular social vision was visually grasped and experienced.

Conceptions of the link between image and society proposals especially marked the utopian art currents and the avant-garde in the 20th century. The organization of the art work was related to possible or practical reorganizations of social space. Design became an instrument of social change altogether. The avant-gardes also took recourse to idealistic geometry as an element of this new value system. The primary and universal basic forms of this geometry were suitable for a praxis that gave precedence to the concrete over the illusion.

<sup>1</sup> Cf. Perspektive. In: *Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*. Vol. 5. Leipzig: E. A. Seemann Verlag 1993, pp. 520-524; especially p. 522.

<sup>2</sup> On this, see: Michaela Hermann, “Die Utopie als Modell. Zu den Idealstadt-Bildern in Urbino, Baltimore und Berlin”. In: *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*. Cat. Palazzo Grassi, Venice, Kunstbibliothek, Berlin, Ed. Bernd Evers, Munich, New York: Prestel 1995, pp. 56–73.

<sup>3</sup> Susanne von Falkenhausen, *KugelbauVisionen. Kulturgeschichte einer Bauform von der Französischen Revolution bis zum Medienzeitalter*. Bielefeld: transcript Verlag 2008, pp. 24–25. Using geometry, with its accent corresponding to the reason and rationality of the new world of ideas of the Enlightenment, the revolutionary architects believed to have found a new kind of alphabet of nature. The ideologues of the French Revolution declared nature, as non-alienated Arcadia, the place of the origin of society. This also meant that the Revolution could be staged as something natural. *Ibid.*, p. 20.

## 2. Victory over the Sun

On 3 December 1913 Aleksei Kruchenykh's futuristic opera *Victory over the Sun* was performed at the Luna Park Theatre in Saint Petersburg. A society of new human beings plans to tame nature and declare themselves the new rulers using technology. They tear the sun, as an "expression of the old world energy", out of the sky and lock it up in a "house of concrete". At the same time, modern man creates his own energy source "by the power of his technical dominance".<sup>4</sup> The victory over the sun proclaims the conquering of an old "natural" logic, the obliteration of the old values and their symbols, and the installation of a completely new order. At the same time, this transformation was also to signify a turning point for the role of artists themselves, for the opera proclaimed the dominance of the artistic creativity of mankind over the world and over nature. Man as artist becomes the constructor of the world.

The stage design and costumes were by Kazimir Malevich, who was one of the initiators of the project along with Kruchenykh and the composer Mikhail Matyushin. The costumes of painted cardboard reduced to geometrical patterns corresponded with the plot of the opera and with the invention of a new, artificial language (the *Zaum* language). The diagonally divided black and white square on a stage curtain became the starting point for Suprematism, which Malevich launched two years later in the *Last Futurist Exhibition 0.10* in Petrograd. With this, Malevich concretized the theme of *Victory over the Sun*: the utopia of the liberation of art from service to the state and religion.<sup>5</sup> However, the new freedom of art that Malevich strove for was not subjective, absurd and chaotic, like that of the Futurists, but instead followed a stringent formal economy, the aim of which was a new order. "Now that art has come to itself through Suprematism—to its pure, unapplied form—and has recognized the infallibility of non-objective sensation, it seeks to erect a new authentic world order, a new world view."<sup>6</sup>

The representative of this new order was the square, from which the other geometric forms like circle, triangle, rectangle and cross resulted through turning, dividing or overlapping—the alphabet of the new art. The task of this new art, as Malevich formulated it in 1922 in *Suprematism—The Non-Objective World*, was to expose reality as an illusion and to consequently reveal a "truth of non-objective being under the surface of manifestations".<sup>7</sup> It would be wrong, however, to regard Suprematism only as a repetition of the myth of origin in the form of geometric aesthetics.<sup>8</sup> Suprematism was a programme encompassing all areas of life and crea-

4 El Lissitzky, "Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau 'Sieg über die Sonne'". In: *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Ed. Sophie Lissitzky-Küppers, Dresden: Verlag der Kunst 1967, p. 349. (All translations from German by Aileen Dering unless otherwise stated.) The topicality of the opera for Suprematist ideology is evident in the fact that Malevich recreated it in 1920 with students in Vitebsk. Lissitzky's figurine portfolio from the early twenties with ten proposals for a mechanical theatre is also based on it.

5 Kasimir Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Mainz: Florian Kupferberg Verlag 1980, p. 66.

6 *Ibid.*, p. 98.

7 *Ibid.*, p. 62f.

8 The idea that geometric structures are the "sensual equivalent of cosmic order" is already found in Plato: "Geometry is knowledge of the eternally existent. If so, it will tend to draw the soul towards truth and to direct upwards the philosophic intelligence which is now wrongly turned earthwards." Plato, *The Republic*, VII, 527. Cf. Donald Kuspit, "The Geometrical Cure. Art as a Matter of Principle – Mondrian and Malevich". In: *Id.*, *The Cult of the Avant-Garde Artist*. New York: Cambridge University Press 1993, pp. 40–52, here p. 40.

tivity, the aim of which was a new world order, a radical restructuring of society. The new art of Suprematism created new forms and form relationships that were intended to lead to the establishment of a new world, including by expanding from the surface of the canvas into space as a new building art. The essence of this art was in design, in the search for forms and shapes as sensations. In the early 1920s Malevich turned increasingly to the so-called architectons, with which he imagined an expansion of Suprematism from the (picture) surface into space, from the transcendental into the real.<sup>9</sup>

His attempt to mobilize a transformation in the sensation of space, movement and order, and thus to effect a transformation of society, remained associative, however. It was his pupils from the group UNOVIS (Varvara Stepanova, Katarzyna Kobro, Ilia Chashnik, El Lissitzky et al.), who transferred Malevich's idealistic geometry to concrete material and everyday forms. A comprehensive artistic experiment like this was naturally not to be imagined as a solitary occupation in the atelier, but as collective activity, which the artist set up together with other workers: "We call to action ... not only those who 'make' art, but also our comrades—the blacksmiths, copper workers, stonemasons, cement workers, foundrymen, miners, textile workers, tailors, milliners, and all those who make the things of our utilitarian world."<sup>10</sup>

## 3. For the Founding of New Forms in Art

By 1920 at the latest, working with space became the Suprematist goal that was to lead to reshaping the whole world.<sup>11</sup> El Lissitzky called his *Prouns*, on which he started working in Vitebsk in 1919 at Malevich's suggestion, "the station where one changes from painting to architecture".<sup>12</sup> The abbreviation pro-un stands for "Pro-Unovis" (in Russian), which roughly means, "for the founding of new forms in art". What is characteristic of these non-objective paintings and graphic works is a complex relationship to space: two- and three-dimensional geometric elements such as bars, rectangles, circles, etc. are arranged on a surface. Through the integration of multiple perspectives the *Prouns* evade the conventional (perspectival) perception of space. The ordering system from drawing that El Lissitzky frequently used is axonometry, a drawing technique that undermines rationality and keeps open a potential reversibility of space: "We have seen that the surface of the canvas [of the Proun] has ceased to be a picture. It has become a construction and like a house, you have to walk around it, to look at it from above, to study it from beneath. The picture's one perpendicular axis (vis-à-vis the horizon) has been destroyed. We have made the picture rotate."<sup>13</sup> The confusion resulting from multiple simultaneous viewpoints, the "groundlessness" (overcoming gravity) and the fragmentation of classical space in the *Prouns* refer to the new spatial experience of moder-

9 Cf. for example his "Suprematist Manifesto UNOVIS" from 1924 in: Kasimir Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Cologne: Dumont 1989, pp. 237–240.

10 See the manifesto: "Schart Euch um Unowis" (1920). In: *Wetterleuchten! Künstler-Manifeste des 20. Jahrhunderts*. Hamburg: Verlag Lutz Schulenburg 2000, pp. 30–31, here p. 31.

11 Cf. Malevich's "Suprematist Manifesto UNOVIS", op. cit.

12 El Lissitzky, "Proun. Nicht Weltvisionen, sondern – Weltrealität" (1920). In: *El Lissitzky*, op. cit., pp. 344–345.

13 Lissitzky, "Proun", op. cit., p. 344.

VARVARA STEPANOVA, designs for sports clothes / Entwürfe für Sportkleidung, 1923



nism, of open space opening up in all directions. Not least of all, the dynamic configurations of the *Prouns* are thus also to be understood as a metaphor for the ideas of social mobility and openness.<sup>14</sup> “Proun begins in the surface, proceeding through the spatial construction of models and on to the construction of all objects of life in general.”<sup>15</sup> *Prouns* were thus not paintings, but investigations of a future (architectural) praxis, fragments for future agency.

#### 4. The Discourse of Construction

“We are unable to imagine any creation of new forms in art that is not linked to the transformation of social forms,” wrote El Lissitzky and the author Ilya Ehrenburg in the preface to the first volume of the trilingual journal *Вещь / Objet / Gegenstand*, 1922, and called for a “constructive art” that “is not intended to alienate people from life, but to summon, to contribute to organizing it.”<sup>16</sup> Organization became an important utopian function of contemporary art. The contemporary artist should liberate himself “from the obligations of the moralist, the storyteller, and the court jester”<sup>17</sup>—and become a constructor of the new world.

A concept that was established in the 1920s and embodied the longing for a new function of art was *construction*. On the one hand construction indicated a formal principle of artistic organization; of the spatial set-up of material and form, which was ideologically connoted on the other hand. In contrast to composition—the individual and speculative understanding of form in bourgeois notions of art—construction, which started from a “expedient use of material” and aimed for a “conscious and organized life”, corresponded to the new art of the collective.<sup>18</sup> The field of artistic production was expanded to the artistic organization of everyday life. By means of construction, the integration of artistic work into a collective praxis was also intended to overcome the bourgeois demarcation of the individual art genres into painting, sculpture and architecture. The “social construction” called for by the *First Working Group of Constructivists*, for example, was not supposed to signal the subordination of art to political goals, but rather to stand for the belief in the crucial role of creativity and the potential of the imaginary in the (re-)conception of social structures.<sup>19</sup> Construction—as the attempt to find expression of the social (communist) idea in physical installations—meant testing possibilities of design, whose actual implementation was not initially planned. “The new form is

14 It was not only the new understanding of space in modernism - asymmetry, mutually interpenetrating spaces, openness – that axonometry stood for. As Yve-Alain Bois has pointed out, the rediscovery of axonometry as a drawing technique in the 1920s was also a political decision. Cf. Yve-Alain Bois, “Metamorphosis of Axonometry”. In: *Daidalos* 1, September 1981, pp. 41–58.

15 Lissitzky, “Proun”, op. cit., p. 345.

16 El Lissitzky, Ilya Ehrenburg, “Die Blockade Rußlands geht ihrem Ende entgegen” (1922). In: *El Lissitzky*, op. cit., pp. 340–342, here p. 341.

17 El Lissitzky, “Der Suprematismus des Weltaufbaus” (1920). In: *El Lissitzky*, op. cit., pp. 327–330, here p. 327.

18 See: Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, “Programme of the First Working Group of Constructivists” (1921). In: *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Ed. Charles Harrison, Paul Wood. Oxford, Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers 1993, pp. 317–318.

In early 1921 a debate on composition and construction took place at INChUK – the *Institute for Artistic Culture* – in which Varvara Stepanova, Alexander Rodchenko, Gustav Klucis and others participated. The new concept of construction was developed based on specific works.

19 Cf. Felix Philipp Ingold, “Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kasimir Malevič”. In: *Was ist ein Bild?* Ed. Gottfried Boehm. München: Wilhelm Fink Verlag 1995, pp. 367–410, here p. 404. Constructivism emerged in the Soviet Union from a necessity as well: the new social order called on artists to redefine their role.

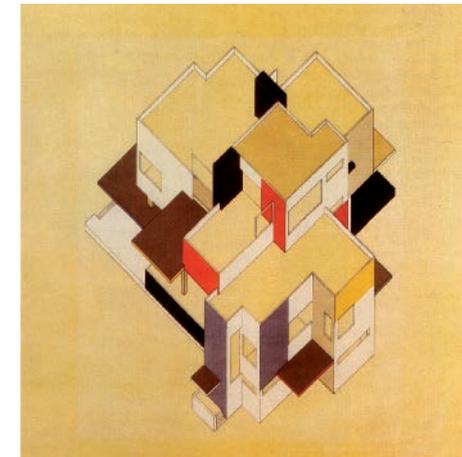
the lever, which sets life in motion, if it is based on the suitability of the material and on economy,” announced Lissitzky in his lecture on new Russian art held in Hanover in 1923. He added that the creation of new forms should not be mistaken for their immediate utility value.<sup>20</sup> The goal was first of all a “laboratory of art”, an idealistic studio or a workshop, in which models for the future could be studied and constructed—although some artists actually went into the factories.<sup>21</sup> Gustav Klucis understood his *Constructions*, a series of sketches inspired by the construction debate (1921–1922), as investigations of structures of an as yet “non-existent world”.<sup>22</sup> These constructions of vertical boards and horizontal beams, from which transparent but complex spatial forms arise, or also the plans for multifunctional devices (such as screen grandstands, propaganda and grandstand kiosks, slogan stands), are first of all formal experiments and only thereafter utilitarian projects. Clear structures and viewpoints are dissolved in them. At a closer look, many of the constructions turn out to be much more playful and ambivalent than rational or economical.

#### 5. International Unity in Life, Art and Culture

“Restructuring” art and life was also the goal of the Dutch group of artists and architects that assembled around the journal *de Stijl*, founded in 1917. The New Design—constructing the environment according to creative laws—was also based on an elementary language of geometry, as it was inherent to the straight-lined, abstract geometrical compositions of Piet Mondrian and Theo van Doesburg. Painting was the arrangement of circumstances and relationships through the interaction of forms, which were models of a reality at the same time.<sup>23</sup>

Theo van Doesburg turned from “ideal architecture” to concrete space. As early as 1922, following his return from Weimar, where he had hoped in vain for a position at Bauhaus, he began collaborating with the architect Cornelis van Eesteren, aiming for the realization of a new “overall style” by connecting visual art and architecture.<sup>24</sup> Unlike Mondrian, van Doesburg, who had met El Lissitzky in Weimar, sought to integrate *elementarist* principles into daily life through applied activities like the design of various public and private spaces and to thus contribute to a renovation of society.<sup>25</sup> Both the concept and the techniques used conjoined

THEO VAN DOESBURG and / und CORNELIS VAN EESTEREN,  
*Maison particulière*, axonometric projection / Axonometrie, 1922/23



20 The passage refers to UNOVIS. Cf. El Lissitzky, “Neue russische Kunst”. In: *El Lissitzky*, op. cit., pp. 330–340, here p. 336.

21 Varvara Stepanova and Liubov Popova designed patterns for production in the state textile factory in Moscow in 1923/24. Alexander Rodchenko collaborated with woodworking workshops to transfer his ideas for multifunctional furnishings into a form that could be mass produced for everyday life. Vladimir Tatlin and Boris Arvatov opened a studio for material culture and production in the Petrograd steel factory “Lessner”.

22 See: Larissa Oginskaja, “Das Phantastische und die Realität in den Konstruktionen von Gustav Klucis”. In: *Gustav Klucis. Retrospektive*. Cat. Museum Fridericianum Kassel, Ed. Hubertus Gaßner & Roland Nachtigäller, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1991, pp. 99–126.

23 “The (truly exact) work of art is a metaphor of the universe obtained with artistic means,” wrote Theo van Doesburg. Theo van Doesburg, “Principles of Neo-Plastic Art”. In: *Art in Theory 1900–1990*, op. cit., pp. 279–281, here p. 281.

24 This collaboration was initiated by a commission from the gallerist Léonce Rosenberg for a residential house with an art gallery.

25 Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, “Auf dem Weg zu einer kollektiven Konstruktion”. In: *Tendenzen der Zwanziger Jahre*. Cat. 15. Europäische Kunstausstellung. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1977, Part 1, pp. 176–177. See also: Steven Henry Madoff, “Vestiges and Ruins: Ethics and Geometric Art in the Twentieth Century”. In: *Arts Magazine*, December 1986, vol. 61, no. 4, pp. 32–40.

formal structures with the specific idea of a world order. Consequently, van Doesburg's architectural plans are also social visions. In the project for the *Maison particulière* (1923), for example, the conventional spatial cube is entirely dissolved. Surfaces floating in the air in the primary colours of yellow, red and blue mark the outline and the spatial division. The duality between inside and outside is also suspended. The open space of *Maison particulière* corresponded to the new spatial concept that the Swiss architecture historian Sigfried Giedion has called *Durchdringung* (interpenetration). On the one hand, it referred to the new manner of building made possible through the invention of reinforced concrete, with open, non-hierarchical spatial configurations and an elusive boundary between inside and outside. On the other hand, it was also a social concept, a metaphor for ideas of social mobility and emancipation.<sup>26</sup> The dissolution and weakening of the boundaries and hierarchies in architecture corresponded to a contemporary intellectual stance that aimed to abolish social ranking order in society.

#### 6. From Experiment to Planning

The concept of *the building* became the leitmotif for the new type of art school founded in 1919—Bauhaus. In the *Program of the Staatliches Bauhaus in Weimar*, Walter Gropius named the “new building of the future” as the “ultimate aim of all artistic activity”.<sup>27</sup> Here too, building is to be understood as a metaphor for a future society. The Bauhaus student and weaver Anni Albers idealistically described the organization of forms, their relationships, their proportions as corresponding to social relationships.<sup>28</sup> As her idealistic interpretation promised, the geometric patterns of her carpets held proposals for organizing collective life. These carpets are not objects of decoration, but rather images of social relations, such as that of the individual vis-à-vis society as a whole or the relationship between subject and collective.

The building of the future was to be established not only through the integration of all genres of art and sections of craft. This new unity was symbolized by a Gothic cathedral in Lyonel Feininger's woodcut that was printed on the title page of the Bauhaus manifesto. However, the new unity also indicated (as the *Cathedral of Socialism*, the original title of the print) a new collective way of working. It was the medieval cathedral masons' lodge (“Bauhütte”) that not only gave the school its name, but also served as a model of a small community of workers consisting of architects, artists and craftsmen.<sup>29</sup>

On the other hand—and this is the flip side of the idea of achieving social reforms through design—particularly art striving for a fusion of form, technology

26 Hilde Heynen, *Architecture and Modernity. A Critique*. Cambridge, Mass., London: The MIT Press 1999, pp. 30–38.

27 Cf. Walter Gropius, “Program of the Staatliches Bauhaus in Weimar” (1919). In: *Architectural Theory. Volume II. An Anthology from 1871–2005*. Ed. Harry Francis Mallgrave, Christina Contandriopoulos. Malden, Oxford: Blackwell Publishing 2008, pp. 200–202.

28 Anni Albers, “Designing as Visual Organization”. In: *Id., On Weaving*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press 1972, pp. 71–80.

29 Walter Gropius, “Antworten auf eine Umfrage des Arbeitsrates für Kunst”. In: *Walter Gropius. Band 3: Ausgewählte Schriften*. Ed. Hartmut Probst, Christian Schädlich. Berlin: Ernst, Verlag für Architektur und technische Wissenschaften 1988, pp. 67–70, here p. 70. As early as the 19th century, the Gothic cathedral had already become a symbol of the unity of not only all the arts, but also of all creators: the English artist and socialist William Morris saw in the building of a cathedral not only the ideal of an integration of all sections of art, but also harmonious and non-alienated labour.

and economy (as in Bauhaus since 1923) became increasingly integrated in modern capitalist operations. What the new unity enabled was the reconciliation between art and the demands of industry and capitalist rationalization. The utopia of the simple and generally comprehensible was assimilated by the ideology of the economical. Geometry became an instrument of capitalist industriousness and profit maximization, in which geometric forms no longer reflected an idealistic order, but instead became symbols of bourgeois rationality and instrumental reason. In this context, the genuinely idealistic logic of elementarism quickly came to mirror only the logic of the conveyor belt. In this moment—as Manfredo Tafuri describes it—where everything was “open” and capable of being restructured and (individually) organized at any time, the romantic socialist idea of the participation of all became the ideology of the flexibility of capitalist accumulation.<sup>30</sup>

However, it was not until after the Second World War that it first became visible that specifically the principles of constructivism had become the official form of reconstruction and the reestablishment of bourgeois circumstances. The adoption of constructivism as a form of functionalism was carried out through its orientation to economy and the profitability of production, but linked at the same time with turning away from its original principle of social emancipation, which had still motivated Lissitzky and Rodchenko. To this extent, the development of constructivist principles was in keeping with overall social *rationalization*, which constituted the fundamental principle of modern industrial societies. Theodor W. Adorno thus identified the constructivist concept, which had once been a symbol of emancipation, with the instrument of control of the repressive mechanism of capitalist order. The rationalist logic of functional forms of purpose and the principle of material justice, according to Adorno, reflected the fundamental principle of the division of labour aimed at surplus. In his speech to the Deutscher Werkbund in 1965, Adorno discussed functionalism as a form of disciplinary society reduced to determinism, a “brutal repression”, as he called it, whereby architecture served as a tool for the subjection of individuals.<sup>31</sup>

This ideological abridgement of Constructivism can be explained with a reanimation of Modernism under new auspices, which is directly connected with the establishment of the hegemony of the United States following the Second World War.<sup>32</sup> Abstraction was declared the symbol of the free world, but no longer in the sense of the collective *construction* of an emancipated society as initially envisioned (see above), but rather as a sign of individual scope and private wishes.

The language of abstract forms became a field of individual and romantic expression. In 1939, the then 29-year-old Clement Greenberg—one of the most influential art critics of the 20th century and probably the most important post-war

30 Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. Cambridge, Mass., London: The MIT Press 1976, p. 150ff.

31 Theodor W. Adorno, “Functionalism Today” (1965). In: *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. Ed. Neil Leach. London, New York: Routledge 1997, pp. 6–19. The development in actually existing Socialism was no different: the Constructivist utopias were implemented in the technocratic planning departments, which also instrumentalized the idea of simplicity and functionality.

32 On the reinterpretation of Constructivism following the Second World War and its integration in the understanding of post-war Modernism based on the autonomy of art, cf. Benjamin H. D. Buchloh, “Cold War Constructivism”. In: *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*. Ed. Serge Guilbaut. Cambridge, Mass., London: The MIT Press 1990, pp. 85–112. And: Hilde Heynen, *Architecture and Modernity*, op. cit.

strategist of Modernism—published an essay in the Trotskyist journal *Partisan Review* entitled “Avant-Garde and Kitsch”, in which he defended the freedom of art in light of the instrumentalization of art by totalitarian regimes.<sup>33</sup> For Greenberg, autonomy was only to be preserved in the differentiation of the individual sectors of art, in the separation of the arts. Greenberg also presumed that the forms of art find their immediate justification and function in society and that art relates to the social order of its day, its historical context. In this theory, the historical context of abstraction was the era of (high) capitalism. Abstraction’s autonomy was to embody from now on the liberalism mandatory for the “free world”. This freedom could not be better demonstrated than by the abstract geometries, the pure forms of painting by Ad Reinhardt, Barnett Newman or Ellsworth Kelly, which had no meaning and were purely self-referential. The heroic gestures of the artist, which belonged to the repertoire of the expression of subjective experiences,<sup>34</sup> can consequently be read as confirmation of the absence of authoritarian values and structures, whether these be political, moral or aesthetic.<sup>35</sup> For Greenberg, the artist found legitimation in being a pioneer, but this function no longer related to a concrete social vision, but instead to a claim of being a herald of the true, the authentic, and the *sublime*. Constructive painting based on geometry and regularity as exemplified by Reinhardt, Newman or Kelly, the strictly geometrical divisions of the picture surface and their monochrome fields were an expression of the absolute and the ideal, in short of a so-called *sublime*, which was the magic word used by the artists themselves. Geometry became an idealized place beyond the realm of the everyday, which was to enable experiences of the sublime.

#### 7. Harmony

This change of definition also led to a change in the rhetoric of the artists: the social construction, with which geometric abstract art had originally argued, was replaced by concepts such as *harmony* or the *universal*. On the one hand, this meant that the concrete social ambitions of Constructivism were eliminated. On the other hand, the “constructive idea” was now to imply universal, intellectual and moral questions and values. The objective of art might still be human life, yet no longer in a material but rather in a psychological and intellectual sense. The function of art was consequently not (or no longer) to construct the modern world for the *New Man*, but rather a kind of intellectual mediation between human beings and their habitat characterized by rapid industrial and technological development as well as by the rapid loss of universally meaningful leitmotifs. It was thus no longer a matter of eliminating the capitalist system and the alienation of labour, production and life as a consequence of technological rationalization, but rather of healing their effects and symptoms or supplementing these with experiences of the *sublime*.<sup>36</sup>

33 Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch” (1939). In: *Art in Theory 1900–1990*, op. cit., pp. 529–541.

34 “Instead of making cathedrals out of Christ, man, or ‘life’, we are making it out of ourselves, out of our own feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation.” Barnett Newman, “The Sublime Is Now” (1948). In: *Art in Theory 1900–1990*, op. cit., pp. 572–574, here p. 574.

35 Harold Rosenberg, quoted from: Steven Henry Madoff, “Vestiges and Ruins”, op. cit., p. 36.

Not the material, but rather the *inner* structures of the human being, his existence, now formed the working surfaces of the artist, who became a kind of therapist.

In his popular, often reprinted *Concise History of Modern Painting*, 1959, Herbert Read, the former anarchist poet, describes Constructivism with the term of “universal harmony” as an “art of determined relations”. In Read’s interpretation, however, these determined relations do not mirror a concrete social vision, but rather a cosmic constellation. The “new constructive art of harmony” was to be distinguished by representing the cosmos and its fundamental characteristics. Art was intended to visualize a *universal* system that moves beyond the present.<sup>37</sup> The simple geometric structures indicated an “original wholeness and authenticity” and had, as Donald Kuspit later explained of the works by Mondrian and Malevich, a therapeutic goal: “Indeed, divine geometry seems to redeem one’s life and restore one to happiness by lifting one’s self to a higher plane of existence.”<sup>38</sup> In contrast, the Constructivists in the beginning were less concerned with revealing and visualizing the “inner construction” of the world; the objectivity they insisted on simply meant investigating the properties of materials, in order to achieve a better construction of the world of life. Formal renewal was first accompanied by a societal and social innovation. At the same time, all that was naturally regulated, such as gravity and the laws of nature, was to be overcome and suspended and not continued in social space—as a social order.

#### 8. Good Form and Good Taste

In comparison, as Giedion, for example, emphasizes, the modernist rationalization of life engendered a growing desire for art, but not in order to imagine new (collective) forms of living, but rather to achieve reconciliation with the existing ones. A substantial focus of modern production was now put on an engagement with “predominant taste”.<sup>39</sup> In the 1950s the concept of “good form” became established, which stood for functional and aesthetically beautiful design that claimed timeless validity. The concept originated with the Swiss artist and architect Max Bill.<sup>40</sup> Convinced that the “good form of all crafted and industrial objects and buildings” was the basis for designing a beautiful, harmonious and humane environment, Bill, who had studied at Bauhaus Dessau and was appointed director of the legendary Ulm School of Design in 1953, regarded the design of spaces and objects as a possibility for influencing the intellectual and moral development of human beings.<sup>41</sup> This

36 Cf. Hilde Heynen, *Architecture and Modernity*, op. cit., pp. 38–43. See also: Sigfried Giedion, the paragraph “Do We Need Artists?” in his book *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*. (1941). Cambridge, Mass., London: Harvard University Press 2008, pp. 430–434.

37 Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting* (1959). London: Thames and Hudson 1985, pp. 188–217.

38 Donald Kuspit, “The Geometrical Cure”, op. cit., p. 41.

39 Cf. Hilde Heynen, “The Jargon of Authenticity. Modernism and Its (Non)political Position”. In: *Constructed Happiness – Domestic Environment in the Cold War Era*. Ed. Mart Kalm, Ingrid Ruudi. Estonian Academy of Arts Proceedings 16, Tallinn 2005, pp. 10–26

40 Max Bill, “Die Gute Form” (1957). In: *Id., Funktion und Funktionalismus: Schriften 1945–1988*. Bern: Benteli 2008, pp. 27–30. The concept goes back to the exhibition of the same name, which Bill put together for the Swiss Werkbund in 1949. This exhibition, which promoted the rehabilitation of Modernism on the one hand, also determined the direction of reconstruction on the other. What was regarded as good and right were economy of means, functionality and high quality. This special exhibition that was presented at the Pattern Fair in Basel was also shown during the same year in Cologne and Ulm, subsequently touring through several cities in Europe.

approach was all the more influential due to his impact on the curriculum of the Ulm School of Design, but also reveals the limitations of an “engaged” design. The Ulm School was conceived as a new type of academy by Inge Aicher-Scholl and Otl Aicher. The teaching was to centre on the re-orientation and political education of German society after the war.<sup>42</sup> Due to Bill’s influence, the content of the curriculum shifted to industrial design, through which the desired re-orientation of German post-war society was to be achieved. This idea of the transformation of society through design, which had also occupied the avant-garde, had already undergone a considerable reinterpretation at that point, as mentioned above. It had become a matter of aesthetic rather than social forms. The *aesthetic integration*, of which the artist-designer was an agent, meant a sublimation of the economic and rational apparatus of capitalism through and by means of “good form”.<sup>43</sup>

If the “symbolic client” of modern art and architecture was initially the proletariat, the *New Man*, after the Second World War this became the bourgeoisie—in other words, not the producers, but the consumers.<sup>44</sup> The experimental and transgressive dimension of the formalist art of geometric abstraction turned into a search for individuality and individualist differentiation through “distinctive forms”.<sup>45</sup> A good and beautiful environment, already declared a human right by William Morris, became a purchasable consumer article and was supposed to cultivate and satisfy people—in accordance with the ideology of the new welfare state. Modern architecture and design thus played a significant role in the process of restructuring western societies after the Second World War, which also applied to the relationship between the individual and society. If modern architecture and art initially embodied the desire for a just, equal and emancipated society, post-war Modernism thus stood for good taste and a high standard of living—luxury, comfort, distinction and individualism.

#### 9. The Liberal Ideology of Minimalist Order

Cubes or paintings aligned with one another at regular intervals, their surfaces organized by even stripes, patterns from uniform industrial plates and tiles lying on the floor: in the early 1960s these signalled a reanimation of the geometric and

reductionist vocabulary of forms. They were accompanied by the neo-avant-gardist rhetoric of objectivity and depersonalization (which, historically speaking, must be associated with a rationality of instrumental reason that has so far always been connoted as masculine). In a famous radio interview by Bruce Glaser in 1964 the sculptor Donald Judd and the painter Frank Stella argued against the principle of composition, which they rejected as subjective and speculative and attacked with anti-individualism in art. They spoke of the order their work was based on in keeping with a definition from Judd as follows: “The order is not rationalistic and underlying but is simply order, like that of continuity, one thing after another.”<sup>46</sup> The epitome of this non-relational order was the geometric framework—the grid. It allowed becoming free from the “precarious” composing that the artists called into question. The paints came directly from the tube and the parallel stripes were related to the width of a standardized painter’s brush, as for instance in Stella’s *Black Paintings* (1958–60). Stripes running in equal distances from the middle to the edges of the canvas created a symmetrical pattern over the entire surface that could be endlessly repeated and expanded. It was, as Stella succinctly summarized: “What you see is what you see.”<sup>47</sup>

And yet these geometric structures, which suggested a reprise of Constructivism or Bauhaus, still related to society. The order that the design of these works was based on is the order of industrial standardized production. The non-hierarchical arrangements of the *Stacks* or modules appropriated methods of arranging industrial and automated production processes. They repeated the logic of the rationalized capitalist system and the liberal ideology of reproducibility. The repetition of identical elements and the use of simple module systems are mimetic references to forms of mass production and mass consumption.<sup>48</sup>

Not only did these geometries mirror the economy and order of industrial production but this aesthetic process based on simple reproduction and repetition also had another genuinely social function, which Jutta Held has explored. The minimalist artists’ claim of demonstrating objective regularities of human perception in an unmediated experience of form was intended to sensitize the senses. Whereas artists like Lissitzky with his *Prouns* or Klucis with his constructions sought to change the perception of the world by “unhinging” it, the normed boxes and standardized variations mirrored the automated modes of production that the artists had adapted to, instead of changing them. Form was a means of redesigning the world for minimalist artists too; the reduced minimalist objects that choreographed the movements of the viewer in the space also trained the viewer’s perceptivity, which even the advanced capitalist industrial society expected from

41 In 1952 Bill also initiated a new edition of Wassily Kandinsky’s book *Concerning the Spiritual in Art*. In this essay published in 1912, Kandinsky formulated the artist’s claim (to power) as a “sensitive and simultaneously analytical soul”, who explores the unconscious effect of images, forms and colours on the soul of the viewer, in order to apply them in turn to educate the viewer to become a better human being. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. Bern-Bümplitz: Benteli 1952, pp. 132–136.

42 The Scholl Foundation initially commissioned Max Bill to design the building for the school, the foundation of which was co-financed by the American Reeducation Fund. The collaboration was a result of the exhibition *Die gute Form* that Bill organized, which Aicher-Scholl and Aicher brought to Ulm.

43 Bill’s successor, Tomás Maldonado, called for a demystification of the objective and communicative world. This meant that it was not aesthetic standards inspired by art, but rather the laws of mass production and industrial automation along with rational, scientific principles that were to point the way for design.

44 Joan Ockman, “Introduction”. In: *Architecture Culture 1943–1968. A Documentary Anthology*. Ed. Joan Ockman. New York: Rizzoli 1993, pp. 13–24, here p. 16.

45 “The more the objects of people’s close environment become similar or the same, due to the development of production, the greater the desire becomes for individual achievement, for participation in the creative events of the time. It is specifically the free and diverse possibilities of choice that make the artwork an explicit carrier of these kinds of individual achievements and thus a balance factor for the intellectual needs of people to a far greater extent than today.” Max Bill, “Wie sieht die Kunst aus um das Jahr 2000?” In: *Max Bill*. Ed. Wieland Schmied. Hannover: Kestner-Gesellschaft 1968, pp. 24–27, here p. 27.

46 Bruce Glaser, “Questions to Stella and Judd” (1964). In: *Minimal Art. A Critical Anthology*. Ed. Gregory Battcock. Berkeley: University of California Press 1995, pp. 148–164. And: Donald Judd, “Specific Objects” (1965). In: *Id. Complete Writings 1959–1975*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design 2005, pp. 181–189, here p. 184.

47 “My painting is based on the fact that only what can be seen there is there. [...] What you see is what you see.” Bruce Glaser, “Questions to Stella and Judd”, op. cit., p. 158.

48 This link between minimalist aesthetics and the infrastructure of capitalism is ironically suggested by the early work *Homes for America*, 1966/1967, by Dan Graham, which appeared on the pages of the *Arts Magazine* (December 1966–January 1967, pp. 20–21.) and is composed of photographs and a text about American suburban tract houses. Graham associated the serial logic of residential construction—the box-like arrangement of the houses—with the minimalist principle.

people.<sup>49</sup> The freedom gained in this way contributed to a reconciliation with the given reality, a “smooth adaptation to the capitalist system driven by technological rationality and science”.<sup>50</sup> The system was not relativized by alternative proposals; instead of visions of a new order the “minimalist situations” reproduced the existing order, its structural principles articulated the reasoning of social organization. The specifying of the viewer who fulfilled his own role as a flexible producer, which Minimal Art initiated<sup>51</sup>, is also the viewer’s activation as a consumer. In this way Minimal Art reacts to the reformulation of socio-political developments, to the transformation of industrial mass society following the Second World War, to the expansion of capitalist planning, which encroached from the factory into all areas of society and effected a commercialization and aestheticization of everyday life.

At the same time, the minimalist objects, which Greenberg disparaged as “good design”<sup>52</sup>, maintained particularly the bourgeois distinction in the sense of “good form”, of *good taste*. Their principles, such as reduction, presence and material awareness, corresponded with the ideals of simplicity and authenticity, but differ sharply from media images and the values of consumer society mediated through them (it is interesting to compare this stance with that of Pop Art, which triumphed at the same time).

This is also where we find the difference between the “activation” of the viewer by the artists of Minimal Art and by Lissitzky. Whereas the former reproduced “facts”, Lissitzky was interested in imagining or, in his own words, “probing”, new circumstances. Even though the viewer of minimalist objects can actively experience the significance of his/her own position, this experience is still a pre-programmed one. The revolutionary image politics of the *Prouns*, on the other hand, aimed to detach the viewer perspective entirely from one determined by gravity and open it for a new idea of reality.

#### 10. On the Possibility of the Utopian in Art

As the visualization of a universal value system, geometry in art stood (and stands) for an ideal ordering of the world. Following Plato, who provided the philosophical foundation for geometric art by identifying elementary geometric forms with the structural units of the cosmos, it is the means of expressing the vision(s) of this order. The geometric design of utopian space in the novels of Thomas More or Tommaso Campanella or the utopian cities of the architects of the French Revolution belong to this tradition.

Since the beginnings of the modern era and the first stirrings of the scientific rationalist ambition to master the world through numbers, measuring and classifying, geometry has served as a technical means to bring art and science closer

together.<sup>53</sup> The unattainable ideal—a perfected world—accompanies the utopian dimension in culture in the form of *melancholy*, as illustrated already in a copper etching by Albrecht Dürer from 1514; *Melancholia I*, which Erwin Panofsky described as the portrait of despair, as the “melancholy of the artist”.<sup>54</sup> *Melancholia I*—model and cultural blueprint for linking scientific-artistic thinking—reflects on the problem of conjoining rational and imaginary perspectives in science and art. The instruments shown in Dürer’s etching point to geometry, which belongs to both the artist and the master builder, and which the avant-garde would take up again especially in the 20th century. The compass and the ruler of the architect-engineer are consequently popular attributes of avant-garde rhetoric and symbolism.

The story of utopia is first told as a story of failure. There are many examples of this: from totalitarian ideologies declaring the entire society an artwork to repetitive residential structures providing evidence for the failure of the bureaucratic implementation of any vision, representing the ideas they are based on. So what is the state of the relationship between forms of art and the form of society? At what point does an ideal notion become authoritarian in practice? When does utopia become an ideology? Can utopia be taken seriously any longer? To answer this question, it is worth considering a definition of utopia by Friedrich Schiller. In the late 18th century Schiller gave utopia a new meaning by putting it into an aesthetic context. The novels about fictive states became an art experience of utopian thinking.<sup>55</sup> In his critique of the Enlightenment, Schiller emphasized the property of aesthetic experience, by means of which it is possible to reflect on reality and to identify and reconcile the contradictory aspects of human nature without subordinating them to a totalitarian principle. Political freedom was also the highest aim for Schiller. However, he did not believe that reason by itself was up to the task of achieving this. Nor was art alone, according to Schiller, capable of doing this alone: this was a task for all of society. But art—“the artistic semblance of reality”—leads reality and “illuminates the space of future possibilities and opens up new perspectives”.<sup>56</sup> “In the free space of beautiful semblance, an ideal state of society is thus anticipated.” This is followed by the organization of social life, which, in other words, is based on art.<sup>57</sup> Art sensitizes, strengthens and motivates humanity to take the initiative.<sup>58</sup>

Yet how are utopias kept alive without becoming ideologies that generate restrictive and normative instructions? Schiller’s letters provide an answer that may still have some validity today: especially when utopia is understood as an experiment, as a possibility and not as a fact. Art can be an appearance of the possible. Its technique is the game—and what counts in this game is the potentiality of imagination to create structures and forms that first make it possible to even imag-

49 Jutta Held, “Minimal Art – eine amerikanische Ideologie” (1972). In: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Ed. Gregor Stemmrich. Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995, pp. 444–470, here p. 461ff.

50 *Ibid.*, p. 463.

51 Minimalist works demand active perception behaviour from the viewer. The result is a concretization of a previously unspecified understanding of space, because a concretization of space also takes place for the viewer through the minimalist objects.

52 Cf. Clement Greenberg, “Recentness of Sculpture” (1967). In: *Minimal Art. A Critical Anthology*, op. cit., pp. 180–186.

53 Cf. for example, El Lissitzky, “A. and Pangeometry” (1925). In: *Art in Theory 1900–1990*, op. cit., pp. 303–307. In this text Lissitzky analyzes the tendency to geometrization as the guiding idea of the avant-garde.

54 Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*. Vol. I. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1948, p. 161ff.

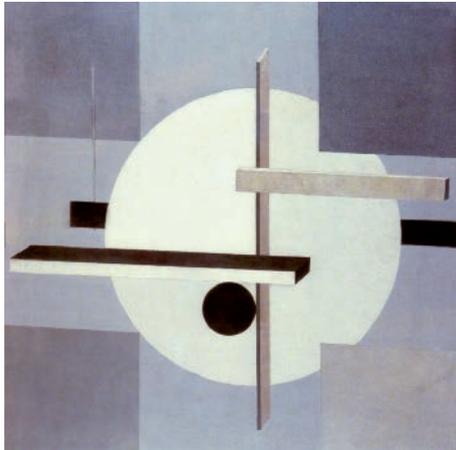
55 Klaus L. Bergmann, “Nachwort”. In: Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795). Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000, pp. 253–286, here p. 272.

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*, p. 268.

58 And leads him out “under the open sky of public thinking”. Cf. 27th Letter.

EL LISSITZKY, Proun R.V.N.2, 1923



ine and think of a different order. This means fantasizing models for imaginary social spaces and ways of life for a future collective. The works of those Constructivists, for example, who held on to their social relevance are most of all inventive and playful. They are not replicas of a rigid order, but are vehicles of movement and change. Utopia understood as a game stands for the experiment, for the ongoing and speculative organization and reorganization of the *possible*. Its aim is not closed or perfect systems, but rather a praxis of design that remains flexible and open—movable and mutable. No utopia in *toto*, but utopias in fragments.<sup>59</sup>

In Lissitzky's *Prouns*, for example, there is no *up* or *down*, but they can be turned around, viewed from all sides: "We saw," wrote Lissitzky, "that the surface of the *Prouns* stops being a painting, it becomes a construction that one must view from all sides, moving round it in circles, looking at it from above, investigating it from below."<sup>60</sup> It is not the object that shifts into the centre of revolutionized aesthetic experience, but the process that is to be experienced. The open forms or spaces of van Doesburg or Lissitzky did not embody absolute values, but rather proposals for organizing collective life. They challenged the viewer or the collective to take part, become involved, become producers.<sup>61</sup> This is in keeping with the social ideal, according to which a person is not limited to only one activity, but can turn to any other, as Karl Marx asserted for the communist society.<sup>62</sup>

Art makes it possible to see, to think and to experience the world as new and different: this is the special—utopian—function of art.

59 Colin Rowe, Fred Koetter, "Collage City". In: *Architectural Review*, August 1975, Vol. CLVIII, Nr. 942, pp. 66–91, here p. 90.

60 El Lissitzky, "Proun", op. cit., p. 344. In addition, the *Prouns* were experiments with interrelationships of forms, the results of which could be transferred to other fields and disciplines, such as architecture, town planning, typography or theatre.

61 In the preface to *Вещь / Gegenstand / Objet* Lissitzky and Ehrenburg wrote: "We strive to bring together the work of all who are really willing to work and do not want to merely feed on the pensions of past generations. Those, however, who are not accustomed to working, but only to enjoy in amazement, those who only consume but do not want to create anything, they will find the 'object' dull and paltry." El Lissitzky and Ilya Ehrenburg, "Die Blockade Rußlands geht ihrem Ende entgegen" (1922). In: *El Lissitzky*, op. cit., p. 342.

62 Cf. also the essay by Michael Hirsch in this publication. In addition: Werner Hofmann, "Kunst jenseits der geschlossenen Systeme" (1971). In: *Id., Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, pp. 282–301, here pp. 291–293.







## Konkrete Utopien der Arbeit in Freiheit

1.

Heutzutage wirkt es fast schon utopisch (und im schlechten Sinne idealistisch), als Intellektueller sich selbst, den anderen und der Öffentlichkeit die Frage zu stellen: *Wie wollen wir leben?*

Wie sieht ein gutes, freies und sinnvolles Leben aus? Entspricht unser gegenwärtiges Leben unseren Ansprüchen? Leben wir so, wie wir gern leben würden, und wenn nein, warum nicht? Wie könnte die Wirklichkeit, wie könnte eine andere Wirklichkeit aussehen?

Was fehlt? Wovon gibt es zu viel? Welche persönliche Verantwortung könnte man übernehmen? Was könnte man tun, sagen oder schreiben? Oder auch: Warum tun, sagen oder schreiben wir es nicht? Was hindert uns daran?

Es ist anscheinend aus der Mode gekommen, solche ganz einfachen und elementaren Fragen zu stellen. So sehr leben wir in unzähligen Zwängen, Abhängigkeiten, Projekten, Zeitnöten und Unsicherheiten. Heute die Frage zu stellen, wie wir eigentlich leben wollen, ist zugleich zu einfach und zu schwer oder auch zu klein und zu groß gefragt. Es ist in den Augen der meisten zu klein gefragt, weil es bei den Individuen und ihren konkreten Bedürfnissen ansetzt. Und es ist anscheinend viel zu groß gefragt, weil es die Frage nach dem großen Ganzen aufwirft – die Frage nach der Form der zugleich ganz abstrakten und ganz konkreten gesellschaftlichen Zusammenhänge, die unser Leben bestimmen. Haben die Intellektuellen heute das Interesse und haben sie die Kraft, eine Frage zu stellen oder gar zu beantworten, die zugleich den Gegenstand ihrer geistigen Arbeit betrifft (die sozialen, kulturellen und politischen Strukturen der Gesellschaft) und die konkrete Gestalt ihres eigenen Lebens? Mit anderen Worten: Haben wir die Kraft, den Zusammenhang beider Ebenen in einer zugleich theoretisch überzeugenden und praktisch wirksamen Weise zu denken?

71

2.

Die wichtigsten Utopien von Karl Marx betreffen direkt das Verhältnis von gesellschaftlich notwendiger Arbeit und freien kulturellen Tätigkeiten. Die von Marx angestrebte befreite Gesellschaft soll eine bestimmte Form der sozialen Arbeitsteilung in der bürgerlichen Gesellschaft überwinden. In der bürgerlichen Gesellschaft ist »die Tätigkeit also nicht freiwillig, sondern naturwüchsig geteilt«, mit der Folge, dass

»... Jeder einen bestimmten ausschließlichen Kreis der Tätigkeit [hat], die ihm aufgedrängt wird, aus der er nicht heraus kann; er ist Jäger, Fischer oder Hirt oder kritischer Kritiker und muß es bleiben,

wenn er nicht die Mittel zum Leben verlieren will – während in der kommunistischen Gesellschaft, wo Jeder nicht einen ausschließlichen Kreis der Tätigkeit hat, sondern sich in jedem beliebigen Zweige ausbilden kann, die Gesellschaft die allgemeine Produktion regelt und mir eben dadurch möglich macht, heute dies, morgen jenes zu tun, morgens zu jagen, nachmittags zu fischen, abends Viehzucht zu treiben, nach dem Essen zu kritisieren, wie ich gerade Lust habe, ohne je Jäger, Fischer, Hirt oder Kritiker zu werden.«<sup>1</sup>

Die emanzipatorische Utopie dieses Kommunismus ist eine Utopie der Vielfältigkeit der Person und ihrer Existenz. Sie ist eine Utopie der sozialen Nichtidentität des Menschen. Die bürgerliche Definition des Menschen ist die arbeitgesellschaftliche Identifikation mit seiner ökonomischen Berufsrolle. Die bürgerliche Form der Arbeitsgesellschaft folgt dem metaphysischen Modell des Platonismus: ein Modell sozialer Arbeitsteilung als *Verteilung der Menschen auf feste Plätze* in der sozialen Ordnung. Dieses Ordnungsmodell ist eine zugleich soziale, ökonomische, geschlechtsspezifische, politische und symbolische Ordnung. Platons Grundaxiom lautet: »... Gerechtigkeit sei, daß jeder das Eigene und Seinige hat und tut«<sup>2</sup>. Was folgerichtig abgelehnt werden muss, da es den »größten Schaden für den Staat« mit sich bringt, ist die Vielfältigkeit der Personen, die »Vielgeschäftigkeit«<sup>3</sup>. Die platonische Idee der sozialen Arbeitsteilung ist unerbittlich: Jedem wird nur ein Geschäft »zugewiesen«, bei welchem er »unter Verzicht auf alles andere sein Leben lang ausharren«<sup>4</sup> muss. Platon liefert das metaphysische Modell der »naturwüchsigen« Form der Teilung sozialer Arbeit, insofern er nicht nur bei einer gegebenen Verteilung sozialer Klassen, Stände, Geschlechter, Generationen, Berufe und Hierarchien ansetzt, sondern diese gegebene Ordnung ontologisch überhöht und zum Ausdruck einer natürlichen Verteilung von menschlichen Fähigkeiten macht. Jeder »hat« und »tut« das Seinige, er hat die soziale Rolle und die beruflich-ökonomische Tätigkeit, die seinem Wesen entspricht. Umgekehrt ausgedrückt: Jeder ist identisch mit seiner eigenen sozialen und beruflichen Rolle – sie ist seine zweite Natur.

Welch ungeheure metaphysische Katastrophe vor einigen Jahrzehnten in Gestalt struktureller Massenarbeitslosigkeit über den Westen hereingebrochen ist, lässt sich nur ermessen, wenn man davon ausgeht, dass das herrschende Gesellschaftsmodell noch immer das einer platonisch gedachten bürgerlichen Arbeitsgesellschaft ist: eine Form der Ordnung, die jedem Einzelnen einen festen Platz im sozialen Ganzen zuweist. Arbeitslosigkeit ist zunächst eine Katastrophe auf der Ebene der symbolischen Ordnung der Gesellschaft. Sie zerstört die Gewissheit eines bestimmten Ortes oder *Platzes*, den der Einzelne in der sozialen Ordnung der Arbeitsgesellschaft einnehmen kann. Sie zaubert das Gespenst der sozialen Exklusion herbei. Dabei geht es nicht so sehr um das Erfordernis ökonomischer Selbstständigkeit im Sinne der Erzielung eines ausreichenden Einkommens (ein Groß-

1 Karl Marx, Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie*, MEW Bd. 3, Berlin 1990, S. 33.

2 Platon, *Politeia*, 434a, Hamburg 1989, S. 155. Vgl. das Kapitel »L'Ordre de la Cité« in: Jacques Rancière, *Le Philosophe et ses Pauvres*, Paris 1983.

3 Platon, *Politeia*, 434b, S. 156.

4 Ebenda, 374b–c., S. 72.

teil der Bevölkerung lebt inzwischen von sozialen Transferzahlungen und von nicht selbst erarbeitetem Vermögen). Es geht darum, einen anerkannten Platz in der Gesellschaft zu haben; es geht um eine *Stelle* im sozialen, symbolischen und metaphysischen Sinne. Die Alternative, vor der unsere Gesellschaften und ihre intellektuellen Selbstbeschreibungen stehen, lässt sich meines Erachtens so formulieren: Entweder setzen wir darauf, dass mit allen Mitteln und um jeden Preis die Arbeitslosigkeit reduziert bzw. abgeschafft wird (das ist der Weg, den alle westlichen Regierungen und die überwältigende Mehrheit der intellektuellen Kommentatoren eingeschlagen haben, mit der Folge, dass ein staatlicher Arbeitszwang, eine neofeudale Dienstbotenklasse und eine neue Schicht von arbeitenden Armen eingeführt wurden). Dies ist der Weg der *Restauration der Arbeitsgesellschaft*.

3.

Oder wir versuchen, ein neues Gesellschaftsmodell jenseits der platonischen Idee der Arbeitsgesellschaft zu entwickeln. Ein solches neues Modell erfordert eine Ausdifferenzierung des Arbeitsbegriffs (eine Neubestimmung des Verhältnisses von bezahlter und unbezahlter, von ökonomischer und nicht ökonomischer Arbeit) und mit ihr die Arbeit an der Utopie einer *Gesellschaft der Multiaktivität* (André Gorz).<sup>5</sup> Diese Arbeit muss auf zwei Ebenen geleistet werden: zum einen auf der Ebene der Erfindung neuer politischer Vereinbarungen und Rechtsformen, zum anderen auf der Ebene der Erfindung neuer sozialer Gewohnheiten und Lebensformen, der Erfindung einer tatsächlich neuen Idee von Gesellschaft und menschlichem Leben. Für diese Arbeit gibt es viele Ansatzpunkte in den politischen und theoretischen Diskussionen der Siebziger- und Achtzigerjahre. Sie wurden durch die in den Neunzigerjahren auch intellektuell sich durchsetzende Hegemonie des Neoliberalismus verdrängt. Ein anderer wichtiger Ansatzpunkt sind die grundlegenden programmatischen Ideen von Marx. Die Tatsache, dass die real existierenden Sozialismen überall ihrerseits zu finsternen platonischen Ordnungen einer staatlich simulierten Arbeitsgesellschaft wurden, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die wenigen programmatisch konkreten Hinweise von Marx in eine ganz andere, emanzipatorische Richtung weisen: in die Richtung einer sozialen Ordnung jenseits der Arbeitsgesellschaft. Der wichtigste Autor, der diese Richtung des Denkens von Marx ausbuchstabiert hat, ist André Gorz. Er hat seine Arbeit nicht so sehr auf die oben erwähnte berühmte Passage aus der *Deutschen Ideologie* gegründet, sondern auf eine zentrale Passage in den *Grundrissen*, in welcher als Ziel der sozialistischen Befreiung nicht die Errichtung einer perfekten platonischen Arbeitsgesellschaft gilt, in der jeder an seinem Platz ist, sondern die fortschreitende Befreiung aller von notwendiger materieller Arbeit. Gorz deutet Marx im Sinne einer durchaus zeitgenössischen Vision: Die fortschreitenden wirtschaftlichen Produktivkräfte enthalten das Potenzial zu einer Befreiung von der bürgerlichen Arbeitsgesellschaft durch eine radikale Verkürzung und Umverteilung gesellschaftlich notwendiger (ökonomischer) Arbeitszeit. Arbeitslosigkeit ist

5 Vgl. André Gorz, *Arbeit zwischen Misere und Utopie*, Frankfurt a. M. 2000, S. 102ff.

insofern der Vorschein dieser Befreiung – ein noch zu entfaltender, politisch wie kulturell noch zu realisierender Vorschein. Bei Marx sind die Hinweise recht einfach: zum einen in der *Deutschen Ideologie* die Idee der Aufhebung fester beruflicher Identitäten, das heißt die Idee des Rechts für jeden, sich in verschiedenen Zweigen gleichzeitig auszubilden; zum anderen in den *Grundrissen* die Idee der »Reduktion der notwendigen Arbeit der Gesellschaft zu einem Minimum«:

»Die freie Entwicklung der Individualitäten und daher nicht das Reduzieren der notwendigen Arbeitszeit, um Surplusarbeit zu setzen, sondern überhaupt die Reduktion der notwendigen Arbeit der Gesellschaft zu einem Minimum, der dann die künstlerische, wissenschaftliche etc. Ausbildung der Individuen durch die für sie alle freigewordne Zeit und geschaffnen Mittel entspricht.«<sup>6</sup>

Marx' Befreiungsprogramm ist hier also ganz einfach die »Schöpfung von viel *disposable time* außer der notwendigen Arbeitszeit«, die »Schöpfung von Nicht-Arbeitszeit«<sup>7</sup>: von möglichst viel verfügbarer, freier Zeit für alle Menschen. Das Ziel der Schöpfung von möglichst viel *disposable time* für alle ist die freie Entfaltung des Individuums. Die kommunistische Utopie bleibt nicht bei irgendeiner gegebenen Verteilung von menschlichen Fähigkeiten und Fertigkeiten, nicht bei irgendeiner gegebenen Form der sozialen Arbeitsteilung stehen. Es geht nicht einfach um die Senkung der Arbeitszeit, sondern um die Befreiung und Verwandlung des Menschen, seine Befreiung aus der zugleich arbeitgesellschaftlichen und »naturwüchsigen« Form der Unterwerfung unter die Herrschaft des Produktionsprozesses: »Die freie Zeit, die sowohl Mußezeit als Zeit für höhere Tätigkeit ist – hat ihren Besitzer natürlich in ein andres Subjekt verwandelt, und als dies andre Subjekt tritt er dann auch in den unmittelbaren Produktionsprozeß.«<sup>8</sup> Die angestrebte Befreiung ist mithin zugleich Befreiung von der Arbeit und *in* der Arbeit; Ersteres ist die Bedingung des Letzteren. In der angeführten Passage sind dabei zwei wichtige Präzisierungen von Marx enthalten: Zum einen mag eine dergestalt sozial befreite Form der ökonomischen Produktion zwar im Effekt produktiver sein als das Regime unnötig langer Arbeitszeiten und unnötig starrer Formen sozialer Arbeitsteilung. Doch diese Produktivitätssteigerung ist nicht das Ziel veränderter Arbeitsbedingungen, sondern umgekehrt: Die Schöpfung von *disposable time* außerhalb der Arbeitszeit dient der freien Entfaltung der Individuen in jeder denkbaren Richtung. Zum anderen bleibt die wirtschaftliche Arbeit immer notwendige Arbeit und kann nicht, wie Anarchisten wie Fourier es wünschen, ganz zum Spiel werden. Dies ist ein wichtiger Hinweis, weil er verdeutlicht, dass es immer einen Unterschied zwischen ökonomischer und nicht ökonomischer Arbeit, und damit eine Grenze zwischen dem »Reich der Notwendigkeit« und dem »Reich der Freiheit« geben wird. Um das deutlich zu machen, möchte ich noch eine der berühmtesten Passagen aus dem dritten Band von *Das Kapital* zitieren:

<sup>6</sup> Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, MEW Bd. 42, Berlin 1983, S. 601.

<sup>7</sup> Ebenda, S. 603f.

<sup>8</sup> Ebenda, S. 607.

»Die Freiheit in diesem Gebiet kann nur darin bestehen, daß der vergesellschaftete Mensch, die assoziierten Produzenten, diesen ihren Stoffwechsel mit der Natur rationell regeln, unter ihre gemeinschaftliche Kontrolle bringen, statt von ihm als von einer blinden Macht beherrscht zu werden; ihn mit dem geringsten Kraftaufwand und unter den ihrer menschlichen Natur würdigsten und adäquatesten Bedingungen vollziehn. Aber es bleibt dies immer ein Reich der Notwendigkeit. Jenseits desselben beginnt die menschliche Kraftentwicklung, die sich als Selbstzweck gilt, das wahre Reich der Freiheit, das aber nur auf jenem Reich der Notwendigkeit als seiner Basis aufblühen kann. Die Verkürzung des Arbeitstags ist die Grundbedingung.«<sup>9</sup>

Die Produktivitätssteigerungen der Arbeit ermöglichen eine immer weitere Senkung der Arbeitszeit und eine immer gerechtere Verteilung des erwirtschafteten Reichtums – wenn denn die fortschrittlichen Potenziale politisch ergriffen würden. Die Ziele progressiver Reformen sind somit klar definiert: Verkürzung der Arbeitszeit, Schöpfung von *disposable time*, Stärkung der Rechtsposition der Arbeiter im Verteilungskampf um Arbeitszeit, Lohn und Mitbestimmung, schließlich die Aneignung der für alle freigewordenen verfügbaren Zeit und ihre Nutzung durch »höhere« Tätigkeiten.

4.

Es gibt vor allem zwei Reformprojekte, die seit den Achtzigerjahren in diesem Zusammenhang wichtig sind: zum einen der intellektuelle und politische Kampf um eine allgemeine Verkürzung der Arbeitszeit, zum anderen die Diskussionen um ein allgemeines und unbedingtes Grundeinkommen. Beide Forderungen siedeln sich im Kontext des marxschen Befreiungsprogramms an. André Gorz als meines Erachtens bedeutendster Autor im Kontext progressiver und intellektuell gehaltvoller Reformdebatten ist erst in den späten Neunzigerjahren zu einer Position gelangt, die beide Forderungen verbindet. Sein Grundanliegen war immer die konkrete Utopie der befreiten Zeit als demokratische, egalitäre und sozialistische Reformidee. Der Ansatzpunkt dabei war die Marx folgende Idee einer notwendigen Ausdifferenzierung des Arbeitsbegriffs. Einerseits geht es um die möglichst weitgehende Beherrschung und Begrenzung der wirtschaftlich notwendigen Arbeit und der ökonomischen Rationalität insgesamt; andererseits um die Befreiung aller anderen Arten der Tätigkeit: Befreiung im zeitlichen Sinne wie im Sinne einer Befreiung aus der bürgerlichen Hegemonie der Erwerbsarbeit. Die nicht ökonomischen Formen der Arbeit sind: soziale Arbeit, politische Arbeit, kulturelle Arbeit, Haus-, Familien-, Pflege- und Erziehungsarbeit. Bei all diesen Formen der Arbeit geht es darum, sie aus der ökonomischen Logik der Erwerbsarbeit zu befreien und zu freien Tätigkeiten zu machen. Und immer geht es darum, die Frage

<sup>9</sup> Karl Marx, *Das Kapital*, 3. Bd., MEW Bd. 25, Berlin 1972, S. 828.

nach der konkreten Qualität des Lebens zu stellen: nach der Aufteilung der Tätigkeiten und der Zeit, nach der Gestaltung sozialer Zusammenhänge und Abhängigkeiten, nach der Ausbildung von Fähigkeiten. Die Logik der allgemeinen Lebensqualität ist der herrschenden Logik der Beschäftigung entgegengesetzt. Die Arbeitsgesellschaft folgt insbesondere in ihrer heutigen neoliberalen Form einer allgemeinen sozialen, politischen, ökonomischen und symbolischen *Ideologie der Beschäftigung*. Die Unterwerfung unter die Herrschaft der ökonomischen Rationalität ist umfassend; sie unterwirft die Bevölkerung dem Ritual der Erwerbsarbeit auch dann noch, wenn der wirtschaftliche Bedarf für Erwerbsarbeit immer weiter sinkt. Die kulturelle Hegemonie der Erwerbsarbeit drohte in den Siebziger- und Achtzigerjahren zu zerbrechen und einer emanzipatorischen Neuordnung der Gesellschaft und ihrer Tätigkeiten Platz zu machen. Die Neunzigerjahre haben hingegen die Arbeitsgesellschaft restauriert. Die westlichen Staaten haben sich dem Kult der Arbeit verschrieben und als Ziel aller Politik die Schaffung von Arbeitsplätzen um jeden Preis ausgegeben. Arbeit ist wieder zum Zentrum der sozialen und symbolischen Ordnung geworden: zu einer weniger ökonomisch als politisch und soziosymbolisch begründeten Norm, der sich alle unterwerfen müssen. Wenn im Zuge fortschreitender Produktivkräfte und der Immaterialisierung der Arbeit die abgeleitete Arbeitszeit aufhört – wie Marx in den *Grundrissen* sagt –, das Maß und die Quelle des Reichtums zu sein, dann wird die Fortsetzung des arbeitsgesellschaftlichen Regimes zu einem restaurativen Ritual und das Kapital zu einem reinen, staatlich aufrechterhaltenen Herrschaftsverhältnis. Das hat Jean Baudrillard in *Der symbolische Tausch und der Tod* bereits 1976 vorausgesehen. »Die Arbeit ist nicht mehr produktiv, sie ist zur Reproduktion der Arbeitsanweisung geworden, zur allgemeinen Umgangsform einer Gesellschaft [...]« und im Kontext eines sinnentleerten Wachstums kommt es zu einer Krise des Glaubens an die Produktion:

»Um so weniger kann man darauf verzichten, die Arbeit als gesellschaftliche Zuteilung zu reproduzieren, als Reflex, als Moral, als Konsens, als Steuerung, als Realitätsprinzip. Aber Realitätsprinzip des Codes: ein gigantisches *Ritual von Zeichen der Arbeit* breitet sich über die ganze Gesellschaft aus [...].«<sup>10</sup>

Diesem Regime kann man nur entkommen, wenn man mit der arbeitsgesellschaftlichen Ideologie der Beschäftigung bricht und in emanzipatorischer Perspektive eine *fundamentale Umwertung* des Phänomens der Arbeitslosigkeit vornimmt:

1. Arbeitszeiterparnis ist das Ziel des wirtschaftlichen Fortschritts
2. Es gibt kein Problem der Beschäftigung.

Mit anderen Worten, wir müssen den wirtschaftlichen Entwicklungen einen anderen, fortschrittlichen Sinn geben. Er kann nur in der fortschreitenden Verkürzung

der gesellschaftlich notwendigen Arbeitszeit liegen; in der zeitlichen Begrenzung und in der politischen, kulturellen und rechtlichen Beschränkung der Erwerbsarbeit auf eine notwendige, aber den anderen gesellschaftlichen Bereichen dienende Funktion. Insofern kann man sagen, dass Marx' Ideen noch nie so aktuell waren wie heute. Dies zu zeigen hat André Gorz in seinem Werk versucht. Sein Programm einer Kritik der ökonomischen Vernunft nimmt die Eingrenzung und Humanisierung des marxischen »Reichs der Notwendigkeit« und die Ausweitung und Befreiung des »Reichs der Freiheit« ins Visier.<sup>11</sup>

Ich möchte hier vor allem auf die intellektuellen Tätigkeiten einerseits, auf die »affektiven«, freundschaftlichen, häuslichen und erzieherischen Tätigkeiten andererseits eingehen. Die Art und Weise ihrer *kulturellen* Beschreibung und Einordnung sowie die Art und Weise ihrer *politischen*, rechtlichen und ökonomischen Gestaltung sind von größter Bedeutung für die hier gestellte Frage nach der Form sozialer Arbeitsteilung im Lichte emanzipatorischer Reformutopien. Hier geht es nämlich um die Bestimmung des Stellenwerts der »höheren« kulturellen Tätigkeiten und Fähigkeiten einerseits, der »niedrigeren« affektiven Tätigkeiten andererseits. *Intellektuelle Arbeit* und *Betreuungsarbeit* sind die exemplarischen Formen nicht ökonomischer Tätigkeit. Und in einer emanzipatorischen Perspektive geht es darum, sie nicht zu ökonomisieren und zu professionalisieren (einer arbeitsgesellschaftlichen, arbeitsteiligen, spezialisierten, politisch und ökonomisch legitimierten Logik zu unterwerfen), sondern genau umgekehrt sie zu befreien und zu verallgemeinern: Jeder soll von seiner verfügbaren Zeit, seiner Bildung und seinen Fähigkeiten her in der Lage sein, sich nicht nur in ökonomischer Erwerbsarbeit, sondern auch in familiärer und kultureller Arbeit auszubilden. Gorz folgt Marx in seiner zentralen These: Die wirtschaftlich notwendige Arbeit wird immer ein »Reich der Notwendigkeit« bleiben, denn sie gehorcht einer heteronomen und instrumentellen Logik. Sie dient der Reichtumserzeugung der Gesellschaft. Anders die anderen Tätigkeiten: Häusliche, familiäre, erzieherische, freundschaftliche, soziale, politische und kulturelle Tätigkeiten folgen einer Logik der Autonomie. Sie werden im gelungenen Fall von den Beteiligten *um ihrer selbst willen* ausgeübt. Es handelt sich um Formen der Arbeit, die eine freiwillige Tätigkeit des Einzelnen und einen freiwilligen Zusammenschluss mit anderen ermöglichen. Darin liegt der fundamentale Unterschied zwischen dem Prinzip der Unmündigkeit in der herrschenden Ideologie der Beschäftigung auf der einen, dem Prinzip der Mündigkeit auf der anderen Seite.

5.

Daraus folgt, dass sowohl die intellektuelle wie die familiäre und soziale Arbeit nicht nur von der heteronomen Logik der Erwerbsarbeit und der Beschäftigung befreit werden müssen: Sie müssen selbst *Modell* einer anderen Form der Arbeit und des Lebens sein. Sie dürfen sich selbst nicht mit dem Maß der Erwerbsarbeit messen (lassen). Mit anderen Worten, sie müssen in sich eine Qualität der Freiheit

10 Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, Berlin 2005, S. 24.

11 Vgl. André Gorz, *Kritik der ökonomischen Vernunft. Sinnfragen am Ende der Arbeitsgesellschaft*, Hamburg 1994.

vorwegnehmen, die es unter den bestehenden gesellschaftlichen Bedingungen noch nicht (für alle) gibt. Wenn es, wie hier behauptet wird, kein Problem der Beschäftigung gibt, dann gibt es nur ein Problem der Freiheit: ein Problem des guten Gebrauchs der Zeit.<sup>12</sup> Alle nicht ökonomischen Tätigkeiten müssen in sich, in ihrer konkreten Qualität, Modelle des richtigen Gebrauchs der Zeit sein. Hier zeigt sich eine produktive Paradoxie im Verhältnis von sozialen und kulturellen Lebensformen einerseits, der rechtlich-ökonomischen Struktur der Gesellschaft andererseits. Eine jede fortschrittliche Utopie arbeitet mit dieser Paradoxie: Wir treten für eine emanzipatorische gesellschaftliche Ordnung ein und fordern allgemeine egalitäre soziale Grundrechte. Gleichzeitig antizipieren wir in unserer Tätigkeit diejenigen Formen des Arbeitens und Verhaltens, die wir in einer fortschrittlichen Perspektive verallgemeinern möchten. Die freien Tätigkeiten sind ihrem eigentlichen Sinn nach keine spezialisierten beruflichen Tätigkeiten: in ihrer eigenen Qualität nicht gesellschaftlich notwendig, keine »Dienstleistung«, keine Erwerbsarbeit. Marx hatte das, wie wir gesehen haben, klar formuliert und in ein fortschrittliches Programm eingeschrieben. Die fortschreitende Verkürzung der Arbeitszeit für alle setzt bei entsprechenden politischen Reformen alle in den Stand, so zu leben, wie es bisher nur einer privilegierten Schicht weniger möglich war:

»Die *Surplusarbeit der Masse* hat aufgehört, Bedingung für die Entwicklung des allgemeinen Reichtums zu sein, ebenso wie die *Nichtarbeit der wenigen* für die Entwicklung der allgemeinen Mächte des menschlichen Kopfes.«<sup>13</sup>

78

Nur wenn wir die Frage stellen, wie wir eigentlich leben wollen, lässt sich der wirtschaftlichen Entwicklung eine fortschrittliche Richtung geben. Die »Surplusarbeit der Masse« ist wirtschaftlich sinnlos geworden. Die heutige Politik der staatlichen Subvention eines gering qualifizierten Beschäftigungssektors, insbesondere im haushaltsnahen Dienstleistungsbereich, zementiert eine heteronome Ideologie der Beschäftigung, indem sie nicht nur die überflüssig gewordene Arbeitszeit wieder in die Wirtschaft zurückführt, sondern auch indem sie in Form von wirtschaftlich nicht auskömmlichen, prekären personenbezogenen Diensttätigkeiten die Arbeitenden direkt der Herrschaft der regulär Beschäftigten unterwirft.

Die zentrale Frage lautet dabei immer: Was geschieht mit der durch die wirtschaftlichen Produktivitätsfortschritte frei gewordenen Zeit? Modellieren wir sie nach dem Vorbild der ökonomischen Rationalität oder grenzen wir sie von ihr ab und befreien sie? Wie gehen wir mit dem Faktum wirtschaftlich überflüssiger Zeit, und das heißt auch: mit dem Faktum überflüssiger Menschen, um? Antworten wir darauf mit einer Praxis der Exklusion der Überflüssigen, welche genauer gesagt eine Praxis der gesellschaftlichen Produktion von unqualifizierten Überflüssigen sowie eine Praxis ihrer herrschaftlichen *Zwangintegration* durch (wirtschaftlich unproduktive) Scheinarbeit ist? Wie reagieren wir auf den Zusammenbruch der ökonomischen Bedingungen der platonischen Ordnung der Arbeits-

<sup>12</sup> Vgl. in dieser Richtung Thierry de Duve, *Kant nach Duchamp*, München 1993, S. 309f.

<sup>13</sup> Karl Marx, *Grundrisse*, a. a. O., S. 601.

gesellschaft, in der jeder »seinen Platz hat«? Adorno ist wie André Gorz den Anweisungen von Marx gefolgt und hat für eine Überwindung der »blinden Vorherrschaft materieller Praxis« durch eine Verallgemeinerung des Bildungsprivilegs plädiert:

»Daß einige ohne materielle Arbeit leben und, wie Nietzsches Zarathustra, ihres Geistes sich freuen, das ungerechte Privileg, sagt auch, daß es allen möglich sei; vollends auf einem Stand der technischen Produktivkräfte, der den allgemeinen Dispens von materieller Arbeit, ihre Reduktion auf einen Grenzwert absehbar macht.«<sup>14</sup>

In fortschrittlicher Perspektive hieße die allgemeine Forderung: Genauso wenig, wie die Gesellschaft gering qualifizierte Arbeiter ohne wirtschaftlich sinnvolle Verwendung braucht, braucht sie ausschließlich auf ihre jeweiligen angestammten Tätigkeiten spezialisierte Haus- und Familienarbeiterinnen sowie Intellektuelle. Die Utopie der Multiaktivität, die einzig einer fortschrittlichen pluralistischen Gesellschaft entspräche, erfordert die Aufhebung der »naturwüchsigen« Form der sozialen Arbeitsteilung und lautet:

*Alle Menschen müssen von ihren materiellen und zeitlichen Ressourcen sowie von ihren sozialen und kulturellen Fähigkeiten in der Lage sein, in ihrem Leben sowohl wirtschaftliche, häusliche, familiäre, soziale, politische und kulturelle Fähigkeiten auszubilden und Tätigkeiten auszuführen und diese verschiedenen Tätigkeiten miteinander zu vereinbaren.*

79

Diese Utopie stellt einen Angriff auf drei zentrale Ideologeme der Arbeitsgesellschaft dar:

1. auf den »androzentrischen« Charakter der Arbeitsgesellschaft (Nancy Fraser), welcher traditionell »männliche« Erwerbsarbeit höher bewertet als »weibliche« Hausarbeit und das männliche Rollenmodell zur Norm der sozialen Existenz macht,<sup>15</sup>
2. auf die ihrerseits arbeitgesellschaftlich im Sinne einer arbeitsteiligen Berufsrolle konzipierte »weibliche« Tätigkeit der sogenannten Hausfrau, Mutter und Erzieherin,
3. auf das überlieferte Selbstverständnis intellektueller Arbeit als spezialisierte, arbeitsteilige und hoch professionalisierte Berufsrolle.

Auf der politischen Ebene entspricht dieser Utopie zunächst einmal die Einführung eines allgemeinen bedingungslosen Grundeinkommens im Zusammenhang mit einer radikalen Verkürzung und Umverteilung der Erwerbsarbeit für alle. Dies

<sup>14</sup> Theodor W. Adorno, »Marginalien zu Theorie und Praxis«, in: ders., *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt a. M. 1969, S. 169–191, hier S. 178.

<sup>15</sup> Vgl. Nancy Fraser, »Nach dem Familienlohn: Ein postindustrielles Gedankenexperiment«, in: dies., *Die halbierte Gerechtigkeit. Gender Studies*, Frankfurt a. M. 2001, S. 67–103, hier S. 80.

ist die negative Seite der Emanzipation: die Schöpfung von möglichst viel *disposable time*, die Installierung sozialer Grundrechte als tatsächliche Rechte des Abstands zur Gesellschaft, als Rechte zur Verhinderung von Integrationszwängen. Auf der Ebene der Erfindung und Erprobung neuer Gewohnheiten und Lebensformen erfordert das die Infragestellung *aller* arbeitgesellschaftlich bestimmten sozialen Identitäten: Arbeiter, Hausfrau, Intellektueller, Rentner usw. Das ganze Regime der Begründung, Rechtfertigung und Anerkennung von Arbeit wird in diesem Zusammenhang umgestellt werden müssen. Während die auf ein notwendiges Minimum beschränkte Erwerbsarbeit weiterhin durch ihren (volks-)wirtschaftlichen Nutzen gerechtfertigt wird, müssen die anderen Tätigkeiten ganz anders gerechtfertigt werden. Ihre heteronome Rolle, ihre dienende Funktion in Bezug auf die Gesamtgesellschaft, verliert ihre Begründung. Dadurch erscheint zuallererst ein wirklicher Begriff der Freiheit: Autonomie als Aufgabe. Die Aufgabe der Autonomie erfordert von den einzelnen Menschen, die Lebensform einer „freien Assoziation“ zu erproben. Die Aufgabe lautet also: handeln, sich mit anderen verbinden, sich selbst organisieren, tätig werden ohne einen unmittelbaren gesellschaftlichen Nutzen oder Auftrag. Die Aufgabe der Autonomie – das ist die Aufforderung, dass sich jeder selbst eine Aufgabe gibt. Die Essenz der kommunistischen Utopie liegt philosophisch in einer pluralen Ontologie des Mitseins: des freien Austauschs und freien Miteinanders verschiedener Einzelner, der »Kommunikation des Unterschiedenen«<sup>16</sup>.

80 Die angedeuteten radikalen Reformen der Gesellschaft werden heute als Forderungen erhoben in einem Kontext der genau in die entgegengesetzte Richtung zielenden neoliberalen, biopolitischen Vergesellschaftung der einzelnen Existenzen. Das bedeutet, dass wir einstweilen in unserem konkreten Leben, in unserer familiären Betreuungsarbeit, in unserer kulturellen Arbeit *modellhaft* an anderen Formen der (Ko-)Existenz arbeiten. Wir nehmen damit eine utopische Position ein. In gewisser Weise handelt derjenige, der sich um seinen Haushalt, seine Kinder, seine Freunde, sein Gemeinwesen, derjenige, der sich um die politische und intellektuelle Bildung und Auseinandersetzung kümmert, heute schon, ja immer schon so, als ob wir ein allgemeines bedingungsloses Grundeinkommen hätten, als ob die gesellschaftliche Arbeit nicht mehr »naturwüchsig« geteilt wäre, sondern in eine freiwillige solidarische Verteilung und Verkürzung von Arbeitszeiten, Einkommen, Anerkennung, Belastungen und Fähigkeiten überführt worden wäre. Und der Modus dieses Als-ob ist nicht der einer notwendigen Fiktion, sondern der einer ethischen Verpflichtung: einer Tatsache der Freiheit.<sup>17</sup> Es handelt sich um *konkrete Utopien eines real existierenden Idealismus*. Es werden reale Formen der Autonomie und Hingabe gelebt, die nicht auf einen höheren kollektiven Auftrag und auch nicht auf eine Bezahlung für die verrichteten Tätigkeiten (für die abgeleistete Arbeitszeit) warten. Die vielen Mütter und Väter, die vielen ehrenamtlich sozial und politisch Engagierten, die vielen Künstler, Schriftsteller und Denker machen weiter, sie handeln, helfen, schreiben und veröffentlichen auch dann, wenn

16 Theodor W. Adorno, »Zu Subjekt und Objekt«, in: ders., *Stichworte*, a. a. O., S. 153. Vgl. auch Jean-Luc Nancy, *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart 1988.

17 Vgl. zum Freiheitsbegriff Thierry de Duve, *Kant nach Duchamp*, a. a. O., S. 307f.

sie von dieser ihrer Arbeit nicht leben können und, in vielen Fällen gerade bei den Intellektuellen, wenn sich fast niemand (weder ein Markt noch ein Staat) für ihre Arbeit interessiert. Sie finanzieren ihr Überleben anders, durch andere Arbeiten, durch Angehörige, durch privates Vermögen oder durch soziale Transferleistungen der Gemeinschaft. In jedem Fall haben sie im gelungenen Fall das gelernt, was in einer befreiten Gesellschaft alle lernen müssen: den *freien Gebrauch der Zeit*.

6.

Die Frage ist, ob die Intellektuellen heute, in ihrer heutigen konkreten Verfassung und in ihrem konkreten gelebten Ethos, dem hier vertretenen Modell entsprechen. Verstehen sie ihre eigene Existenz im Lichte der emanzipatorischen Forderung nach einem Übergang von der »naturwüchsigen« in eine freie, das heißt demokratische und egalitäre Form der Teilung der Arbeit? Würden sie Adornos Forderung unterschreiben, dass eine vom Zwang zu materieller Arbeit zum großen Teil befreite Existenz »allen möglich« sein soll? Oder konstruieren sie ihre Identität und ihren sozialen Habitus weiterhin unerbittlich nach dem Modell einer professionellen Erwerbsarbeit und in dem Bemühen, für sich selbst einen „Markt“ beziehungsweise eine letztendlich auf den Staat (im Sinne von Bourdieus Idee des Staates als Zentralbank für verschiedene gesellschaftliche Kapitalsorten: ökonomisch, symbolisch, kulturell) bezogene Rechtfertigung der Existenz zu finden? Es ist aber gerade die Anforderung für Intellektuelle, »von ihrer Arbeit leben zu müssen«, die den Sinn ihrer Tätigkeit einem letztlich heteronomen Regime der Rechtfertigung in ihren verschiedenen Formen der Disziplinierung, Verwaltung und Kontrolle unterwirft. Dies ist der Grundwiderspruch aller bürgerlichen Kunst, Literatur, Wissenschaft. Er kann nur zusammen mit einer allgemeinen gesellschaftlichen Reform aufgehoben werden. Er kann allerdings auch unter den bestehenden Bedingungen bereits adäquater oder weniger adäquat reflektiert und thematisiert werden. Der anachronistische »Primat des bürgerlichen Berufsbegriffs« zeigt sich auch und gerade am Intellektuellen und Künstler:

»In der bürgerlichen Gesellschaft sind die Künstler, wie alle geistig Produzierenden, genötigt weiterzumachen, sobald sie einmal als Künstler firmieren. [...] Der Mangel an immanenter Nötigung zur Produktion bei gleichzeitigem wirtschaftlichen Zwang zu ihrer Fortsetzung teilt dem Produkt als dessen objektive Gleichgültigkeit sich mit.«<sup>18</sup>

Unser Überdruß an der Überproduktion von kulturellen Werken, an der Geschäftsmäßigkeit und falschen Professionalität der jeweiligen Betriebe der Literatur, der Kunst, der Wissenschaft entstammt einer realen Erfahrung. Sie ist die Erfahrung derer, die im Sinne Adornos eine »Nötigung«, eine Aufgabe verspüren und dieser Aufgabe nachgehen auch dann, wenn es sich für sie »nicht lohnt«. Eine

18 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970, S. 341.

Antwort auf diese Erfahrung kann meines Erachtens nur sein, Adornos und Marx' Forderung nach einer Verallgemeinerung des Zugangs zu *disposable time* und Bildung nach einer Verallgemeinerung intellektueller Handlungsformen und Subjektpositionen ernst zu nehmen. Das erfordert aber eben nicht nur eine Ausdifferenzierung des Arbeitsbegriffs (eine Dekonstruktion der bürgerlichen Berufsrolle des Intellektuellen), sondern auch eine Differenzierung der Subjekte selbst: Der Intellektuelle selbst muss in sich selbst unterscheiden können, ob ein Anliegen ein besonderes oder ein allgemeines ist. Und es ist eben die Verabsolutierung der letztlich bürgerlich konzipierten Berufsrolle von Intellektuellen, die sie unfähig macht, die in ihrer Produktion verpuppten allgemeinen gesellschaftlichen Anliegen zu erkennen und angemessen zu behandeln. »Fortschrittliche« Forderungen in der intellektuellen Produktion sind dieser unter Umständen nicht wesentlich. Sie gehorchen in den meisten Fällen eher einer allgemeinen egalitären Logik, das heißt dem demokratischen Staatsbürger und weniger dem autonomen Künstler, Schriftsteller oder Philosophen, der den (realen oder imaginären) Imperativen seines Werks folgt. Die *allgemeinen* Forderungen sind solche, die die materiellen sozialen Lebens- und Produktionsbedingungen (einschließlich der intellektuellen und familiären) betreffen. Die *besonderen* Regungen sind solche, die eine Logik der Abweichung Einzelner vom Ganzen, vom Betrieb der Gesellschaft und vom Gesetz der Vergesellschaftung betreffen. Mit der Überwindung der arbeitsteiligen Berufsrolle von Intellektuellen würde zugleich nicht nur eine exklusive und privilegierte Identität überwunden, sondern würden eben auch die Bedingungen allgemeiner kultureller Betätigung verwirklicht. (Ob es unter solchen Bedingungen noch einen professionellen Kulturbetrieb wie heute gäbe, mag dahingestellt bleiben.)

Vor allem aber würde damit das *Gesetz der sozialen Autorisierung der kulturellen Produktion* überwunden: die Verstrickung aller Diskurse und Produktionen in ein Regime der symbolischen und politischen Ökonomie der Rechtfertigung der individuellen Existenz. An dieser Stelle unterwerfen die heutigen kulturellen Systeme die Einzelnen ihren Herrschaftsmechanismen und fangen sie in einem dichten Netz aus Kämpfen um Anerkennung, Projektförderungen, Preise und Stellen ein. Die überbeschäftigten Kultureliten sind unter den heutigen Bedingungen dazu verdammt, kulturelle Tauschwerte unter dem Gesetz der kulturellen Produktion und Rechtfertigung zu produzieren anstatt geistige Gebrauchswerte unter dem Gesetz der Autonomie. Es liegt an allen Beteiligten selbst, ob dies so weitergehen muss. Die Utopie und die einzelnen Praktiken eines anderen Lebens zielen ja nicht auf mehr Produktion und mehr Beschäftigung im Sinne gelingender bürgerlicher Existenzrechtfertigung ab. Sie visieren nicht mehr eine Metaphysik der Produktion, sondern eine Ontologie, eine Ethik und eine Ästhetik des Gebrauchs: des guten Gebrauchs der Zeit, des Wissens, der Dinge, der Menschen und der Welt.

7.

Für alle Intellektuellen stellt sich die Frage, ob sie heute auf der Höhe dieses Programms sind. Sind die real existierenden Künstler, Schriftsteller und Theoretiker in der Lage, in sich selbst die Hegemonie der bürgerlichen Arbeitsgesellschaft zu

überwinden? Sie bilden ja im heutigen gesellschaftlichen Kontext eine gesellschaftlich anerkannte Ausnahme in der immer noch im Sinne von Marx »naturwüchsigen« Form der Teilung der sozialen Arbeit. Dabei unterstehen sie nicht nur dem ungerechten Privileg der Dispensierung (die heute durch die fortschreitende Vergesellschaftung der intellektuellen Produktion, ihre Unterwerfung unter verschiedenste Regime der Disziplinierung, Rechtfertigung und Ökonomisierung ohnehin bis zu einem Grenzwert verschwindet) von materieller ökonomischer Arbeit. Sie unterstehen auch dem modernen Regime einer Metaphysik der Subjektivität, Schöpfung und Produktion. Von ihren konkreten materiellen Bedingungen, von ihrer spezifischen Rolle in der sozialen Arbeitsteilung her haben sie es schwer, sich auf eine neue Logik, eine neue Ethik und Ästhetik des Gebrauchs, einzulassen. Die Kultur ist zu großen Teilen Staatskultur. In Form von Stellen, Projekten und Preisen ist sie Objekt einer im weiteren Sinne staatlichen Verwaltung. Es ist der produktivistisch konzipierte Kampf der Intellektuellen um Anerkennung, um kulturelles Kapital im Sinne Pierre Bourdieus, welcher sie in die Arme der Verwaltung durch Staat und Ökonomie treibt. Unter den heutigen Bedingungen ruiniert der intellektuelle Kampf um Anerkennung nicht nur Lebensqualität, Sicherheit, Gleichheit und Freiheit der Beteiligten. Er aktiviert auch die sozialen Mechanismen der politischen und ökonomischen Macht. Der klassisch modernistische Heroismus der Künstler wird dabei unter den Bedingungen der postfordistischen allgemeinen Verunsicherung der Existenz zum allgemeinen Paradigma der Existenz im Kapitalismus.<sup>19</sup>

Dies ist kein sinnvolles Modell, weder der Kunst noch der Existenz. Wir sollten eher in die Richtung einer progressiven Verallgemeinerung intellektueller Existenz im Sinne von Marx denken: in Richtung eines allgemeinen Unspezifischwerdens der Kunst. Kunst wäre dabei ein Modell, eine utopische Leerstelle, die auf eine andere Form der sozialen Arbeitsteilung verweist. Die hier beschworene Logik des Gebrauchs ist letzten Endes eine Logik nicht mehr des professionellen (intellektuellen) Spezialisten, sondern eine des Amateurs. Insofern ist sein Modell nicht das des Künstlers und seines Werkes (sowie der diese Werke verwaltenden Institutionen), sondern eine der Entwerkung, einer anderen, befreiten Form der Praxis. Die Logik des Gebrauchs entspricht weniger dem Künstler und seiner »Produktion« als vielmehr zum Beispiel dem Flaneur aus Walter Benjamins Passagen-Werk: »Der Müßiggang des Flaneurs ist eine Demonstration gegen die Arbeitsteilung.«<sup>20</sup>

19 Vgl. Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003.

20 Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, V.1., hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1991, S. 538.

## Concrete Utopias of Working in Freedom

1.

Today it almost seems utopian (and in a negative sense idealistic) to pose the question as an intellectual to oneself, to others and to the public:

*How do we want to live?*

What does a good, free and meaningful life look like? Does our present life correspond to our aspirations? Are we living the way we would want to, and if not, why not? What could reality, a different reality look like? What is missing and what is there too much of? What personal responsibility could one assume? What could one do, say or write? What is preventing us from expressing these thoughts through speech or writing?

Asking such elementary questions has apparently gone out of fashion. We are weighed down too much by countless compulsions, dependencies, projects, time pressures and insecurities. Asking today how we really want to live is simultaneously too easy and too difficult; at once too trivial and too momentous. In the eyes of most people it is too trivial because it starts with individuals and their concrete needs. It is apparently far too momentous because it calls everything into question at once, the form of the simultaneously wholly abstract and wholly concrete social conjunctions that determine our life. Are intellectuals today interested and are they strong enough to raise and answer a question that applies to the object of their mental labour (the social, cultural and political structures of society) and the concrete shape of their own lives at the same time? In other words: Are we strong enough to imagine the conjunction of both levels in a way that is theoretically convincing and practically effective at the same time?

85

2.

Karl Marx' most important utopias relate directly to the relationship between the labour required by society and free, cultural activities. The liberated society Marx seeks has to overcome a certain form of social division of labour in bourgeois society. In bourgeois society, "activity is not voluntarily, but naturally, divided", with the result that

... each man has a particular, exclusive sphere of activity, which is forced upon him and from which he cannot escape. He is a hunter, a fisherman, a herdsman, or a critical critic, and must remain so if he does not want to lose his means of livelihood; while in communist society, where nobody has one exclusive sphere of activity but each can become accomplished in any branch he wishes, society regulates

the general production and thus makes it possible for me to do one thing today and another tomorrow, to hunt in the morning, fish in the afternoon, rear cattle in the evening, criticise after dinner, just as I have a mind, without ever becoming hunter, fisherman, herdsman or critic.<sup>1</sup>

The emancipatory utopia of this brand of communism is the utopia of the multi-faceted person and his/her existence. It is a utopia of the social non-identity of the human being. The bourgeois definition of a person is identified with that person's economic vocational role. The bourgeois form of labour society follows the metaphysical model of Platonism: a model that uses the social division of labour as a means to *distribute people to fixed* places in the social order. This model of order is at once a social, economic, gender-specific, political and social order. According to Plato's fundamental principle, "... justice means that a man should possess and concern himself with what properly belongs to him."<sup>2</sup> Consequently what must be rejected as "fatal to the commonwealth" is "any plurality of functions".<sup>3</sup> The Platonic idea of the social division of labour is inexorable: every person is assigned a 'trade', in which "he would do good work, if he confined himself to that all his life, never letting the right moment slip by".<sup>4</sup> Plato provides the metaphysical model of the 'natural' form of the division of social labour, to the extent that he not only starts from a given distribution of social classes, estates, genders, generations, occupations and hierarchies, but even ontologically glorifies this given order and makes it the expression of a natural distribution of human abilities. Everyone 'has' and 'does' what is 'their own' and has the societal role and the occupational economic activity that corresponds with their essence. Conversely, everyone is identical with their own social and occupational role—it is their second nature.

The extent of the tremendous disaster that the West has been struggling with for the last few decades in the form of structural mass unemployment can only be assessed by presuming that the dominant social model is still that of a Platonically conceived bourgeois labour society; a form of order that assigns each individual a fixed place in the social whole. Unemployment is first of all a disaster at the level of the symbolic order of society. It destroys the assurance of a certain location or *place* that individuals may claim as belonging to them in the social order of the labour society. It conjures up the spectre of social exclusion. At the same time, it is not so much a matter of economic independence in the sense of having a sufficient income (a large portion of the population meanwhile lives on social transfer payments and not on assets they have earned for themselves). It is a matter of having a recognized place in society; it is a matter of a *position* in the social, symbolic and metaphysical sense. The alternative facing societies and their intellectual self-identification can be formulated, in my view, in this way; either we strive to reduce or eliminate unemployment by all means and at any cost (this is the path

1 Karl Marx & Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie*. MEW Vol. 3. Berlin 1990, p. 33.

2 The Republic of Plato. Translated by Francis MacDonald Cornford. Oxford University Press 1945, 434a, p. 128. Cf. the chapter "L'Ordre de la Cité". In: Jacques Rancière, *Le Philosophe et ses pauvres*. Paris 1983.

3 Ibid. (Plato), 434b, p. 129.

4 Ibid., 374b–c, p. 62.

that all Western governments have taken and that the majority of intellectual commentators approve of, resulting in the introduction of a state-sponsored compulsion to work, a neo-feudal servant class, and a new class of working poor). This is the path of the *restoration of the labour society*.

3.

Or we attempt to develop a new social model beyond the Platonic idea of the labour society. A new model of this kind requires a differentiation of the concept of labour (a redefinition of the relationship between paid and unpaid, economic and non-economic labour), to work on the utopia of a *society of multi-activity*.<sup>5</sup> This work has to be done on two levels: one is to forge new political agreements and legal forms, the other is to intervene with social habits and forms of living, to formulate a truly new idea of society and human life. There are many starting points for this work in the political and theoretical discussions of the seventies and eighties. They were repressed in the course of the nineties by the hegemony of neo-liberalism that also prevailed intellectually. Another important starting point is the fundamental programmatic ideas of Marx. That actually existing socialisms turned into dark Platonic systems of a labour society simulated by the state should not obscure the fact that a few of Marx' programmatically concrete suggestions pointed in a completely different, emancipatory direction; towards a social order beyond the labour society. André Gorz is the most important thinker to explain this aspect of Marx' thought. Concentrating less on the aforementioned famous passage from *The German Ideology*, but rather on a key passage in the *Grundrisse*, Gorz expounds the view that the goal of socialist liberation is not the establishment of a perfect Platonic labour society, in which everyone is in his place. Instead, the goal is the progressive liberation of everyone from necessary material labour. In Gorz's interpretation Marx puts forward a thoroughly contemporary vision; the progressive economic productive forces hold the potential of emancipation from the bourgeois labour society through a radical reduction and redistribution of socially necessary (economic) working time. 'Unemployment' is in this sense the dawn of this emancipation—a dawn that is to be allowed to develop and to be politically and culturally realized. Marx' suggestions are quite simple: in *The German Ideology* he puts forward the idea of suspending fixed occupational identities to allow everyone to train in different fields at the same time; in *Grundrisse*, this is augmented by the idea of "reducing the necessary work of society to a minimum":

The free development of individualities, and hence not the reduction of necessary labour time so as to posit surplus labour, but rather the general reduction of the necessary labour of society to a minimum, which then corresponds to the artistic, scientific etc. development of the individuals in the time set free, and with the means created, for all of them.<sup>6</sup>

5 Cf. André Gorz, *Arbeit zwischen Misere und Utopie*. Frankfurt/Main 2000, p. 102ff.

6 Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. MEW Vol. 42. Berlin 1983, p. 601.

Marx' programme for emancipation here is quite simply the "creation of a large quantity of disposable time apart from necessary labour time for society generally", the "creation of not-labour time", meaning as much disposable, free time as possible for everyone.<sup>7</sup> The purpose of creating as much disposable time as possible for everyone is to enable the free development of the individual. The communist utopia does not stop at any given redistribution of human abilities and skills, nor at any given form of the social distribution of labour. It is not simply a matter of reducing working hours, but rather of emancipating and transforming the human being, to enable liberation from subjugation that is simultaneously part of the labour society and a natural aspect of the dominating production process, "Free time – which is both idle time and time for higher activity—has naturally transformed its possessor into a different subject, and he then enters into the direct production process as this different subject."<sup>8</sup> Aspirations for emancipation are hence both emancipation *from* labour and *in* labour at the same time; the former is the precondition for the latter.

The passage quoted here contains two important detailed definitions from Marx. On the one hand, although this liberated form of economic production may be more productive than the regime of unnecessarily long labour time and unnecessarily rigid forms of labour distribution, this increase in productivity is not the goal of changed working conditions. On the contrary, the creation of disposable time outside of work serves the free development of individuals in every possible imaginable direction. On the other hand, economic labour always remains necessary labour and cannot, as anarchists like Fourier wish, become entirely free time. This is an important point, because it clarifies that there is always a difference between economic and non-economic labour, which consequently results in there being a boundary between the, 'realm of necessity' and the 'realm of freedom'. To clarify this point, I would like to quote one of the most important passages from the third volume of *Capital*:

Freedom in this field can only consist in socialised man, the associated producers, rationally regulating their interchange with Nature, bringing it under their common control, instead of being ruled by it as by the blind forces of Nature; and achieving this with the least expenditure of energy and under conditions most favourable to, and worthy of, their human nature. But it nonetheless still remains a realm of necessity. Beyond it begins that development of human energy which is an end in itself, the true realm of freedom, which, however, can blossom forth only with this realm of necessity as its basis. The shortening of the working-day is its basic prerequisite.<sup>9</sup>

The increases in labour productivity enable an ongoing reduction of labour time and an increasingly just distribution of wealth earned, if progressive potentials are

politically seized. The goals of progressive reforms are thus clearly defined; reduction of labour time, creation of disposable time, strengthening the workers legal position in the battle over labour time distribution, wages and co-determination and finally the appropriation of the time that has become freely disposable for all and its use for 'higher' activities.

4.

There are two reform projects that have been especially important in this context since the eighties. One is the intellectual and political struggle for a general reduction of labour time, the other the discussions of a general and unconditional basic income. Both demands are located in the context of the Marxist programme of emancipation. André Gorz, in my opinion the most important author in the context of well founded progressive and intellectual reform debates, reached a position conjoining both demands only in the nineties. His fundamental concern was always that the concrete utopia of liberated time should be characterized by democratic, egalitarian and socialist reform ideals. The starting point for this was the idea, following Marx, of a necessary differentiation of the concept of labour: on the one hand the mastery and limitation of economically necessary labour as far as possible and of economic rationality as a whole; on the other, a liberation of all other kinds of activity, liberation in a temporal sense as well as in the sense of a liberation from the bourgeois hegemony of wage labour. The non-economic forms of labour are social work, political work, cultural work, housework, family, care and educational work. With all of these, the point is to liberate them from the economic logic of wage labour and make them free activities. It is always a matter of asking about the concrete quality of life, about the distribution of activities and about time, about the arrangement of social connections and dependencies and about training skills. The logic of the general quality of life is contrasted with the dominant logic of employment. Labour society, particularly in its neoliberal form today, follows a general social, political, economic and symbolic *ideology of employment*. Subjugation to the dominance of economic rationality is all-encompassing; it subjects the population to the ritual of wage labour, even when the economic need for wage labour continuously disappears. The cultural hegemony of wage labour was in danger of being broken in the seventies and eighties, giving way to an emancipatory re-ordering of society and its activities. In contrast, the nineties have restored labour society. Western countries have devoted themselves to the cult of work and made 'job creation' the goal of all policies at all costs. Work has again become the centre of the social and symbolic order, a norm that is less economically founded than politically and socio-symbolically based, to which all must subject themselves. During the course of advancing productive forces and the immaterialization of labour, performed labour *time* ceases to be the measure and the source of wealth, as Marx says in the *Grundrisse*, rather, the continuation of the labour society regime becomes a restorative ritual and capital becomes a purely state-maintained relationship of domination. Jean Baudrillard already predicted in 1976 in *Symbolic Exchange and Death* that "labour is no longer productive but has

7 Ibid., p. 603f.

8 Ibid., p. 607.

9 Karl Marx, *Das Kapital*. Vol. 3, MEW Vol. 25. Berlin 1972, p. 828.

become reproductive of the assignation to labour which is the general habit of a society”, and in the context of growth devoid of meaning, a crisis of faith in production arises.

It remains, however, more necessary than ever to reproduce labour as a social ritual [*affectation*], as a reflex, as morality, as consensus, as regulation, as the reality principle. The reality principle of the code, that is: an immense *ritual of the signs of labour* extends over society in general ...<sup>10</sup>

This regime can only be eluded by breaking with the labour society ideology of employment and undertaking in an emancipatory perspective a *fundamental reevaluation* of the phenomenon of unemployment:

1. Saving labour time is the fundamental goal of economic progress.
2. There is no problem of employment.

In other words, we must give economic development a different, progressive meaning. It can only be found in the ongoing reduction of socially necessary labour time, in the temporal limitation and in the political, cultural and legal restriction of wage labour to become a necessary function that serves other areas of society. In this sense, one could say that Marx’ ideas have never been as topical as they are today. This is what André Gorz sought to show in his work. His programme of a critique of economic reason envisions the delimiting and humanizing of the Marxist ‘realm of necessity’ and the expansion and liberation of the ‘realm of freedom’.<sup>11</sup>

Here I want to focus primarily on intellectual activities on one hand and ‘affective’, sociable, domestic and educational activities on the other. The manner of their *cultural* description and classification and the manner of their *political*, legal and economic arrangement is of the greatest importance for the question posed here regarding the form of the social distribution of labour in light of emancipatory utopian reform. What this specifically involves is determining the significance of ‘higher’ cultural activities and abilities on the one hand, and of ‘lower’ affective activities on the other. *Intellectual work* and *care work* are the exemplary forms of non-economic activity. From an emancipatory perspective, it is a matter of not economizing and professionalizing them (subjecting them to a logic legitimized by labour society, the division of labour, specialization, politics and economy), but instead of liberating and generalizing them. Everyone should be in a position, based on their disposable time, education and abilities, to be trained not only in economic wage labour, but also in family and cultural work. Gorz follows Marx in his central thesis to propose that economically necessary labour will always remain a ‘realm of necessity’, because it obeys a heteronomous and instrumental logic. It serves the production of a society’s wealth. Other activities are different; domestic, family, educational, sociable, social, political and cultural activities follow an

autonomous logic. If successful, they are practised by those involved *for their own sake*. These are forms of work that enable a voluntary activity on the part of the individual and voluntary solidarity with others. This is the fundamental difference between the principle of immaturity in the dominant ideology of employment and the principal of maturity.

5.

It follows from this that not only intellectual work, but also family and social work must not only be liberated from the heteronomous logic of wage labour and employment, they must also themselves become a *model* for other forms of work and of life itself. They must not measure themselves or be measured by the standard imposed by wage labour. In other words, they must anticipate a quality of freedom that does not yet exist (for everyone) under current social conditions. If there are no employment problems, as maintained here, there is only the problem of freedom and the challenge of good time management.<sup>12</sup> All non-economic activities must be, in their concrete quality, models to illustrate the right use of time. A productive paradox is evident here in the relationship between social and cultural forms of living on one hand and the legal economic structure of society on the other. Every progressive utopia works with this paradox, advocating an emancipatory social order and demanding general egalitarian and basic social rights. At the same time, we anticipate in our activity forms of working and behaviour that, in a progressive perspective we want to see generalized. Free activities, in their real sense, are not specialized professional activities; in their own quality they are not socially necessary, not ‘services’, not wage labour. As we have seen, Marx formulated this clearly and inscribed it in a progressive programme. With the concomitant political reforms, the successive reduction of working time puts everyone in a position to live in a style previously only possible for the privileged few:

The *surplus labour of the mass* has ceased to be the condition for the development of general wealth, just as the *non-labour of the few*, for the development of the general powers of the human head.<sup>13</sup>

It is only when we pose the question of how we really want to live that economic development can be given a progressive direction. The ‘surplus labour of the mass’ has become economically meaningless. Today’s policies of state subsidies for a less qualified employment sector, especially in domestic-service related areas, cements a heteronomous ideology of employment not only by returning working time that has become superfluous back to the economy again, but also by subjecting workers directly to the rule of regular employment in the form of insufficiently paid, precarious person-related services.

The central question here is always: What happens with the time that has become free through progress in economic productivity? Do we shape it according

10 Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*. Translated by Iain Hamilton Grant. London 1993, p. 11.

11 Cf. André Gorz, *Kritik der ökonomischen Vernunft. Sinnfragen am Ende der Arbeitsgesellschaft*. Hamburg 1994.

12 In this context, cf. Thierry de Duve, *Kant nach Duchamp*. Munich 1993, p. 309f.

13 Karl Marx, *Grundrisse*, op. cit., p. 601.

to the model of economic rationality, or do we separate it from that and liberate it? How do we deal with the fact of time that has become economically surplus time, which has also resulted in surplus people? Do we respond to this with a practice of excluding these surplus people, which more precisely means enabling the social production of unqualified surplus people, followed by forcing them into *coerced integration* through (economically unproductive) pseudo-employment? How do we react to the collapse of the economic conditions of the Platonic order of the labour society, in which everyone ‘has their place’? Like André Gorz, Adorno followed Marx’ instructions and argued for overcoming the “blind predominance of material practice” through a generalization of the educational privilege:

That some live without material labour and, like Nietzsche’s Zarathustra, rejoice—an unjust privilege—in the exercise of their intellect also says that it would be possible for all; all the more so in light of a state of technical productive forces, which makes the general dispensation from material labour, its reduction to a minimum, foreseeable.<sup>14</sup>

From a progressive perspective the general demand would be this: just as society has no use for poorly qualified workers without an economically meaningful potential, it does not need domestic and family workers and intellectuals exclusively specialized in their respective traditional activities. The utopia of multi-activity, the only one that is adequate to a progressive pluralist society, calls for the suspension of the ‘natural’ form of the social division of labour may be summed up as follows:

*On the basis of their material and time resources and their social and cultural abilities, all people must be in a position to develop economic, domestic, family, social, political and cultural abilities and engage in corresponding activities in their lives, and to balance these various activities.*

This utopia represents an attack on three key ideologems of the labour society:

1. an attack on the “androcentric” (Nancy Fraser’s term) character of the labour society, which values traditionally ‘male’ wage labour over ‘female’ domestic work and makes the male role model the norm of social existence;<sup>15</sup>
2. an attack on the activity conceived of as ‘female’ in the labour society, in the sense of an occupational role in the division of labour, of the so-called housewife, mother and caregiver;
3. an attack on the traditional self-understanding of intellectual work as a specialized and highly professionalized occupational role in the division of labour.

<sup>14</sup> Theodor W. Adorno, “Marginalien zu Theorie und Praxis”. In: *Id., Stichworte. Kritische Modelle 2*. Frankfurt/Main 1969, pp. 169-191, here 178. (Translated by Aileen Derieg).

<sup>15</sup> Cf. Nancy Fraser, “After the Family Wage: A Postindustrial Thought Experiment”. In: Constance L. Mui, *Gender Struggles: Practical Approaches to Contemporary Feminism*, Lanham-Boulder-New York 2002, pp. 69–94, here 76.

At the political level this utopia corresponds first of all to the introduction of a general unconditional basic income in conjunction with a radical reduction and redistribution of wage labour for all. This is the negative aspect of emancipation; the creation of as much ‘disposable time’ as possible, the installation of basic social rights as actual rights to distance from society, as rights to hinder coerced integration. At this level of inventing and testing new habits and ways of living, this requires questioning *all* social identities determined by the labour society, worker, housewife, intellectual, pensioner, etc. The whole regime of the foundation, the justification and recognition of ‘labour’, will have to be reorganized in this context. While wage labour—reduced to the necessary minimum—will continue to be justified for economic considerations, other activities have to be justified in a completely different way. Their heteronomous role, their serving function with respect to society as a whole loses its foundation. In this way, a real concept of freedom first appears: autonomy as task. The task of autonomy requires each individual to try living through ‘free association’. In other words, the task is to act, to connect with others, to self-organize and to become active without an immediate social use or remit. The task of autonomy is the call for everyone to give themselves a task. The essence of the communist utopia is found philosophically in a plural ontology of co-existence, of the free exchange and free co-existence of various individuals and of the “communication of the differentiated”.<sup>16</sup>

The radical reforms of society indicated here are raised as demands today in a context of the neoliberal, biopolitical socialization of individual existences working in exactly the opposite direction. This means that for the time being, our concrete lives, our family care work, our cultural work, are based on *models* of other forms of (co-) existence. In this way, we assume a utopian position. In a sense, those who are concerned with their household, their children, their friends, their community, those concerned with political and intellectual education and engagement, act *as though* unconditional basic income already existed, *as though* societal work was no longer ‘naturally’ distributed, but rather transferred to a distribution and reduction of working time, income, recognition, burdens and abilities in voluntary solidarity. The mode of this *As though* is not that of a necessary fiction, but rather of an ethical obligation, of a fact of freedom.<sup>17</sup> These are *concrete utopias of an actually existent idealism*. Real forms of autonomy and dedication are lived, which do not wait for a higher collective remit nor for reimbursement for activities performed (for the working time served). The many mothers and fathers, the many people who are socially and politically engaged voluntarily, the many artists, writers and thinkers will continue to act, help, write and publish, even if they cannot live from their work, and even if, as is often the case with intellectuals, hardly anyone (neither a market nor a state) is interested in their work. They finance their survival differently, through other work, through relatives, through private assets or social transfer benefits from the community. In every successful case they have learned what everyone must learn in a liberated society, the free use of time.

<sup>16</sup> Theodor W. Adorno, “Zu Subjekt und Objekt”. In: *Id., Stichworte*, op. cit., p. 153. (Translated by Aileen Derieg). Cf. also Jean-Luc Nancy, *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart 1988.

<sup>17</sup> On the concept of freedom, cf. Thierry de Duve, *Kant nach Duchamp*, op. cit., p. 307f.

The question is whether intellectuals today, in their current state and in their concretely lived ethos, correspond with the model represented here. Do they understand their own existence in the light of an emancipatory demand for a transition from the 'nature-given' to a free, in other words, democratic and egalitarian form of labour? Would they agree to Adorno's demand that an existence largely liberated from the compulsion for material labour should be "possible for everyone" (insert reference here?)? Or do they continue to construct their identity and their social habitus unrelentingly according to the model of professional wage labour with the endeavour of finding for themselves a 'market' or a justification for their existence based, ultimately on the state (such as Bourdieu's idea of the state as the central bank for various types of social capital: economic, symbolic, cultural)? However, it is specifically the requirement that intellectuals 'must live from their work' that subjects their activity to an ultimately heteronomous regime of justification in its various forms of discipline, managing and control. This is the fundamental contradiction of all bourgeois art, literature and science. It can only be resolved in conjunction with a general reform of society. Even under the existing conditions, however, it can be reflected on and made an issue. The anachronistic "primacy of the bourgeois concept of profession" is also and especially evident with intellectuals and artists,

In bourgeois society, artists, like all intellectual producers, are forced to carry on, as soon as they operate as artists. [...] The lack of immanent necessity to produce with the simultaneous economic coercion to continue production communicates itself to the product as its objective indifference.<sup>18</sup>

Our weariness with the over-production of cultural works, the commercialism and false professionalization of the respective businesses of literature, art and science stems from a real experience. It is the experience of those who sense a task, in Adorno's sense a 'compulsion', and continue to pursue this task, even if it is 'not worth the effort' for them. In my view, a response to this is to take Adorno's and Marx' demand for a generalization of access to 'disposable time' and education seriously, to enable the generalization of intellectual forms of action and subject positions. What this requires, however, is not only a differentiation of the concept of labour (a deconstruction of the bourgeois professional role of the intellectual), but also a differentiation of the subjects themselves. The intellectual must be able to distinguish whether a concern is special or general. It is specifically the absolutization of the bourgeois conception of the professional role of intellectuals that makes them incapable of recognizing general social concerns that they come across in the course of their work and of treating them appropriately. 'Progressive' demands in intellectual production are not essential for that same production under these conditions. In most cases they tend to adhere more to a general egalitarian logic, i.e. the democratic citizen and less to the autonomous artist, writer or philosopher who follows the (real or imaginary) imperatives of their work. Gen-

18 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1970, p. 341. (Translated by Aileen Derieg).

eral demands are those that apply to the material social conditions of life and production (including intellectual and family conditions). *Special* impulses are those that apply to the deviation of the individual from the whole, away from the laws and operations of society. Overcoming the professional role of the intellectual in the division of labour would mean not only overcoming an exclusive and privileged identity, but also realizing the conditions for general cultural activity. (Whether a professional business of culture would exist as it does today under these kinds of conditions is a different question.)

Most importantly however, the *law of the social authorization of cultural production*, the entanglement of all discourses and productions in a regime of the symbolic and political economy for the justification of individual existence would be overcome. This is the point where today's cultural systems subject individuals to their strategies of domination that capture them in a dense web of battles for recognition, project funding, prizes and positions. Under today's conditions, the overworked cultural elite are condemned to produce cultural exchange values under the law of cultural production and justification, instead of producing intellectual use values under the law of autonomy. Whether this continues in this way is up to those involved. The individual utopian practices of a different way of living do not aim for more production and more employment in the sense of successful justified bourgeois existence. They no longer envision a metaphysics of production, but rather an ontological, an ethic and aesthetic use; the good use of time, of knowledge, of things, of people, and of the world.

All intellectuals are faced with the question of whether they are at this level today. Are there really existing artists, writers and theoreticians capable of overcoming the hegemony of the bourgeois labour society within themselves? In the context of today's society they form a socially recognized exception within the distribution of the labour of society that is 'nature-given', in Marx' sense. At the same time, they are subject to the unjust privilege of dispensation from material economic labour (a dispensation that is already disappearing to a threshold value today due to the advancing socialization of intellectual production, its subjugation under the diverse regimes of disciplining, justification and economization). They are also subject to the modern regime of the metaphysics of subjectivity, creation and production. Based on their concrete material conditions and on their specific role in the social division of labour, it is difficult for them to enter into a new logic, a new ethic and aesthetics of use. Culture is largely state culture. Positions, projects and prizes are, in a broad sense, objects of state management. It is the productivist-conceived battle of intellectuals for recognition, for cultural capital in Bourdieu's terms, which drives them into the arms of economic and state administration. Under today's conditions, the intellectual battle for recognition not only ruins the quality of life, security, equality and liberty of those involved. It also activates the social mechanisms of political and economic power. The classic modernist heroism of the artist becomes the general paradigm of existence in capitalism under the

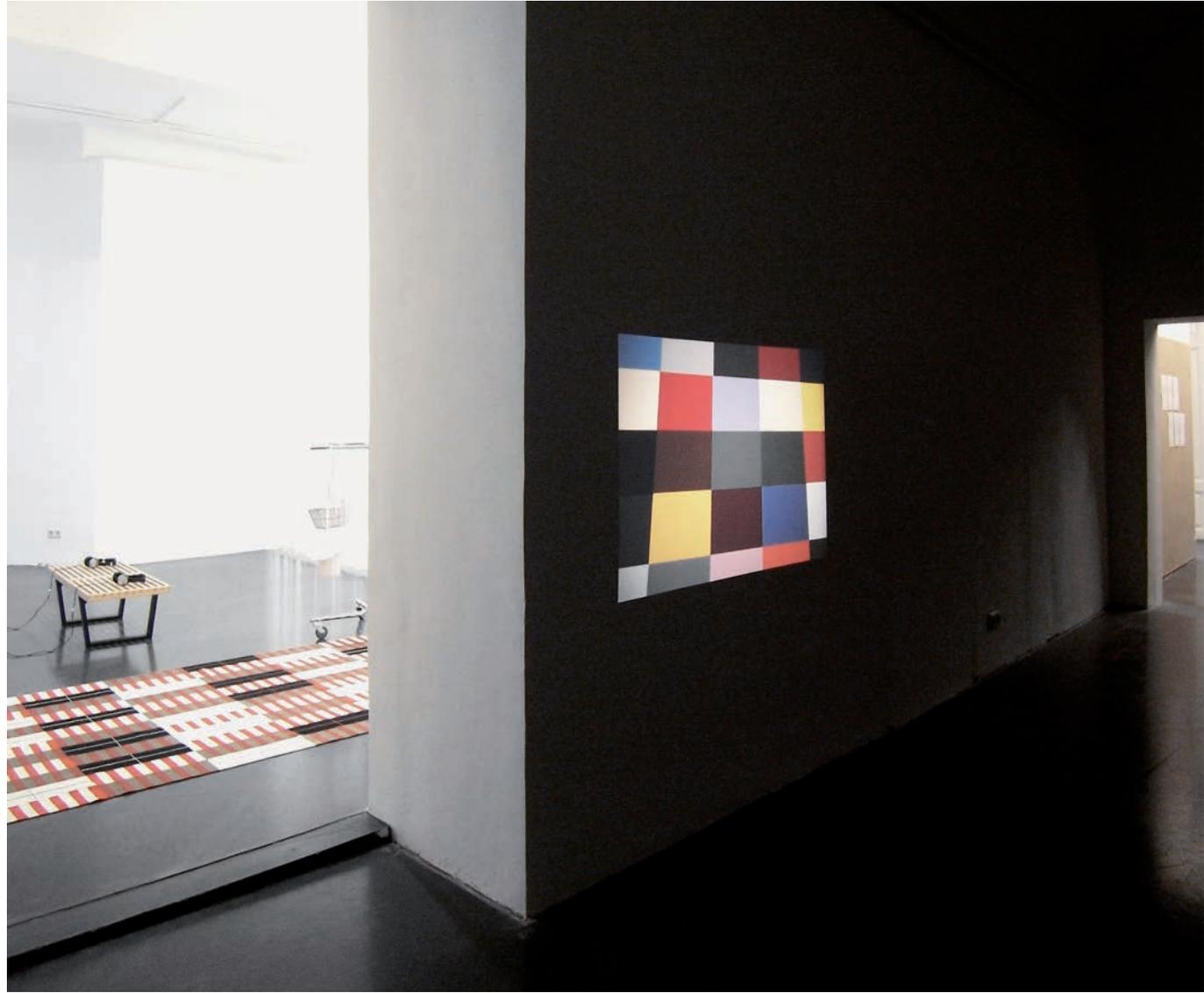
conditions of the post-Fordist unsettled existence.<sup>19</sup> This is not a reasonable model, neither for art nor for human existence in general. We should think more in the direction of a progressive generalization of intellectual existence in Marx' sense: to direct art to become more general and unspecific. Here art would be a model, a utopian lacuna, indicating a different form of the social division of labour. The logic of use invoked here is ultimately no longer the logic of the professional (intellectual) specialist, but rather that of the amateur. In this sense, its model is not that of the artist and his or her work (and the institutions that administer them), but rather one of *desouevrement*, of a different, liberated form of practice. The logic of use corresponds less to the artist and his or her 'production' than to the example of the flaneur from Walter Benjamin's Arcades Project: "The idleness of the flaneur is a demonstration against the division of labour."<sup>20</sup>

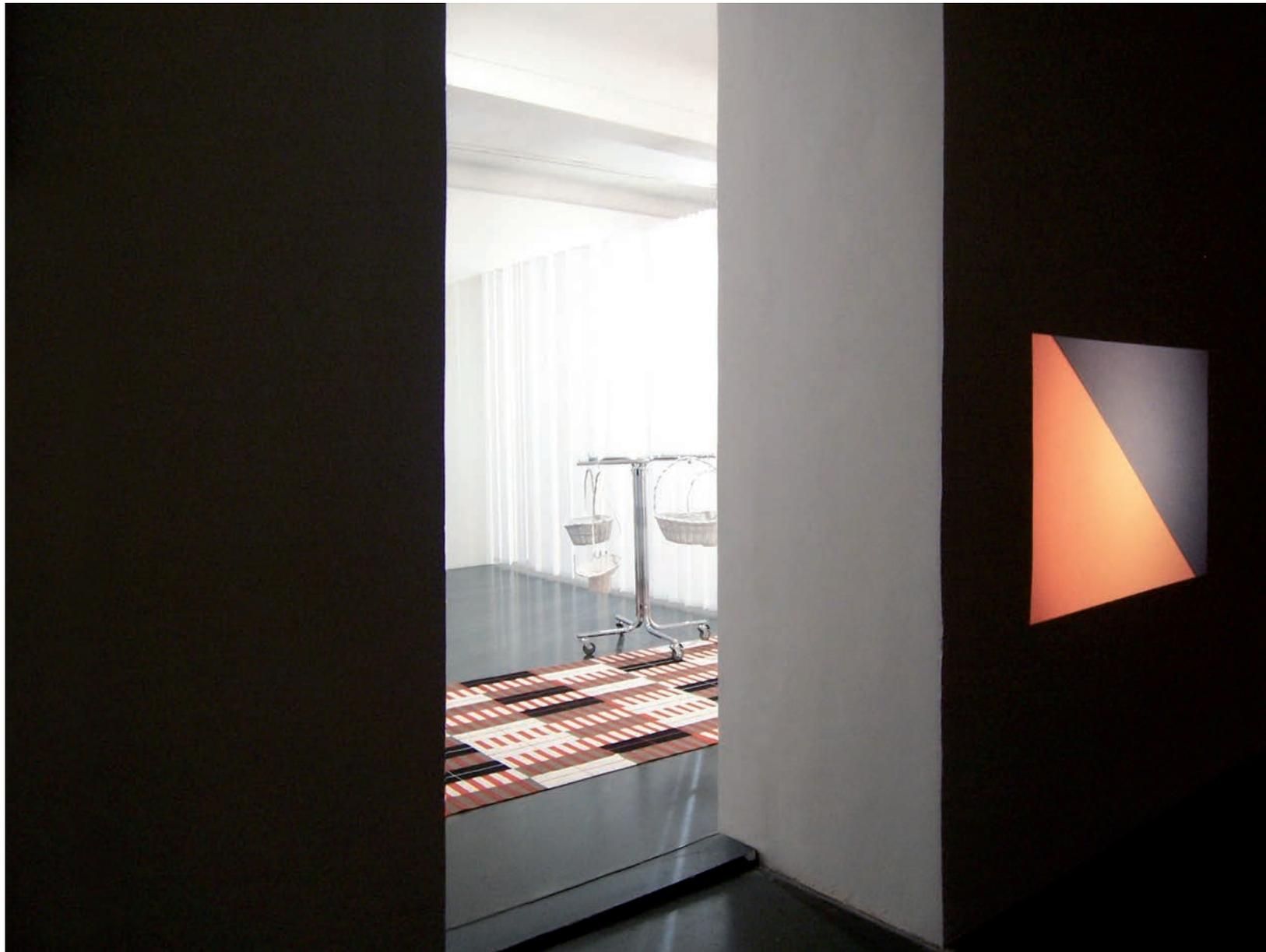
96



19 See Luc Boltanski & Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*. London-New York 2007.  
20 Cf. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Vol. 1. Ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1991, p. 538.







HILARY LLOYD  
*Untitled*, 2005  
 80 Dias, Kodak Ektapro 5000,  
 Unicol-Stativ,  
 Projektionsgröße variabel

Unterschiedlich gefärbte Bögen  
 Karton/Papier wurden in wechselnden  
 geometrischen Mustern auf dem Boden  
 ausgelegt und aus unterschiedlichen  
 Winkeln und Distanzen fotografiert.  
 80 Dias werden in Intervallen von  
 5 Sekunden gezeigt.

\*1964, lebt in London

*Untitled*, 2005  
 80 slides, Kodak Ektapro 5000,  
 Unicol tripod, projection size variable

Differently colored sheets of card-  
 board/paper are laid out in alternating  
 geometrical patterns on the floor and  
 photographed from different angles  
 and distances. 80 slides are shown  
 in intervals of five seconds.

\*1964, lives in London

(nach) ANNI ALBERS  
Teppich, 1927/2007  
Dreifachgewebe

Das Original, *Black-White-Red* von 1927, als Wandbehang konzipiert und in Baumwolle und Seide ausgeführt, ist verschollen (Maße 118 x 175 cm). Eine Rekonstruktion aus dem Jahr 1964 existiert im Bauhaus-Archiv, Berlin.

Die Verwendung als Teppich in *Die Blaue Blume* weicht von der ursprünglichen Funktion des Entwurfs ab. Auch die neuen Maße von 160 x 480 cm stimmen nicht mit dem Original überein. Sie resultieren aus der geplanten Verwendung als Teppich. Die Felder wurden um 35,6 % vergrößert; der Entwurf in der Länge doppelt genommen (1:1,356 x 2). Das Muster wurde von Vivika Sopp und Nataliya Sukhorukova nach Vorgabe einer Postkarte, die das Bauhaus-Archiv verkauft, handgewebt.

"It is safe, I suppose, to assume that today most if not all of us have had the experience of looking down from an airplane onto this earth. What we see is a free flow of forms intersected here and there by straight lines, rectangles, circles, and evenly drawn curves."  
Aus Anni Albers: *On Weaving* (1965)

1899–1994  
Textilkünstlerin, Weberin und Grafikerin.  
Mitglied des Bauhaus

(after) ANNI ALBERS  
Carpet, 1927/2007  
Triple Weave

The starting point for *Die Blaue Blume* is the attempt to realize a carpet based on a design from Anni Albers. The original, *Black-White-Red*, from 1926, conceived as a wall hanging and executed in cotton and silk, is lost (measurements 118 x 175 cm). A reconstruction from 1964 exists in the Bauhaus Archive, Berlin.

The use as a carpet in *Die Blaue Blume* deviates from the original function of the design. The new measurements of 160 x 480 cm do not correspond with the original either. They result from the planned use as a carpet. The enlargement of the field corresponds to 35.6%. The design was doubled in the length (1: 1,356 x 2). The pattern was hand-woven by Vivika Sopp and Nataliya Sukhorukova following the model of a post-card sold by the Bauhaus Archive.

"It is safe, I suppose, to assume that today most if not all of us have had the experience of looking down from an airplane onto this earth. What we see is a free flow of forms intersected here and there by straight lines, rectangles, circles, and evenly drawn curves."  
From Anni Albers: *On Weaving* (1965)

1899–1994  
Textile artist, weaver and graphic artist.  
Member of Bauhaus.

LASSE SCHMIDT HANSEN  
*Uro*, 2006  
(dän. Mobile)  
Lamellen aus Vertikalanlage

Lamellen von jeweils 8 cm Breite und 280 cm Höhe sind einzeln, ohne Richtschiene, freihängend mit Fäden an der Decke montiert.

\*1978, lebt in Berlin

*Uro*, 2006  
(Danish mobile)  
Slats from a vertical arrangement

Slats with a width of 8 cm and a height of 280cm each are mounted to hang freely from the ceiling by threads without a track.

\*1978, lives in Berlin



GEORGE NELSON

*Sitzbank*, Design von 1947  
Massivholzkonstruktion (amerik. Kirschbaum) mit Unterkonstruktion schwarz lackiert

Nelson leitete seine Gestaltungskonzepte daraus ab, dass menschliche Bedürfnisse kaum quantifizierbar, stattdessen komplex und unvorhersehbar sind.

1908–1986  
Industrie- und Produktdesigner. Neben seinen Möbelkreationen war er auch Wegbereiter für neue Gestaltungsformen in den Bereichen Shoppingcenter, Büroorganisation, Lagerhaltung und Multimediapräsentation.

*Bench*, design from 1947  
Massive wood construction (American cherry) with substructure varnished black

Nelson derived his design concepts from the insight that human needs are hardly quantifiable, but are instead complex and unpredictable.

1908–1986  
Industrial and product designer. Along with his furniture creations, he was also a pioneer for new design forms in the areas of shopping centers, office organization, warehousing and multimedia presentation.





JULIANE SOLMSDORF  
*Ein Mensch kann in einem Garten  
 ein Baum werden, 2007*  
 Peddigrohr, Liane, Weide, weißer  
 Lack, hochglanzverchromter Stahl

Ausschnitt aus einer Straße

\*1977, lebt in Berlin

*Ein Mensch kann in einem Garten ein  
 Baum werden (A person can become  
 a tree in a garden), 2007*  
 Rattan, liana, willow, white lacquer,  
 high polished chrome steel

Segment of a street

\*1977, lives in Berlin

HEIDRUN HOLZFEIND  
*Corviale, il serpentone*, 2001  
 Video, 34 min

Corviale ist ein ca. 1 Kilometer langer Bau an der Peripherie Roms. Das Gebäude wurde 1972 im Zuge des sozialen Wohnungsbaus in Auftrag gegeben. Die Leitung erhielt der Architekt Mario Fiorentino. Das Projekt wirkte dem Wohnungsmangel von Arbeiterfamilien entgegen. Sein Konzept ist nach der Idee Le Corbusiers ausgerichtet, die komplette benötigte Infrastruktur einer Stadt im Gebäudekomplex selbst unterzubringen, nicht zuletzt auch, um das soziale Band zwischen den Bewohner/-innen zu stärken. Aus unterschiedlichsten Gründen wurden viele dieser Strukturen, wie Corviale selbst, auch 20 Jahre nach dem Nutzungsbeginn nie ganz fertiggestellt. Aufgegebene Läden und wenig genutzte öffentliche Einrichtungen ergänzen das Bild.

Über den Dialog mit heutigen Bewohner/-innen richtet das Video seinen Fokus sowohl auf die Versprechen und Träume als auch auf die Realität modernistisch-utopistischer Architektur.

\*1972, lebt in New York

*Corviale, il serpentone*, 2001  
 Video, 34 min

Corviale is an approximately 1 kilometer long building at the periphery of Rome. The building was commissioned in 1972 in the course of social housing construction. The architect Mario Fiorentino was appointed head of the project, which was intended to counteract the lack of housing for worker families. The concept is oriented to Le Corbusier's ideas of locating the entire infrastructure needed by a city within the building complex itself, not least of all to strengthen social ties among the residents. For various reasons, many of these structures, like Corviale itself, were never completely finished, even 20 years after the start of use. Abandoned shops and little used public facilities round out the picture.

Through a dialogue with the current residents, the video focuses on the promises and dreams as well as the reality of modernist utopian architecture.

\*1972, lives in New York





SAIM DEMIRCAN  
*Celebration of Concrete*, 2006  
 Gelbe Acrylfarbe

Der Text lässt sich sinngemäß mit »Verherrlichung des Betons« übersetzen. Es könnte sich dabei um ein allgemein verbreitetes Meinungsbild zu bestimmten Formen des Wohnungsbaus handeln. Das Graffiti verwendet den »Bubble«-Stil, der in den 70er-Jahren – auf dem Höhepunkt von Graffiti – populär war.

\*1980, lebt in London

*Celebration of Concrete*, 2006  
 Yellow acrylic paint

The words could be a generally wide-spread opinion about certain forms of residential construction. The graffiti uses the "bubble" style that was popular in the 70s—at the high point of graffiti.

\*1980, lives in London



FLORIAN ROITHMAYR  
*new planet*, 2007  
Feingemasertes Sperrholz

Strahlenmuster, aus Holz geschnitten  
und in Form eines Paneels installiert.  
Maße, Anzahl der Strahlen und die  
Oberfläche des Holzes werden jeweils  
für den Präsentationsort gewählt.

\*1977, lebt in London

*new planet*, 2007  
Finely grained plywood

Ray pattern, cut out of wood and  
installed in the form of a panel. Meas-  
urements, number of rays and surface of  
the wood are selected for the site.

\*1977, lives in London

KATARZYNA KOBRO

*Konstrukcja wisząca, 1921/22, 1971*  
(poln., wörtl.: hängende Konstruktion)  
Stahlband bearbeitet, Metallteile

Die 24-jährige Kobro lebt zur Zeit der Entstehung der Arbeit noch in Russland, das sie kurz darauf, von der postrevolutionären Wirklichkeit desillusioniert, verlässt. Viele Arbeiten dieser Zeit sind daher verschollen, auch die *Konstrukcja wisząca* von 1921–1922. Die in der Ausstellung gezeigte Rekonstruktion wurde 1971 von Bolesław Utkin und Janusz Zagrodzki angefertigt. Der Austausch mit Malewitsch, dessen Gruppe »UNOWIS« Kobro 1920 für zwei Jahre beitrifft, spiegelt sich in der Verwendung suprematistischer Zeichen (Kreuz, Ring, Diagonale).

1898–1951

Bildhauerin. Mitglied der Gruppen »UNOVIS« (russ. Abkürz. für »Verfechter der neuen Kunst«), »Blok«, »Praesens« und »a. r.« (Abkürz. für »Die echte Avantgarde«). Begründete die erste Sammlung für moderne Kunst in Polen (heute organisiert als Muzeum Sztuki w Łodzi).

Die Arbeit wurde dem Grazer Kunstverein dank freundlicher Unterstützung vom Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódz (PL), geliehen.

*Konstrukcja wisząca, 1921/22, 1971*  
(Polish, hanging construction)  
Processed steel band, metal parts

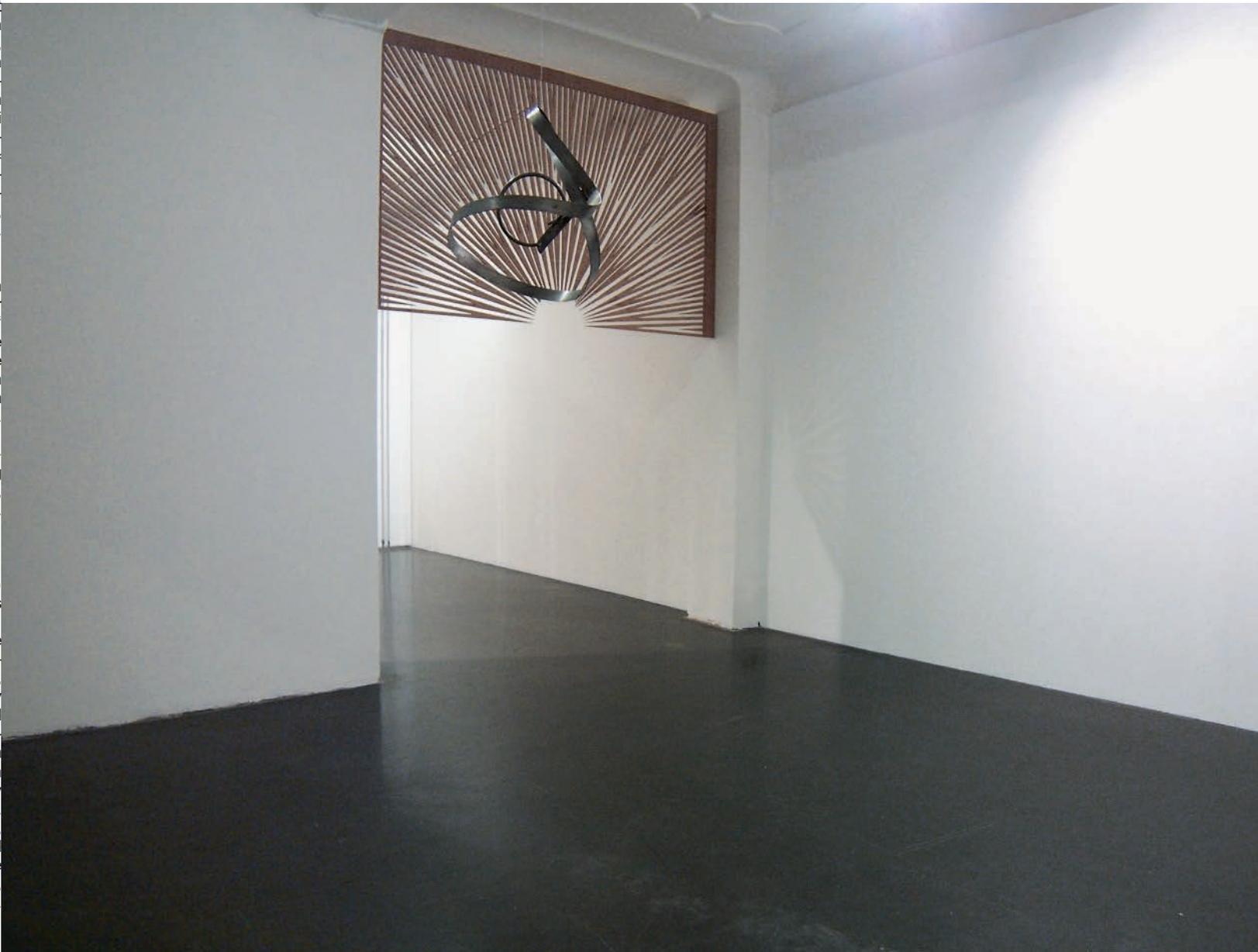
At the time the work was created, the 24-year-old Kobro was still living in Russia, which she left shortly afterward, disillusioned by the post-revolutionary reality. Many works from this period have been lost for this reason, including the *Konstrukcja wisząca* from 1921–1922. The reconstruction shown in the exhibition was made in 1971 by Bolesław Utkin & Janusz Zagrodzki.

The exchange with Malevich, whose group "UNOVIS" Kobro joined for two years in 1920, is reflected in the use of suprematist symbols (cross, ring, diagonals).

1898–1951

Sculptor. Member of the groups "UNOVIS" (Russian abbr. for "Proponents of New Art"), "Blok", "Praesens" and "a.r." (abbr. for "The Real Avant-garde"). Founded the first collection of modern art in Poland (organized today as the Muzeum Sztuki w Łodzi).

The work is loaned to the Grazer Kunstverein with friendly support from Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódz (PL).





VACLAV POZAREK  
*Berliner Wandelemente*, 1992  
Gips

Raumuntersuchung. Vier fragile und miteinander unverbundene Körper aus Gips sind mittels Gewindeschrauben in einen Schwebezustand vor Boden und Wand gebracht. In dieser Position verschränken sich die Oberflächen und bilden eine Ecke.

\*1940, lebt in Bern

*Berlin Wall Element*, 1992  
Plaster

Investigation of space. Four fragile and unconnected bodies of plaster are positioned in a floating state above the floor and in front of the wall using bolts. The surfaces interlock in this position, forming a corner.

\*1940, lives in Bern

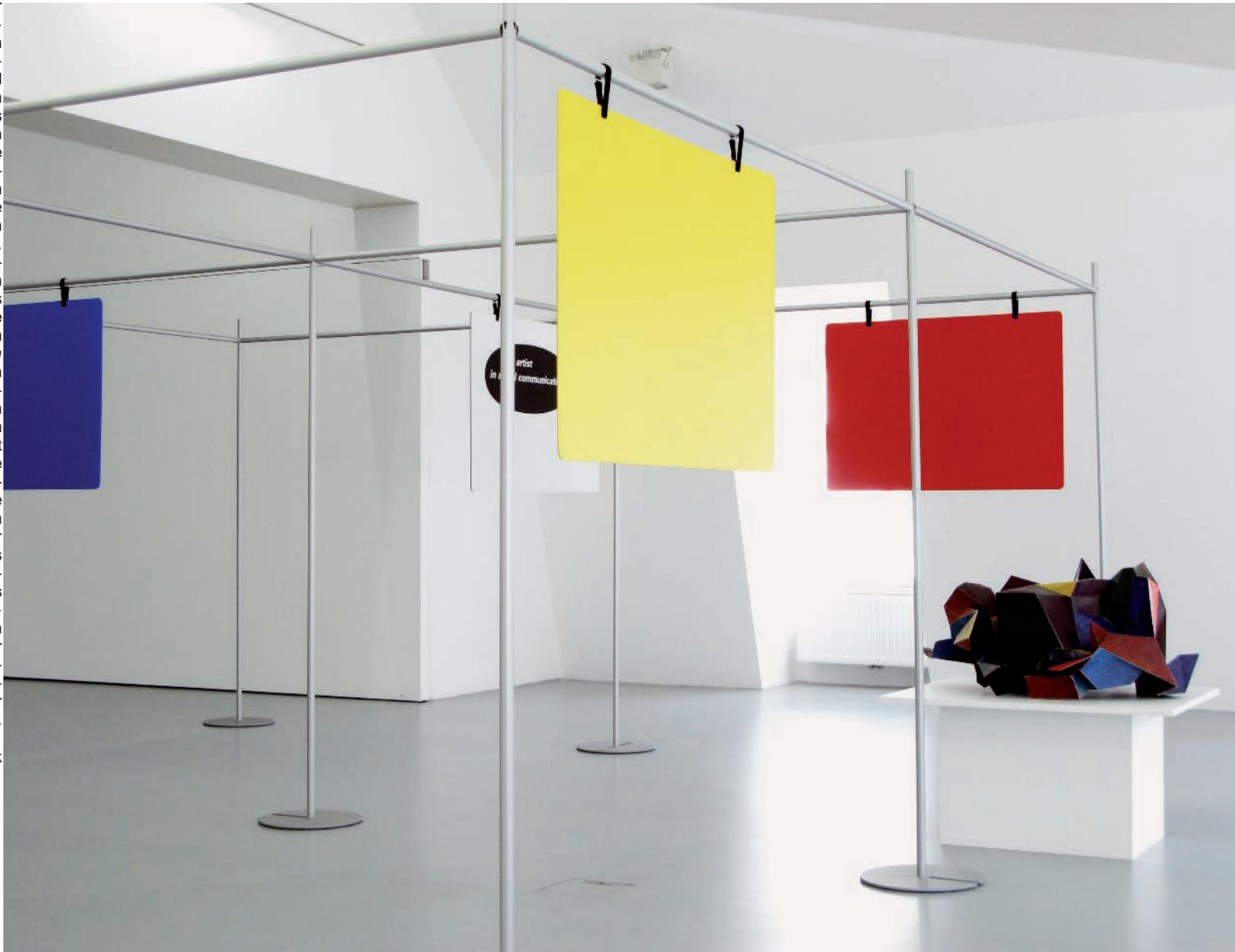
MARTIN BECK

*expandable, portable, viewable*, 2006  
(Version Grazer Kunstverein 2008)  
Aluminiumröhren, -steher und Kunststofftafeln (teilweise siebgedruckt)

Skulptur basierend auf einem Ausstellungssystem namens *Struc-Tube*, das der US-amerikanische Designer George Nelson 1948 für eine Grußkartenfirma entwickelte. Das System kann ohne Werkzeuge oder spezielle Kenntnisse auf- und abgebaut werden und ist innerhalb eines quadratischen Rasters endlos erweiterbar. Nelsons System wurzelt im modernistischen Glauben an das emanzipatorische Potenzial der Ausstellung als Kommunikationsformat; wohingegen dessen geometrische Rationalität die Tayloristische Sprache des modernen Kapitalismus spricht.

Beck setzt die von ihm durchgeführte originalgetreue Rekonstruktion auf drei Ebenen ein: als Skulptur, als Mietsystem unter dem Titel *Struc-Tube* und als »Akteur« in einem Film mit dem Titel *About the Relative Size of Things in the Universe*. Im Kunstverein wurden die Module von Beck so zusammengesetzt, dass vier quadratische Sektionen einen symmetrisch aufgeteilten Raum ergeben. Die Konstruktion verweist nicht zuletzt auf die Experimente Sol LeWitts mit gitterartigen Raumstrukturen oder auf die auf industrielle Serialität und geometrische Reduktion ausgelegten »Primary Structures« der Minimal Art. Beck gebraucht das Medium Ausstellung in seiner künstlerischen Praxis als ein Format, das die Verbindung von kritischen Recherchen mit ästhetischer Kommunikation ermöglicht. Die Appropriation der *Struc-Tube* bedeutet auch die Auseinandersetzung mit den Zusammenhängen von Display, Autorität und der Herstellung sozialer Realität.

\*1963, lebt in New York



*expandable, portable, viewable*, 2006  
(Version for Graz Kunstverein 2008)  
Aluminum pipes and stayers; plastic panels (in some cases silkscreened)

Sculpture based on an exhibition system called *Struc-Tube*, which the American designer George Nelson developed in 1948 for a greeting card company. The system can be assembled and dismantled without any tools or special know-how and can be infinitely expanded within a square grid. Nelson's system has its roots in the Modernist belief in the emancipatory potential of exhibition as a communication form, whereby its geometric rationality speaks the Taylorist language of modern capitalism.

Beck sets up his reconstruction on three different levels: as sculpture (such as here in the Kunstverein), as a rental system entitled *Struc-Tube*, and as an "actor" in a film called *About the Relative Size of Things in the Universe*. Beck's modular at the Kunstverein is constructed in such a way that the four square sections create a symmetrically partitioned space. The construction not least refers to Sol LeWitt's experiments with latticed spatial structures, as well as to the industrial serialism and geometric reduction of the Minimal Art Primary Structures. Beck uses the medium 'exhibition' in his artistic practices as a format that permits a connection between critical investigations and aesthetic communication. The appropriation of the *Struc-Tube* also signifies the analysis of the associations between display, authority and the construction of social reality.

\*1963, lives in New York



CHRISTOPH BRUCKNER  
*Composition abstrait spatial*, 2008  
 Kunstdrucke, Karton, Kleister, Leim, Holz,  
 Superkleber,  
 42 x 91 x 75 cm

Eine Skulptur aus Segmenten von Kunstdrucken einzelner Bilder des Malers Serge Poliakoff (1900–1969). Poliakoff findet – stark beeinflusst von Wassily Kandinsky und Otto Freundlich – zu seiner eigenen Ausprägung abstrakter Malerei, in der er bunte Farbflächen unregelmäßig nebeneinanderstellt. Bruckner hat aus mehreren Kunstdrucken eine Skulptur hergestellt, die als mögliche Verräumlichung der Arbeit Poliakoffs gelesen werden kann.

\*1975, lebt in Wien

*Composition abstrait spatial*, 2008  
 Art prints, cardboard, paste, glue, wood,  
 Super Glue, 42 x 91 x 75 cm

A sculpture of segments of art prints of paintings by the painter, Serge Poliakoff (1900–1969). Poliakoff's abstract painting—strongly influenced by Wassily Kandinsky and Otto Freundlich—takes form through irregularly adjoining colored shapes. Bruckner made a sculpture out of numerous art printings that can be regarded as a possible spatialisation of Poliakoff's work.

\*1975, lives in Vienna



CAMILLA LÖW  
*Viva*, 2004  
 Holz, Schnur, 245 x 90 x 70 cm

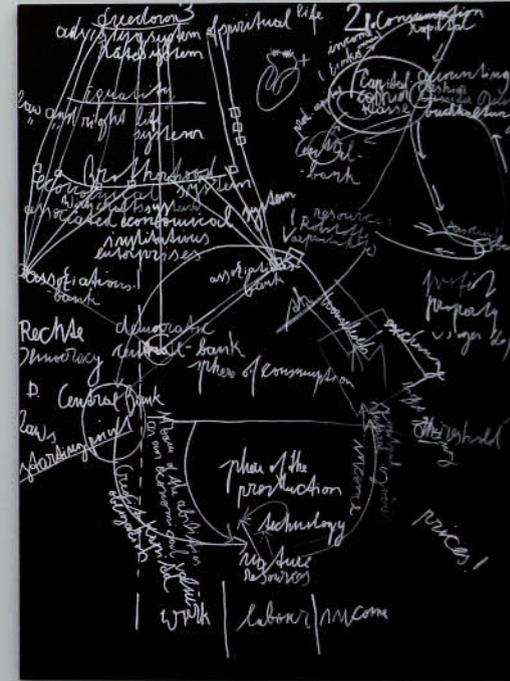
Eine Gruppe von unterschiedlich langen, aber einheitlich flächigen Holzkuben, die von den Stirnseiten her durchlöchert und auf eine Schnur aufgezogen sind. Die Schnur ist so an der Wand befestigt, dass die aufgefädelten Holzkuben zu etwa zwei Dritteln auf den Boden hinabfallen, wo sie, eine Schlaufe bildend, zum Liegen kommen. Vom Konstruktionsprinzip erinnert das Stück an ein handgefertigtes Halsband, wohingegen die Materialien und die Verarbeitung Assoziationen zu skandinavischem Möbeldesign zulassen. Mit der weich fallenden Schnur und den sperrigen Hölzern instrumentalisiert *Viva* sowohl die gegensätzlichen stofflichen Qualitäten der Materialien als auch den Widerspruch zwischen hängend und liegend als formbildende Prinzipien.

\*1976, lebt in Oslo

*Viva*, 2004  
 Wood, cord, 245 x 90 x 70 cm

A group of wood cuboids of different lengths, but of uniform surface, are perforated on both sides and hoisted on a cord. The cord is fixed to the wall in such a way that approximately two thirds of the wood cuboids beaded on to it rest on the floor where they lie in a loop. The principle of the work's construction reminds one of a handmade necklace, whereby the materials and manufacturing arouse associations with Scandinavian furniture design. With the gently falling cord and the bulky wood elements *Viva* instrumentalizes both the opposing material qualities, and the contradiction, between the states of hanging and lying as the form creating principles in *Viva*.

\*1976, lives in Oslo



## CHRISTOPH BRUCKNER

*Studie zu Das Kapital öffentlicher Raum 2007*, 2007  
Flüssigkreide-Marker auf Tafellack auf Spanplatte,  
135 x 100 cm

Die Rekonstruktion einer Wandtafel, die der Künstler Joseph Beuys (1921–1986) als Teil der Arbeit *Das Kapital Raum 1970–1977* gezeigt hat. Das Original misst 162 x 120 cm. Der vielschichtige Werkkomplex *Das Kapital Raum* ist ein Konzentrat von Arbeiten aus unterschiedlichen Jahren und wurde 1984 als raumgreifende Installation zusammen mit den dafür eingerichteten *Hallen für neue Kunst in Schaffhausen* eröffnet. *Das Kapital Raum* gilt als Vermächtnis von Beuys. Für seine Rekonstruktion hat sich Bruckner dem Studium der Handschrift von Beuys detailliert gewidmet (sowie der anderen Handschriften, die sich auf der Tafel – die im dialogischen Prozess mit Kollegen und/oder Publikum entstand – identifizieren lassen).

\*1975, lebt in Wien

*Studie zu Das Kapital öffentlicher Raum 2007*  
(Study on Capital Public Space 2007), 2007  
Liquid chalk marker on wood varnish on chipboard,  
135 x 100 cm

A reconstruction of a chalkboard the artist Joseph Beuys (1921–1986) presented as part of his work *Das Kapital Raum 1970–1977*. The original piece is 162 x 120 cm. The multilayered aggregate work, *Das Kapital Raum*, is a concentration of works made in various years and was presented for the first time in 1984 as a space-encompassing installation in the *Hallen für neue Kunst in Schaffhausen*. *Das Kapital Raum* is regarded as one of Beuys' legacies. As part of the work's reconstruction Bruckner devoted himself to the study of Beuys's handwriting. (The artist also studied the other handwritings on the board that could be identified since it was created in a dialogical process with colleagues and/or the public.)

\*1975, lives in Vienna



GILES ROUND  
*Pre Font*, 2006

Wandmalerei, Bleistift, Pigmentfarbe, Farbe,  
165 x 207 cm

Der von Round entworfene *Pre Font* basiert auf der Rasterung eines senkrecht stehenden Rechtecks in vier Felder mittels eines auf den Kopf gestellten Kreuzes. Alle rund und eckig verlaufenden Winkel sind an den Endpunkten mit einer Geraden verbunden. Die so entstehenden Binnenflächen sind ausgemalt.

\*1976, lebt in London

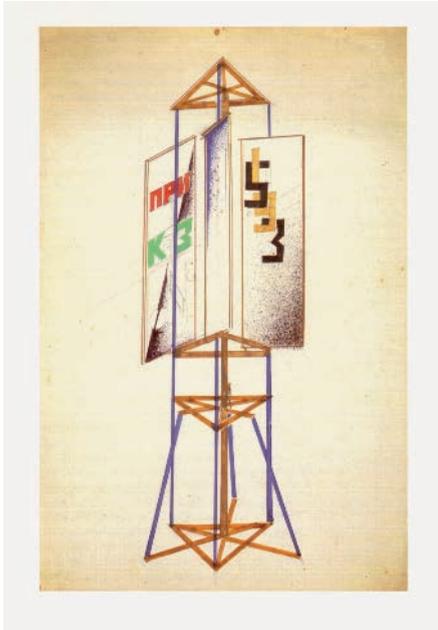
*Pre Font*, 2006

Mural painting, pencil, pigment paint, paint,  
165 x 207 cm

The *Pre Font* designed by Round is based on the rasterisation of a vertical standing rectangle into four segments using an upside down cross. All round and angular angles are connected at their ends with a straight line. The ensuing inside spaces are painted.

\*1976, lives in London





Gustav Klucis. *Retrospektive*  
Museum Fridricianum Kassel. Hrsg. / ed. Hubertus  
Gaßner, Roland Nachtigäller. Stuttgart:  
Verlag Gerd Hatje 1991, S. / p. 148 / Abb. / fig. 117  
(Befehl)

JACOB DAHL JÜRGENSEN  
*The Order*, 2008 (Rekonstruktion)  
Holzprofile, Stoff, Kette, Metallwinkel,  
155 x 140 x 235 cm

Eine Skulptur, die auf drei diagonal verlaufenden, sich in der Mitte überkreuzenden Holzprofilen basiert. Es ergeben sich die Volumen zweier dreiseitiger Pyramiden, von denen die eine umgekehrt auf der Spitze der anderen zu stehen scheint. Während die Struktur am Boden durch eine lose Kette zusammengehalten wird, ist sie am oberen Ende durch drei horizontal angebrachte Holzprofile stabilisiert, an deren überstehenden Enden jeweils eine von Dahl Jürgensen selbst genähte Fahne befestigt ist.

In dieser Arbeit interessiert sich Dahl Jürgensen für die Beobachtung, dass die Ikonografie sowohl des Konstruktivismus als auch des Futurismus teilweise religiöse oder okkulte Symbolismen instrumentalisiert. Auf der formalen Ebene schafft die Arbeit Zusammenhänge zwischen visionären und archaischen Aspekten avantgardistisch-revolutionärer Ästhetik (der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts).

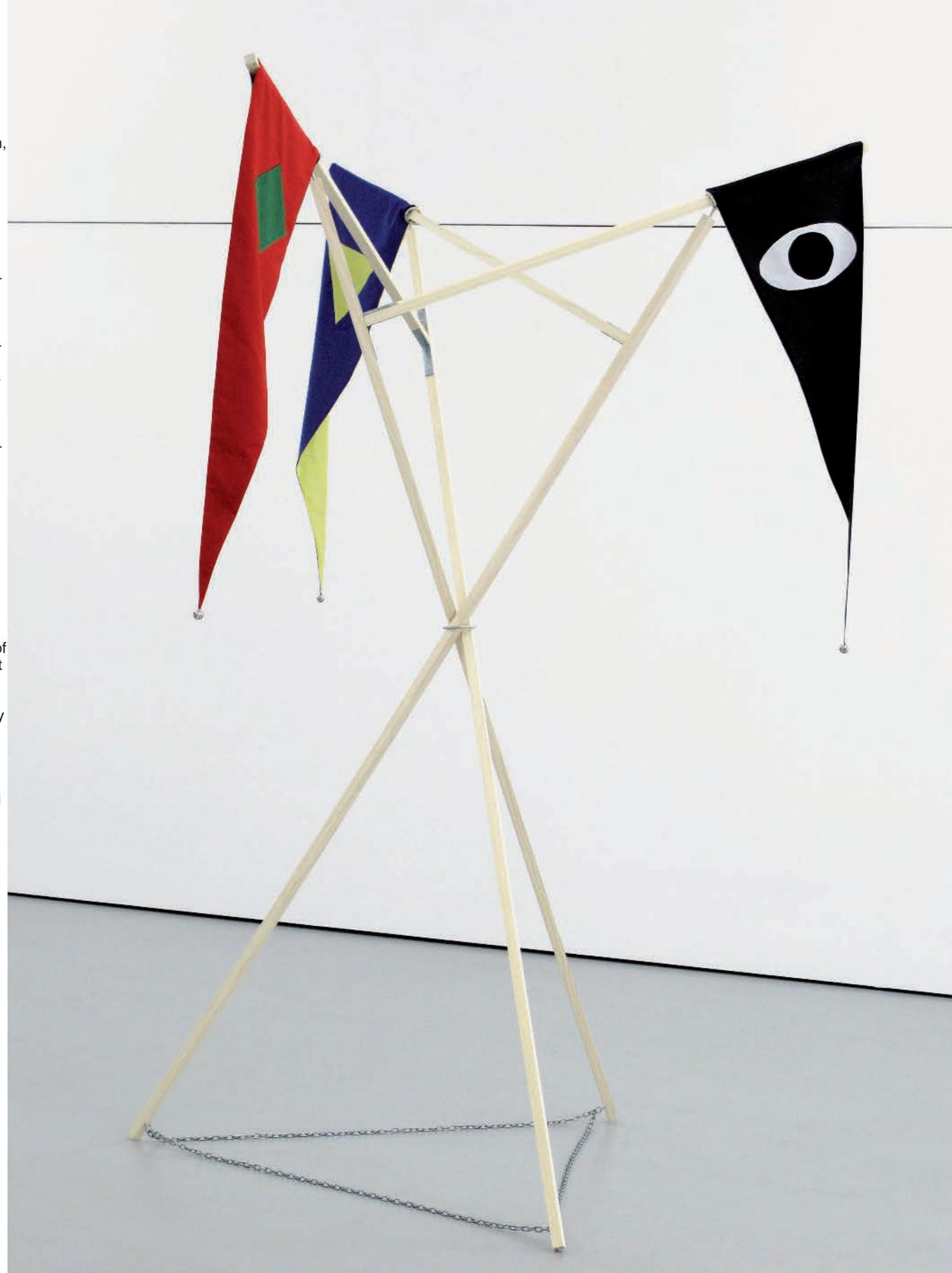
\*1975, lebt in London

*The Order*, 2008 (Reconstruction)  
Wood sections, cloth, chain and metal braces,  
155 x 140 x 235 cm

A sculpture that rests on three diagonal wood sections, which intersect in the middle. The volumes of two three-sided pyramids appear, one of which seems to lie upside down on the top point of the other. Whereas the structure is held together on the floor by means of loosely connected chains, it is stabilized on its upper end by means of three horizontally mounted wood sections, at the projecting ends of which hangs a flag sewn by Dahl Jürgensen himself.

With this work, Dahl Jürgensen observes that the iconography of both Constructivism and Futurism at times instrumentalise religious and occult symbolisms. On a formal level the work establishes connections between visionary and archaic aspects of avant-garde-revolutionary aesthetics from the first half of the 20th century.

\*1975, lives in London



DAVID JOURDAN

o. T., 2008

Siebdruck auf Papier, 110 x 150 cm

In einer Reihe von Siebdrucken hat David Jourdan den Schriftzug eines Graffiti, das er auf dem Cover des Buches *The Faith of Graffiti* gefunden hat, mehrfach freigestellt und nachgedruckt. Das Buch wurde 1974 veröffentlicht, bevor Film, Hip-Hop und andere Medien die neue urbane Kunstform bekannt gemacht hatten. Es bildet den damaligen Stand der frühen New Yorker Graffitikultur ab. Der Essay von Norman Mailer positioniert Graffiti vs. Werbung, vs. Autorität und nicht zuletzt vs. Kunst. Jourdan setzt sich in seinen Arbeiten immer wieder mit der Verbilligung von Sprache und mit den Verschiebungen der Bedeutung von Texten und Objekten auseinander. Schrift, Übersetzung, Herausgeberschaft oder wie bei *Toots Sissy* ein Verfahren der mechanischen Reproduktion (inklusive seiner produktionsbedingten Differenzen) sind Methoden, die er auf die Quellen und Dokumente, die ihn interessieren, wiederholt anwendet.

\*1974, lebt in Wien

o. T. (Untitled), 2008

Silkscreen print on paper, 110 x 150 cm

In a series of silkscreen prints David Jourdan repeatedly extracted the writing of a piece of graffiti that he found on the cover of the book, "The Faith of Graffiti," and reprinted it. The book was published in 1974 before film, Hip-Hop and other media made this new urban art form famous. The book portrays the state of early New Yorker graffiti culture. Norman Mailer's essay positioned graffiti vs. advertising, vs. authority and, not least, vs. art. In his works Jourdan repeatedly analyzes the visualization of language and the displacement of the meaning of texts and objects. Writings, translations, publishing or, as in the case of *Toots Sissy*, the process of mechanical reproduction (including its production-specific nuances) are methods that Jourdan repeatedly applies to sources and documents that interest him.

\*1974, lives in Vienna



MARIKA LÖÖKE & JÜRI OKAS

*Modell für suprematistischen Blumenkiosk*  
(estn.: *Suprematistlik lillelett Piritale*), 1985  
Plexiglas, Kunststoff, Sperrholz, Farbe, Aufkleber

Das Modell bewegt sich auf dem Grat zwischen abstrakter Skulptur und konkret dem Gestaltungsvorschlag für einen Blumenkiosk für eine Messe. Im Sinne suprematistischer Ästhetik baut die Arbeit formal auf einfachen geometrischen Formen und Grundfarben auf. Zugleich zeugt sie von einer Denkweise, die versucht, sich das Potenzial einer von Gegenstandsbezügen befreiten Kunst zu vergegenwärtigen und dieses zugleich im Kontext der Gestaltung urbaner Umgebungen konstruktiv zu erproben. In der UdSSR hatte das Format des Kiosks durch die Revolution und durch Künstler wie Gustav Klucis oder Alexander Rodtschenko eine Rolle als Mittel der Information und Propaganda bekommen. Insofern ließ und lässt sich der Entwurf von Lööke und Okas aus den 80er-Jahren auch als eine Reflexion sozialistischer Alltagsrealität lesen. Marika Lööke und Jüri Okas gehören einer Generation von Architekten an, denen es in den 70er- und 80er-Jahren in Tallinn (damals UdSSR) um eine aktive Teilhabe an der Gestaltung gesellschaftlicher Realität ging. Insofern nahm diese Generation einerseits Bezug auf die konstruktive Rolle der Künste in der Gesellschaft, wendete sich aber andererseits von dem ab, was unter dem Label »offizielle« Kunst produziert wurde.

Lööke: \*1951, Okas: \*1950, leben in Tallinn

*Suprematistlik lillelett Piritale*  
(Model for Suprematic Flower Kiosk), 1985  
Plexiglas, plastic, plywood, paint, stickers

The model is situated somewhere between an abstract sculpture and a concrete design proposal for a flower kiosk at a trade fair. In the sense of a suprematic aesthetic the work is built up with simple geometric forms and primary colours. At the same time it testifies to a manner of thinking that attempts to visualize the potential of an art that is free of references to objects, and, at the same time, to constructively test this in the context of the shaping of an urban environment. In the USSR, the kiosks played a great part as agents of information and propaganda, due to the revolution and the works of artists like Gustav Klucis and Alexander Rodchenko. From this point of view the design by Lööke & Okas from the 1980s can also be seen as a reflection of everyday socialistic reality. Marika Lööke & Jüri Okas belong to a generation of architects who was concerned with the active participation in shaping social reality in the 1970s and 80s in Tallinn (then part of the USSR). This generation thus, on the one hand, referred to the constructive role of the arts in society while, on the other hand, it turned its back on art that was produced and regarded as "official."

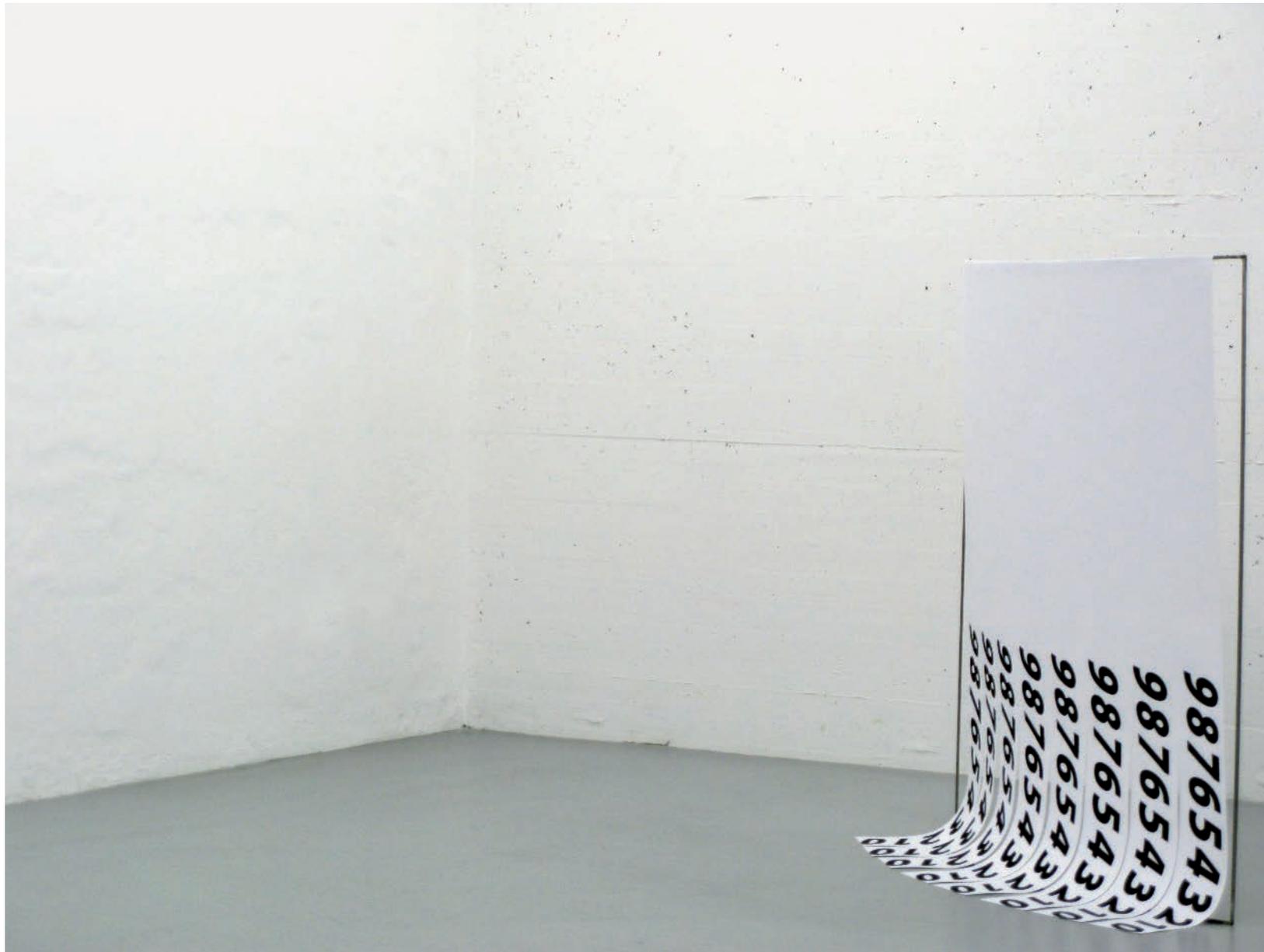
Lööke: \*1951, Okas: \*1950, live in Tallinn







987654  
98765  
98765  
98765  
98765  
98765  
98765



NORA SCHULTZ  
*Countdown Table*, 2008  
 Edelstahl, bedrucktes Papier, 100 x 96  
 x 20 cm

Ein quadratischer Stahlrahmen, dessen horizontale Verbindungen in eine leichte Kurvenform gebogen sind, gerade so weit, dass die Konstruktion aufgestellt werden kann. An der Oberkante ist ein Stück bedrucktes Offset-Papier befestigt. Durch senkrechte Einschnitte fächert sich der am Boden aufliegende Abschnitt des Blattes in Form des Rahmens auf. Die Zahlen bezeichnen einen Countdown.

\*1975, lebt in Berlin

*Countdown Table*, 2008  
 Stainless steel, printed paper, 100 x 96  
 x 20 cm

A square steel frame, whose horizontal joints are bent into a slight arch so that the construction can be erected. Fixed to the upper edge is a piece of printed offset paper. By means of perpendicular cuts, the portion of the paper resting on the floor fans out in the form of the frame. The numbers on it designate a countdown.

\*1975, lives in Berlin

## GILES ROUND

*Display Structure for Textile, 2008*

Mahagoni, Edelstahl, Leinen, Siebdruck, 100 x 210 x 207 cm

Ein quadratischer und ein rechteckiger Holzrahmen sind ineinandergeschoben und über ein senkrecht stehendes Drehgelenk so miteinander verbunden, dass die beiden Rahmen in verschiedenen Winkeln zueinander zum Stehen gebracht werden können. Das senkrecht stehende Teil ist mittels zweier Horizontalen in drei Felder unterteilt. Dagegen ist über die obere Verbindung des quadratischen Teils ein Stück bedrucktes Leinen gelegt, das auf beiden Seiten bis knapp über den Boden herabfällt. Die Konstruktion kann sowohl zur Vorführung von Textilien als auch als Wandschirm oder Paravent verwendet werden – eine zusammenlegbare und überall aufstellbare Wand, die für die Präsentation, Organisation und Sichttrennung in Innenräumen dient. Die Struktur reflektiert Gestaltungsanliegen der Moderne zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts und bezieht sich auf den Zusammenhang von Architektur, Design und der Frage nach einem besseren Leben. Das von Round für das Leinen entworfene Muster ist im Kontext seiner Produktion von Schriftbildern zu sehen und darauf ausgelegt, fortlaufend druckbar und flexibel anwendbar zu sein.

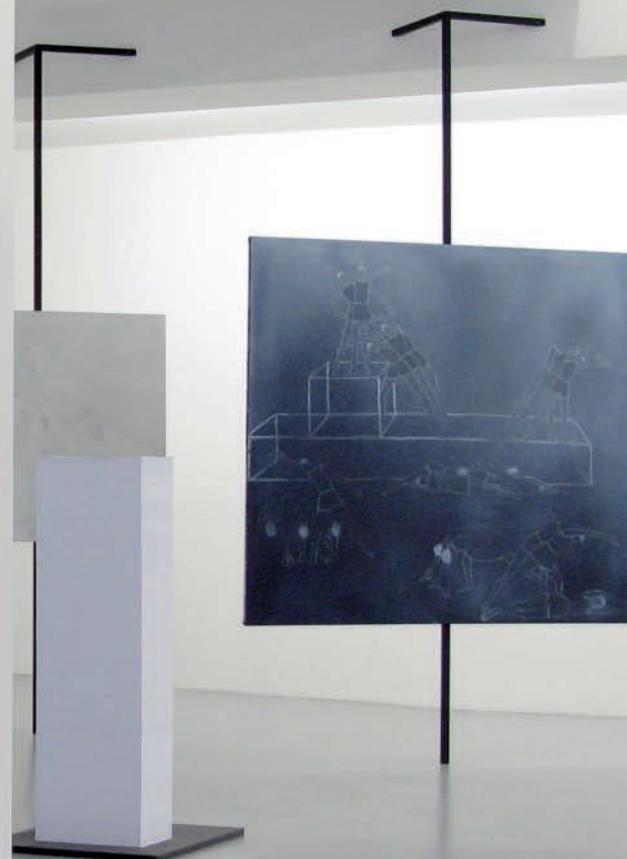
\*1976, lebt in London

*Display Structure for Textile, 2008*

Mahogany, stainless steel, linen, silk screen print, 100 x 210 x 207 cm

A square and a rectangular wooden frame are pushed together and are connected to a pivot joint in such a way that the two frames can be brought to a standstill at different angles to each other. The vertical standing part is divided into three fields by means of two horizontal ones. In contrast, on top of the upper connection of the square part lies a piece of printed linen that hangs down on both sides, ending just above the floor. The construction can serve both for the presentation of fabric and as a folding screen or room divider; a foldable wall, which can be set up anywhere and can be used for presentation, organization and as a visual shield in interior spaces. The structure reflects design preoccupations of the Modern movement at the beginning of the 1920s and refers to the connection between architecture, design and the question of a better life. The pattern Round designed for the linen is related to his production of fonts (see below) and is intended to be consecutively printable and used flexibly.

\*1976, lives in London



ULRIKE MEINHOF  
*Bambule*, 1970  
 90 min, s/w

Auf einem Monitor in der Ausstellung wird der Film *Bambule* gezeigt, den die Journalistin Ulrike Meinhof zusammen mit Eberhard Itzenplitz produziert hat. Am 24. Mai 1970 sollte der Film erstmals gesendet werden. Noch vor seiner Fertigstellung ging Meinhof in den Untergrund. Itzenplitz musste Schnitt und technische Fertigung allein zu Ende bringen. *Bambule* setzt sich mit der Situation weiblicher Jugendlicher in staatlichen Erziehungsheimen auseinander. Meinhof untersucht diese Institution in Bezug auf ihre disziplinarische Funktion und als Instrument von Klassenbildung. Alle Szenen sind formal sehr stark stilisiert und genauestens choreografiert. Das Drehbuch entstand in der Zusammenarbeit von Meinhof, Itzenplitz und Heimmädchen, die teilweise auch als Schauspielerinnen im Film auftreten. *Bambule* ist ein Dokument, das in Meinhofs Biografie genau die Schnittstelle zwischen sozialpolitischer Arbeit und militanter Aktion beschreibt. Zuvor muss Meinhof die Denkwiese aufgegeben haben, gesellschaftliche Veränderung durch politische, soziale oder ästhetische Arbeit bewirken zu können. Auch Heinrich Böll geriet damals ins Visier der Polizei, u. a. weil er sich in Bezug auf diesen Film folgendermaßen äußerte: »Hat man bedacht, dass Mitglieder der Gruppe um Ulrike Meinhof praktische Sozialarbeit getan haben und Einblick in die Verhältnisse genommen, die möglicherweise zu ihrer Kriegserklärung geführt haben?«.

1934–1976  
 Journalistin, später Gründungsmitglied der Rote Armee Fraktion (RAF).

*Bambule*, 1970  
 90 min, b/w

The film *Bambule*, which was produced by the journalist, Ulrike Meinhof, and Eberhard Itzenplitz is presented on the exhibition's monitor. It was scheduled to be broadcast for the first time on 24 May 1970. Meinhof went underground before the film's completion, leaving Itzenplitz to complete the editing and technical production alone. *Bambule* explores the situation of young women in state supervised homes. Meinhof analyses these institutions with regard to their disciplinary function and as an instrument of class creation. All scenes are extremely stylised at a formal level and exactly choreographed. The screenplay is the resulting collaboration of Meinhof, Itzenplitz and some of the girls who live in a state supervised home, who, at times, appear in the film as actors. *Bambule* is a document that depicts the exact point of intersection between Meinhof's socio-political work and her militant action. Heinrich Böll caught the attention of the police at the time, in part because of the following comment he made regarding the film: "Have people ever considered the fact that the members of the group surrounding Ulrike Meinhof have performed practical social work and thereby have examined the conditions that may have led them to make their declaration of war?"

1934–1976  
 Journalist, who later became a founding member of the Red Army Faction (RAF)



PERNILLE KAPPER WILLIAMS  
*579m<sup>2</sup> or 0,061m<sup>3</sup> or 1m Pile  
 of Unwritten Writings*, 2005  
 Weißes Papier, 21 x 29,7 x 100 cm  
 und MDF, 50 x 62 x 0,22 cm

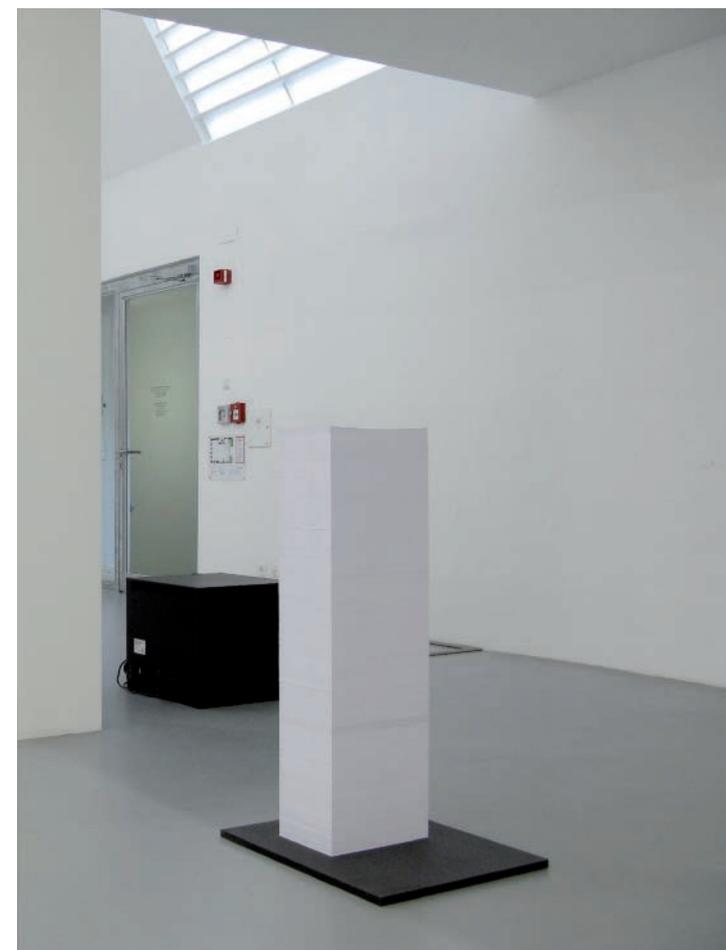
Eine nicht definierte Anzahl von Blättern herkömmlichen Kopier- bzw. Druckerpapiers ist auf die Höhe eines Meters gestapelt. Die Kanten schließen einheitlich ab, sodass ein aufrechter Kubus entsteht, der zugleich Assoziationen zu einem leeren Sockel im Ausstellungsraum hervorruft. Der Stapel ist auf einer rechteckigen schwarzen MDF-Platte positioniert, die am Boden liegt.

\*1973, lebt in Brüssel

*579m<sup>2</sup> or 0,061m<sup>3</sup> or 1m Pile  
 of Unwritten Writings*, 2005  
 White paper, 21 x 29,7 x 100 cm  
 and MDF, 50 x 62 x 0,22 cm

An undefined number of sheets of ordinary copy and printing paper are stacked in a meter-high pile. The edges are uniform, creating an upright cuboid that also brings to mind the idea of an empty pedestal in the exhibition space. The stack is placed on a rectangular black MDF board on the floor.

\*1973, lives in Brussels





SILKE OTTO-KNAPP  
*Group (Pool)*, 2008  
 Aquarell und Gouache auf Leinwand,  
 130 x 150 cm

Ebenso wie die Arbeit *Two Figures (Airplane)* eine Adaption einer Szene eines von Bronislawa Nijinska choreografierten Balletts. *La Valse* ist ein choreografisches Gedicht in einem Akt, für das Maurice Ravel die Musik geschrieben hat und das von Ida Rubinstein und Anatol Vilzak getanzt wurde. Obwohl die Uraufführung erst 1929 stattfand, geht die Entstehung auf die Jahre 1919 und 1920 zurück. Eine private »Uraufführung« gab es mit Maurice Ravel und Marcelle Meyer am Klavier im Salon von Misia Sert bereits im April 1920 in Anwesenheit von Serge Diaghilew, Igor Strawinsky und Francis Poulenc.

\*1970, lebt in London

*Group (Pool)*, 2008  
 Watercolour and gouache on canvas,  
 130 x 150 cm

Also an adaption of a scene from a ballet choreographed by Bronislawa Nijinska (see above); "La Valse" is a chorographical poem in one act for which Maurice Ravel wrote the music and which was danced by Ida Rubinstein and Anatol Vilzak. Although the premiere took place in 1929, the work's origins date back to 1919 and 1920. A private premiere was performed with Maurice Ravel and Marcelle Meyer on the piano in Misia Sert's salon in April 1920 in the presence of Serge Diaghilev, Igor Stravinsky and Francis Poulenc.

\*1970, lives in London



*documenta* 1955. Hrsg. / ed. Harald Kimpel,  
Karin Stengel. Bremen: Edition Temmen 1955,  
S. / p. 135



SILKE OTTO-KNAPP

*Two Figures (Airplane)*, 2008

Aquarell und Gouache auf Leinwand,  
85 x 100 cm

Malerei, die eine Szene des Balletts *Roméo et Juliette* adaptiert, das Bronislawa Nijinska (1892–1972) in Anlehnung an die gleichnamige Tragödie 1926 in Paris choreografiert hat. In Kiew gründete sie ab 1919 ihre eigene Schule für Bewegung. Während der Zeit im revolutionären Russland entwickelte sie ein vom Formvokabular des Konstruktivismus beeinflusstes Ballett, gekennzeichnet durch starke Abstraktion, mechanistische Bewegungen, asymmetrische Komposition und den Bruch mit der klassischen Hierarchie zwischen Individuum (Solo) und Kollektiv (Gruppe) im klassischen Ballett.

Otto-Knapps Malerei bezieht sich auf die Szene, in der Romeo und Julia flüchten, wobei sie die latent futuristische Figur eines Flugzeugs bilden. Das Bild orientiert sich relativ präzise an den historisch dokumentierten Bewegungen der Tänzer/-innen und am Verhältnis zwischen den Körpern und den von ihnen evozierten Formen. Dabei eignet sich Otto-Knapp diese unter den Bedingungen und Möglichkeiten von Malerei neu an, sodass es zu einer Art Re-Choreografie im Raum der Bildfläche kommt. Der tatsächliche Bühnenraum und die historisch dokumentierte Ausstattung oder Kleidung werden dagegen in den Bildern unterschiedlich stark verändert, reduziert, gelöscht oder durch andere Motive ersetzt.

\*1970, lebt in London

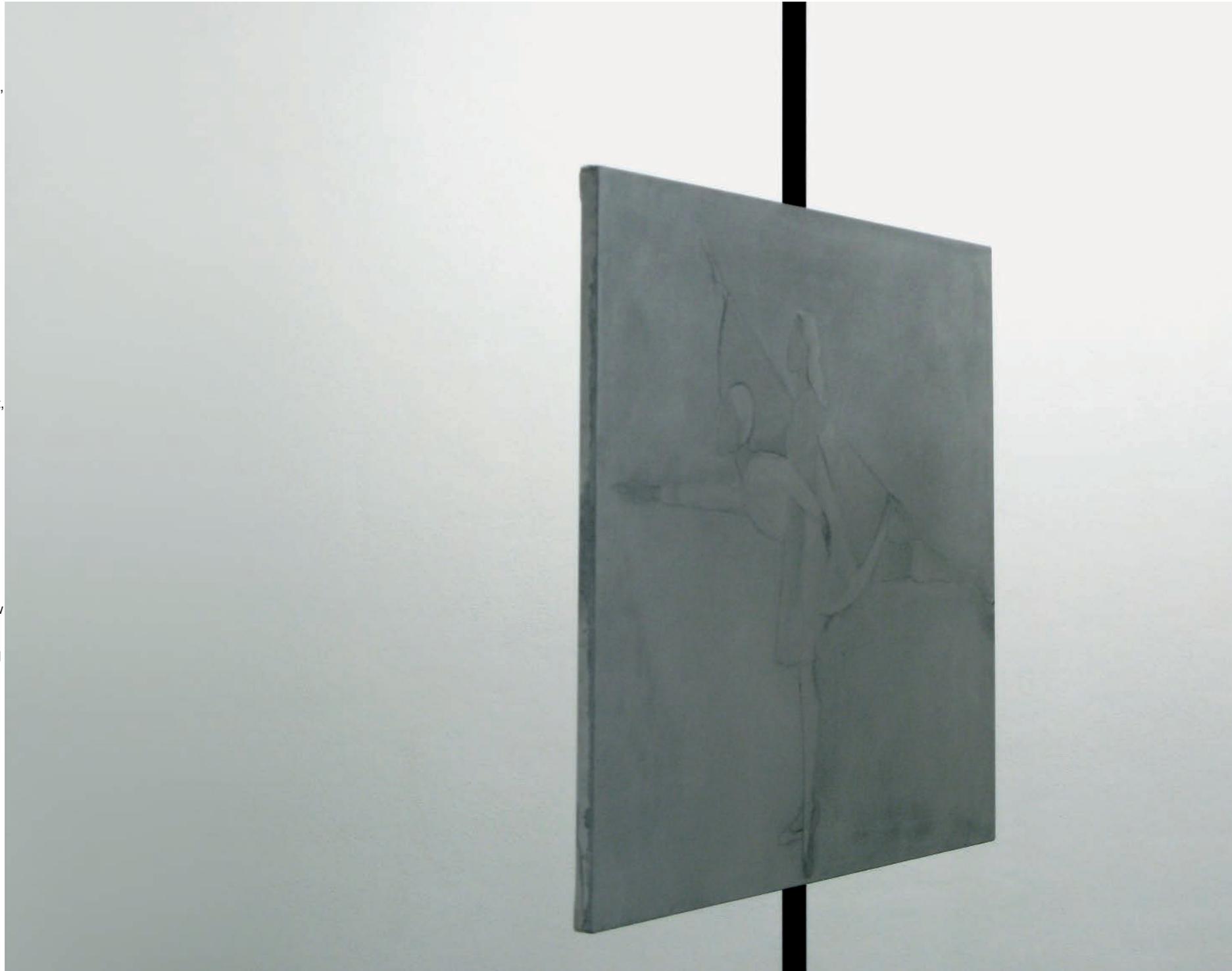
*Two Figures (Airplane)*, 2008

Watercolour and gouache on canvas,  
85 x 100 cm

A painting that adapts a scene from the performance of the ballet *Romeo et Juliette* that Bronislava Nijinska (1892–1972) choreographed in 1926 in Paris according to the tragedy of the same name. She founded her own school of movement in Kiew in 1919. During the revolutionary period in Russia she developed a type of ballet that was influenced by Constructivist form vocabulary and was marked by severe abstraction, mechanical movements, asymmetrical composition and a break with the traditional hierarchy between the individual (solo) and the collective (group) of classical ballet.

Otto-Knapp's painting refers to the scene in which Romeo and Juliette run away, whereby they form the latent Futuristic figure of an airplane. The painting closely refers to the historically documented movements of the dancers and on the relationship between the bodies and the forms they evoke. In doing this Otto-Knapp appropriated both within the conditions and possibilities of painting so that she creates a kind of re-choreography in the dual space of the image. The actual stage area and the historically documented sets and costumes are, by contrast, altered, reduced and erased to varying degrees or exchanged with other motives.

\*1970, lives in London





KENNETH MARTIN  
*Nine Variations*, 1966  
 Messing, 48 x 38 x 33 cm

Martins mobile Drahtplastiken und hängende Metallkonstruktionen beruhen auf mathematischen Logiken, mit denen sich der Künstler zunehmend auseinandersetzt, nachdem er erst ab den 1940er-Jahren zur geometrischen Abstraktion gefunden hat. Zusammen mit den Künstlern Mary Martin und Victor Pasmore steht er für einen britischen Nachkriegskonstruktivismus. Trotz ihres formal ungegenständlichen Charakters hat Martin seine Kunst nicht als autonom verstanden, sondern die Arbeiten als Module innerhalb eines gesellschaftlichen Systems gesehen, wobei die »Vorschläge« und Überlegungen der Arbeiten in Austausch mit anderen Bereichen dieses Systems stehen. Dieser Ansatz ist in Zusammenhang mit dem Werk von Künstler/-innen wie El Lissitzky oder Katarzyna Kobro zu sehen. Der konstruktive Ansatz dieser Kunst begründet sich darin, die formale Organisation von Raum zugleich als Arbeit an den gesellschaftlichen Möglichkeiten zu begreifen.

1905–1984  
 Künstler

*Nine Variations*, 1966  
 Brass, 48 x 38 x 33 cm

Martin's movable wire sculptures and hanging metal structures are based on mathematical logic that the artist increasingly explored after finding his way to geometric abstraction in the 1940s. Together with the artists Mary Martin and Victor Pasmore, he represents post-war British Constructivism. Despite the formal non-representational character of his works, Martin did not regard them as autonomous, but rather as modules within a social system whose suggestions and reflections existed in dialogue with other parts of this system. Such an approach should be viewed in connection with the work of artists such as El Lissitzky and Katarzyna Kobro. The constructivist approach of this art can be characterized through an understanding of the formal organisation of space also as a consideration for social possibilities.

1905–1984  
 Artist

(nach) PAUL KLEE, 1929/2008  
Teppich, handgewebt, 160 x 340 cm

Ausgangspunkt für den Teppich ist das 1929 entstandene Aquarell »Monument im Fruchtländ« (auf deutschem Ingres auf Karton, 45,7 x 30,8 cm, Courtesy: Zentrum Paul Klee Bern), das Klees Auseinandersetzung mit den Beziehungen zwischen Linie, Fläche und Farbe im Bildraum zeigt. Klee lehrte von 1920 bis 1931 am Bauhaus. Seine Kurse, u. a. in der Gestaltungslehre für die Weberei, hatten direkten Einfluss auf das Formenvokabular der textilen Produktion des Bauhaus; vgl. z. B. Arbeiten von Greten Neter-Kähler oder den Gobelin von Ruth Hollós-Consemüller. Klee selbst hat keine Textilien produziert. Obwohl »Funktion« auch in der Weberei zu den Schlagwörtern des Bauhauses gehörte, blieb lange die ästhetische Orientierung dominant, die der geforderten Nutzfunktion im Wege stand: Kontraste zwischen dicken und dünnen, zwischen matten und glänzenden Fäden waren oft ästhetisch bedingt und für eine funktional ausgerichtete Produktion hinderlich. Mit der Devise »Volksbedarf statt Luxusbedarf« spitzte sich der Streit zwischen den »angewandten« und den »freien« Künstlern zwischen 1928 und 1931 so zu, dass Klee das Bauhaus verließ. Die Aneignung von Klees Aquarell im Format des Teppichs ist der Versuch, sich die Bedeutung des nicht nur Bauhaus-spezifischen Problems der Kompatibilität zwischen künstlerischer und gesellschaftlicher sowie handwerklicher und industrieller Produktion zu vergegenwärtigen.

1879–1940  
Künstler

(after) PAUL KLEE, 1929/2008  
Rug, hand woven, 160 x 340 cm

The rug is based on the watercolour *Monument im Fruchtländ* painted by Paul Klee in 1929 (on German Ingres paper on cardboard, 45.7 x 30.8 cm, courtesy Zentrum Paul Klee Bern), which displays Klee's analysis of the relationship between, line, plane and colour in the picture space. Klee taught from 1920 to 1931 at the Bauhaus. His courses, including a design class for the weaving workshop, had a direct influence on the form vocabulary of the Bauhaus' textile production; compare, for instance, works by Greten Neter-Kähler and the Gobelin tapestry designed by Ruth Hollós-Consemüller. Klee did not make any textiles himself. Although "function" was also a Bauhaus slogan in the weaving workshop, an aesthetic orientation dominated for a long time and stood in the way of the usefulness the school demanded: contrasts between thick and thin, matt and shiny threads were often conditional on aesthetics and obstructive to a functional-oriented production. With the motto 'the needs of the people instead of the needs of luxury,' the dispute between the "applied" and the "fine" artists became so intense from 1928 to 1931 that Klee left the Bauhaus. The appropriation of Klee's watercolour as a rug is the attempt to visualize the significance of the compatibility between artistic and social, manual and industrial production, a problem that is not just specific to the Bauhaus.

1879–1940  
Artist





## Ein Haus für Puck, Peaseblossom, Cobweb, Mote und Mustardseed

*I know a bank where the wild thyme blows,  
Where oxlips and the nodding violet grows,  
Quite over-canopied with luscious woodbine,  
With sweet musk-roses and with eglantine:  
There sleeps Titania sometime of the night,  
Lull'd in these flowers with dances and delight;  
And there the snake throws her enamell'd skin,  
Weed wide enough to wrap a fairy in.<sup>1</sup>*

Was verbinden wir mit einem Wald? Mit urwüchsiger Natur? Was mit einem gepflegten Hain oder Blumengarten? Wann wird Natur, als romantische Wahrnehmung, zum Blumenstrauß in der Biedermeiervase, zur gefangenen Wildnis und bezwungenen Urgewalt für den Beistelltisch?

Die *Blaue Blume*, eine Ausstellung, die rund um eine Kopie des grafischen Entwurfs eines Teppichs der Bauhauskünstlerin Anni Albers angesiedelt ist, eröffnet einen poetisch-modernistischen Raum, in dem sich die ausgestellten künstlerischen Arbeiten wie traumtänzerisch-avantgardistische Blüten öffnen. Sie sind jedoch weder gezähmt noch beschnitten. Keine der Arbeiten wurde in ein Vasenkorsett gesteckt, damit sie die Öffentlichkeit nicht erschreckt, vielmehr sind sie wie die blumigen Elfen, entschlüpft aus einem shakespeareschen Luststück. Sie brechen Erwartungshaltungen, gewohnte Sehweisen und vorab angenommene Alltagsweisheiten. Sie treiben ihre Streiche mit unserem Realitätsanspruch. Weckversuche, um ungewohnte und vielleicht unliebsame Wahrheiten hinter dem Schabernack zu erkennen. Ja, es ist eine Ausstellung, die aus dem Heute heraus mit Sozialraumkonstruktionen spielt. Aber sie ist inhaltlich keinem linearen historischen Zusammenhang zuzuordnen. Vielmehr ergeben diese Konstruktionen ein Labyrinth, das neue und unerwartete Assoziationen, Sinnbindungen und Inhaltsfindungen zulässt und wünscht. Eine architektonische Ausstellung, die das Gerüst des Gebauten nutzt, um darüber hinaus in eine nicht absehbare Landschaft zu entführen. Ähnlich wie in Ovids *Metamorphosen* (1. Jh.) werden nicht nur gewohnte Geschichten bestätigt, sondern neue erzählt: »Ovid mit seiner reich daherströmenden Erzählung ist gerade in den Motiven des Mythos am wenigsten zuverlässig und hat manche Metamorphose erst selbst ersonnen.«<sup>2</sup> Die selbst ersonnenen Sinnbilder und die dadurch zu entdeckenden Blumen sind jedoch auch in der *Blauen Blume*, wie in den *Metamorphosen*, von solcher Leuchtkraft, dass sie als natürliche und verständliche Mythen und Denkansätze gelesen werden können.

<sup>1</sup> William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Akt II/I, 1594–1596.

<sup>2</sup> Jacob Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, 1905.

Die Arbeiten, die kein Blumengebinde, sondern sich unabhängig entwickelnde, trimmscherenferne Gewächse sind, stellen im Ausstellungsraum ein arkadisches Eigenleben her, im Sinne Sir Philip Sidneys: »[...] *but that they were sud-dainely stept into a delicate greene, of each side of the greene a thicket bend, behinde the thickets againe new beddes of flowers [...]*«. <sup>3</sup> Das frische Grün im Ausstellungsraum, das den gedanklichen Wald aufspannt, beginnt mit der Teppichlandschaftskopie nach Anni Albers. Eine handgewebte Rekonstruktion, nach einer Postkarte aus dem Bauhausarchiv. Das Original *Black-White-Red* (1927) ist nach der Flucht der Bauhauskünstlerin aus Deutschland in die USA 1933 verschollen. Und: Während das Original als Wandbehang konzipiert war, so wird die vergrößerte Kopie (1:1,356 x 2) als eine Art Läuferlandschaft im Waldsalon genutzt, für die Diskussion der tobenden feenhaften Ideen. Eine waldige Lichtung, auf der sich eine zeitgenössische Titania vergnügen kann, Fragen stellt und beantwortet – »[...] was ist von der Idee geblieben, die der Entwurf verkörpert? Auf welche Anwendungen und Veränderungen stoßen Utopien, wenn sie in den Bereich des Pragmatischen eindringen?« <sup>4</sup> Eine Vogelperspektive auf eine Utopie: »*It is safe, I suppose, to assume that today most if not all of us have had the experience of looking down from an airplane onto this earth. What we see is a free flow of forms intersected here and there by straight lines, rectangles, circles, and evenly drawn curves.*« <sup>5</sup>

Die gleichmäßig gezeichneten Kurven, welche von Albers Teppichreproduktion in gerade Linien heruntergebrochen werden, finden sich jedoch auch in anderen Arbeiten des Ausstellungswaldes. Während zuerst der dezentral platzierte Ausgangsort, der Teppich, die Welt verkehrt und Perspektiven in vielfacher Weise austauscht und bricht – von der Vogelperspektive über die vereisende Postkarte auf dem Waldboden –, so wirft sich das Spiel der ungebändigten Elfen als spielerische Vorgabe hoch über dem Blick der eintretenden Öffentlichkeit im Ausstellungsraum noch weiter nach vorn: In wahrer puckscher Manier wird jeglicher Gedanke suspendiert, die Zeit angehalten und außer Kraft gesetzt, als Manifest des Ungreifbaren schwebt die mobileartige Metallstreifenkonstruktion *Konstrukcja wiszqca* von Katarzyna Kobro zerbrechlich und verspielt um den eintretenden Besucher. Die schöne Schlichtheit dieser wie auch der anderen Arbeiten blendet zuerst die harten zeithistorischen und zeitgenössischen Realitäten aus, mit denen sich die einzelnen Positionen befassen, in denen sie entstanden sind oder durch die sie letztendlich zerstört wurden. Umso gewaltsamer treffen den Besucher diese Realitäten, wenn er sich die Informationsbroschüre zur Ausstellung vornimmt: Katarzyna Kobros *Konstrukcja wiszqca*, die außer Kraft gesetzte Stahlschleife, ist eine Kopie von 1971 – das Original von 1921/22 verschwand mit der Emigration der Künstlerin aus dem postrevolutionären Russland. Oder warum ist wohl der Teppich nicht mehr von, sondern nur noch nach Anni Albers? Oder – interessieren sich der Wald von Arden, Arkadien, Puck und die anderen überhaupt dafür? Sind die zeithistorischen Zeugnisse die Hauptnarrationslinien, auf denen das Zusammenspiel der einzelnen Blüten dieser Ausstellung verläuft? Wohl kaum. Die

<sup>3</sup> Sir Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia*, Buch 1, Kapitel 3, Sommers Transkription (1891) des Faksimiles von 1591.

<sup>4</sup> Aus dem Ausstellungsbegleittext.

<sup>5</sup> Anni Albers: *On Weaving*, 1965 / Ausstellungsbegleittext.

Intrigen der Erzählstränge gehen weit darüber hinaus und bäumen sich wohl zu Recht gegen diese Festlegung auf:

*And as she lookt about, she did behold,  
How over that same dore was likewise writ,  
Be bold, be bold, and every where Be bold,  
That much she muz'd, yet could not construe it  
By any ridling skill, or commune wit.  
At last she spyde at that roomes upper end,  
Another yron dore, on which was writ,  
Be not too bold; whereto though she did bend  
Her earnest mind, yet wist not what it might intend.* <sup>6</sup>

Die Arbeiten spielen also weiter, fernab von einfachen historischen Bildern, verbunden mit märchenhafter Klarheit, wie zum Beispiel der reproduzierte, kopierte, imaginierte Sternenhimmel von Lasse Schmidt Hansen in seiner Arbeit *X/∞*. Diese seit 2006 entstehende Arbeit wächst und wuchert ins Unendliche. Astronomie vor der Entzauberung durch die Wissenschaft der letzten fünfhundert Jahre? Ein romantisches Wunschbild von den unzählbaren Himmelskörpern? Wohl eher nicht. Eher ein Spiel zwischen Puck und Peaseblossom. Elf und Kobold. Zerkleinerte Fotografien, die den sternbestückten Himmel zeigen. Risse im Bewusstsein des Waldes in eine andere Sphäre, noch höher hinausgejubelt als die rekonstruierte funktionslose Metallschleife. Die Schnipsel, in zufälliger Anordnung auf dem Kopierer, bei offenem Deckel vervielfältigt, kopieren nicht nur den Himmel, sondern auch die Lichtverhältnisse und Zustände des jeweiligen Entstehungsortes. Sie narren die Betrachtenden zur Annahme der Beliebigkeit. Es ist aber eben nur ein Narren, die Bilder sind weder beliebig noch unendlich. Sie erahnen weder die nicht zu belegende Unendlichkeit des Universums noch den Raum, in dem sie entstehen. Sie sind Zeitzeugnisse einer präzisen Momentaufnahme, eine Konzentration des Alls. Ein Zeitzeugnis, ja, aber kein zeithistorisches. Die Suche der zeitgenössischen Übersetzung nach Wahrheit(-sgehalt) in künstlerischen Arbeiten und Naturprodukten findet hier einen imaginären Widerhall. Ohne den Anspruch an Wahrheit und Unvergänglichkeit zu stellen. Vielmehr spricht die Arbeit mit den Worten Pucks, des Gauklers:

*I am that merry wanderer of the night.  
I jest to Oberon and make him smile  
When I a fat and bean-fed horse beguile,  
Neighing in likeness of a filly foal:  
And sometime lurk I in a gossip's bowl,  
In very likeness of a roasted crab,  
And when she drinks, against her lips I bob  
And on her wither'd dewlap pour the ale.*

<sup>6</sup> Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, Buch 3, Lied XI, Strophe 54, 1590.

*The wisest aunt, telling the saddest tale,  
Sometime for three-foot stool mistaketh me;  
Then slip I from her bum, down topples she,  
And 'tailor' cries, and falls into a cough;  
And then the whole quire hold their hips and laugh,  
And waxen in their mirth and neeze and swear  
A merrier hour was never wasted there.*<sup>7</sup>

Der erschaffene Garten, der imaginierte Wald in den wilden Vorstellungen der Arbeiten, deren Zusammenspiel das Universum des Ausstellungsraums erzeichnen, wie zum Beispiel Juliane Solmsdorfs wundersame Skulptur *Ein Mensch kann in einem Garten ein Baum werden* aus gefundenen und veränderten Gegenständen und Istzuständen, sind der Organismus *Blaue Blume*. Die Frage, die sich an dieser Stelle jedoch stellt, ist die folgende: Handelt es sich hier um ein zentrales Symbol postmoderner Romantik? Ja, wenn Romantik nicht im Sinn der medialen Ausblendmodi und Weisungen des kontemporären Massenkulturapparats verstanden wird, sondern im Sinne Novalis', dessen Blaue Blume als zentrales Symbol der Romantik für Sehnsucht und das metaphysische Streben nach dem Unendlichen zu lesen ist. Wo findet sich solch eine Sehnsucht im Heute wieder und ist sie zur Definition von zeitgenössischer Romantik noch notwendig? Vielleicht ist es die falsche Wortwahl. Das Zusammenspiel der Arbeiten und der daraus entstehende Inhaltsraum sind viel eher mit der Realität der psychophysischen Einheitswirklichkeit Wolfgang Paulis erklärbar: »[...] wenn man die vorbewusste Stufe der Begriffe analysiert, findet man immer Vorstellungen, die aus ‚symbolischen‘ Bildern mit im allgemeinen starkem emotionalen Gehalt bestehen. Die Vorstufe des Denkens ist ein malendes Schauen dieser inneren Bilder, deren Ursprung nicht allgemein und nicht in erster Linie auf Sinneswahrnehmungen [...] zurückgeführt werden kann. [...]«<sup>8</sup>

Die Einheitswirklichkeit ist also der Zustand, der dem Wald entspricht. Dem shakespeareischen Wald. Einem Zusammenwachsen von Innen und Außen, ein Ineinanderwachsen, wie es Isaac Newton und Johannes Kepler mit ihrer Idee vom kollektiven Wissen und der gemeinsamen Materie schon im 17. Jahrhundert formulierten. Der erkenntnistheoretische Wald, in dem sich also Innen und Außen treffen, zwischen Psyche und Materie, ist die Problemstellung, in der die *Blaue Blume* blüht. Eine Parallelität, die Baruch de Spinoza und Gottfried Leibniz erkannten und als »geistigen Nebelflecken«<sup>9</sup> erklärten. Ein Zustand, der im Wald zwischen Traum und Wachen erreicht wird: »[...] Der Jüngling lag unruhig auf seinem Lager, und gedachte des Fremden und seiner Erzählungen. Nicht die Schätze sind es, die ein so unaussprechliches Verlangen in mir geweckt haben, sagte er zu sich selbst; fern ab liegt mir alle Habsucht: aber die blaue Blume seh'n ich mich zu erblicken. [...] Was ihn aber mit voller Macht anzog, war eine hohe lichtblaue Blume, die [...] ihn mit ihren breiten, glänzenden Blättern berührte. Rund um sie

7 William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Akt II/I, 1594–1596.

8 Harald Atmanspacher / Hans Primas: *Der Pauli-Jung-Dialog und seine Bedeutung für die moderne Wissenschaft*, 1995.

9 Wolfgang Pauli, *Wissenschaftlicher Briefwechsel*, 1952.

her standen unzählige Blumen von allen Farben, und der köstliche Geruch erfüllte die Luft. Er sah nichts als die blaue Blume, und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfang; die Blätter wurden glänzender und schmiegt sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte. Sein süßes Staunen wuchs mit der sonderbaren Verwandlung, als ihn plötzlich die Stimme seiner Mutter weckte. [...]«<sup>10</sup>

Auf Titanias Lichtung, wo das Unerklärbare nicht zum Magisch-Göttlichen erhoben wird, zum Wunder aus der Tüte der Wissenschaft und des Bewusstseins, sondern einfach als kleiner Punkt im Verständnislabyrinth zu akzeptieren ist. Dadurch entfällt die Sehnsucht nach metaphysischen Heilbekundungsversprechen. Der Raum wird freischwebend in seiner Unendlichkeit und Ungenauigkeit erkundet – wie in Lasse Schmidt Hansens Lamelleninstallation *Uro*. Das scheinbare Entblättern der metaphysischen Blume, das Überführen der mittelalterlichen Mythengestalt der Zauberblume in ein postmodernes Jetzt ist das, was hier im Zusammenspiel der einzelnen künstlerischen Positionen geschieht. Novalis, als Vorzeigeromantiker, begnügte sich in seinem Bild der *Blauen Blume* mit Mythen und Märchen als Vorlage, wie zum Beispiel der heilenden Zauberblume in *Jorinde* und *Joringel*, sowie den unglaublichen Zauberkräften, die im Mittelalter und der frühen Neuzeit der Gemeinen Wegwarte zugeschrieben wurden – hauptsächlich im Bezug auf Liebes- und Unbesiegbarkheitszauber. Die Romantiker lassen sich von solchen Sagen betören, die erzählen, dass die blaue Blume die Augen eines verwandelten Burgfräuleins seien, das am Wege vergeblich auf die Rückkehr ihres Geliebten vom Kreuzzug in das Heilige Land wartet. Die blaue Blume als Verheißung? In der zeitgenössischen Interpretation der Ausstellung wohl keinesfalls.

Denn während die Romantiker (wie auch nachfolgende modernistische Ansätze) in der blauen Blume ein Zeichen der Verbindung zwischen Natur, Mensch und Geist, im Streben um die Erkenntnis der Natur und damit des eigenen Selbst zu finden hoffen, ist sich Heidrun Holzfeind in ihrer Videoarbeit *Corviale, il serpentone* der traumwandlerischen Gesamtheit der einzelnen Bestandteile des Alltags sicher: »Corviale ist ein ca. 1 Kilometer langer Bau in der Peripherie Roms. Das Gebäude wurde 1972 im Zuge des sozialen Wohnungsbaus in Auftrag gegeben. Die Leitung erhielt der Architekt Mario Fiorentino. Das Projekt wirkte dem Wohnungsmangel von Arbeiterfamilien entgegen. Sein Konzept ist nach Ideen Le Corbusiers ausgerichtet, die komplette benötigte Infrastruktur einer Stadt im Gebäudekomplex selbst unterzubringen, nicht zuletzt auch, um das soziale Band zwischen den BewohnerInnen zu stärken. Aus unterschiedlichsten Gründen wurden viele dieser Strukturen, wie Corviale selbst, auch 20 Jahre nach dem Nutzungsbeginn nie ganz fertiggestellt. Aufgegebene Läden und wenig genutzte öffentliche Einrichtungen ergänzen das Bild. Über den Dialog mit heutigen BewohnerInnen richtet das Video seinen Fokus sowohl auf die Versprechen und Träume als auch auf die Realität modernistisch-utopistischer Architektur.«<sup>11</sup>

10 Novalis: *Der Traum von der Blauen Blume*, 1802.

11 Aus dem Ausstellungsbegleittext: *Die Blaue Blume*, Sören Grammel, Grazer Kunstverein, 2007.

Eine zeitgenössische Utopie, aber eben kein Traumzustand – diese wird dokumentiert und aufgezeichnet, nicht nachempfunden und in einer Blumenvase gefangen gehalten. Und obwohl die Interviewten im Video von Sehnsüchten sprechen, so sind deren Ansprüche und Träume in ihren Grundanliegen vollkommen anders, als es das Symbol der romantischen blauen Blume fordert. Es entspricht nicht der Sehnsucht nach der materiellen, geografischen oder ideell imaginierten Ferne, wie in Caspar David Friedrichs *Kreidefelsen auf Rügen*. Die agierenden Personen sind nicht in die Ferne blickende träge Typen, die sich einfach abbilden lassen, die ihrem Gegenüber den Rücken zudrehen, ebenso wenig wird die Architektur mit einem kargen Naturersatz als Projektionsfläche gleichgesetzt. Keine oftmals toten Bäume, kalten Felsen, tristen, dunklen Farben, Nebelschwaden. Ausstellungsbesucher und Porträtierte wollen nicht zusammen dem Alltag entfliehen, sondern ertasten gemeinsam die Risse und Ungereimtheiten, die sich in der modernistischen Modellarchitektur eingestrichelt haben und sie zum Wald werden lassen. Eine urbane Landschaft, welche die unterschiedlichsten floral-architektonischen Muster erwachsen lässt. Ein geschaffener archetypischer Wald, der sich zeitlich keiner historisch kulturbildenden Pflanzvorgabe zu unterwerfen gezwungen fühlt. Es sind gesellschaftliche Urpflanzen, die hier dokumentiert werden. Ganz im Sinne Goethes Naturbetrachtungen – »Wie sie sich nun unter einen Begriff sammeln lassen, so wurde mir nach und nach klar und klärer, daß die Anschauung noch auf eine höhere Weise belebt werden könnte: eine Forderung, die mir damals unter der sinnlichen Form einer übersinnlichen Urpflanze vorschwebte. Ich ging allen Gestalten, wie sie mir vorkamen, in ihren Veränderungen nach, und so leuchtete mir am letzten Ziel meiner Reise, in Sizilien, die ursprüngliche Identität aller Pflanzenteile vollkommen ein, und ich suchte diese nunmehr überall zu verfolgen und wieder gewahr zu werden. [...] Ferner muß ich Dir vertrauen, daß ich dem Geheimnis der Pflanzenzeugung und -organisation ganz nahe bin und dass es das einfachste ist, was nur gedacht werden kann. [...] Die Urpflanze wird das wunderbarste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt, die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen.«<sup>12</sup>

Der hier eröffnete Raum der Urpflanzung, das Wispern der einzelnen Verständnisadern der Arbeiten, die grundlegende gesellschaftliche Anliegen von Kommunikation und Gemeinsamkeit demokratisch besprechen, ist das, was als ästhetisches Basisprinzip einer hierarchiefreien Gemeinschaft gelesen werden muss: »Es interessiert mich höchlich, inwiefern es möglich sei, der organisch-chemischen Operation des Lebens beizukommen, durch welche die Metamorphose der Pflanzen nach einem und demselben Gesetz auf die mannigfaltigste Weise bewirkt wird.«<sup>13</sup> Die beiden Arbeiten *new planet* (Florian Roithmayr) und *untitled* (Hilary

Lloyd) sind bezeichnend für diese Grundlagenforschung. Die Urpflanzen, die hier zum Strahlen gelangen, sind ein Urknall, eine planetenartige Sperrholzstrahlenordnung, die den Raum durchbricht und ihn sich aneignet und neu ordnet, altarartig und doch ohne selig machende Mystifizierung. Es wird kein Glück am Ende der Reise versprochen; nach der Bewältigung der Wanderung durch den Wald, der eigentlich ein Haus ist, erscheint kein Mantra über den Gästen und spricht sie frei und am Ziel, sondern macht ihnen nur bewusst, dass der ausgewählte Ausschnitt, die spezielle Lichtung, die zum Rasten des geforderten Verständnisses ausgewählt wurde, nur eine von vielen im System der gebrochenen Grundlagen war: geometrische Muster auf Diabögen, die nicht weiter bezeichnet wurden, reihen sich zu einer gewollten Beliebigkeit in flirrende Farben. Anders als beim Teppich nach Albers ist es hier nicht der Waldboden, der in einer anderen Perspektive gezeigt wird, sondern auch die restlichen Dimensionen, Achsen, Richtungen und Flächen werden neuen Parametern zugeordnet. Ein strenger Tanz an der Wand, Farben, die stofflich werden – der Raum, in dem Goethe die Urpflanze wirken sieht. Die Stofflichkeit, die keine ist, weil sie ins Medial-Ideale entflieht. Eine Projektion – also doch nicht Goethe? Lassen wir Novalis den Titel? Nein, lassen wir Goethe und Novalis hinter uns und kehren zu Shakespeare und den Realitäten des entzauberten Waldes zurück, zu Schiller und mit ihm zu Kant: Die Urpflanze ist eine Idee, ein ideologischer und idealer Raum, keine Erfahrung. Keine Stofflichkeit im materiellen Sinn. Ein Begriff. Ein Begreifen.

Ein privater Raum, der nicht mit anderen teilbar ist? An dem die Arbeiten als Gesamtwerk teilhaben können, aber keine gelebte Öffentlichkeit? Das Setting der Ausstellung scheint dies in seiner Zerbrechlichkeit und Präzision zu erwarten. Eine gelenkte Ruhe, die nur den Stimmen und Gesten der Arbeiten lauscht. Ein intim-privater Raum öffnet sich. Er besteht aus Versatzstücken, die dem Kollektivbewusstsein entnommen zu sein scheinen, in den Räumen und zwischen den künstlerischen Positionen aber nicht geteilt werden wollen. Die Arbeiten scheinen dies auch nicht zu erwarten, sie haben die Kommunikation, die Vermittlung übernommen, sie leiten. Puck ist der Führer, der der Titania und den schlafwandlenden Ausstellungsbesuchern Zaubersaft in die Augen träufelt und ihnen so neue Perspektiven – die kurzzeitig verwirrend sein können – eröffnet.

George Nelsons *Sitzbank*, der Sitz der Besucher auf der Lichtung – nachdem sie Puck durch die Planeten und Spiralen des Universums geführt hat –, echot genau dies wieder: die Unmöglichkeit, die Bedürfnisse des Einzelnen zu übersetzen. Sie sind zwar im gleichen Verständnisraum wie die der größeren Gemeinschaft, jedoch nicht räumlich greifbar, in ihrer Komplexität und Unvorhersehbarkeit. Eine intim-private Situation, die nur die kreisenden Ideen von Raum und Ort verbindet, und auch nur dann, wenn der gebaute, gestaltete Raum zum inhaltlichen Freiraum werden darf, zu einer blauen Blume, die darüber hinauswächst. Ein Freiraum, wie er in V. S. Naipauls *Haus für Mr. Biswas* entstehen kann. Eine Geschichte, die auf allgemein verständlichen Prinzipien aufgebaut ist, historisch und narrativ, jedoch diese so sprengt und füllt wie die entzauberten sozialen Utopielehnstücke in den Arbeiten von Heidrun Holzfeind, Saim Demircan und Vaclav Pozarek.

<sup>12</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Geschichte meines botanischen Studiums*, 1817.

<sup>13</sup> Dorothea Kuhn: *Typus und Metamorphose. Goethe-Studien*, 1988.

Naipauls Haus für seinen Vater ist eine Reise ohne Ziel und eine Architektur ohne Ort. Demircans scheinbar verortetes Graffiti *Celebration of Concrete* ist eine historische Reise ohne Ziel und ein architektonisches Zeichen ohne Ort. Der Raum, in dem es erscheint, ist genauso zeitlos und replizierbar in unseren Köpfen wie der Teppich von Anni Albers oder Katarzyna Kobros erstarrte Wanderwege für Atome. Eine Schleife in der Zeit, die nicht retrospektiv ist. Ein Déjà-vu ohne Erinnerung. Die Formen und Zeichen der einzelnen historisch verortbaren Arbeiten haben sich losgelöst und sind der Zählung durch Schubladen und Kästen entgangen. Die Schmetterlinge und Motten sind nicht auf Nadeln geheftet und abgelegt worden, sondern schwirren weiterhin als Mote und Cobweb auf der Lichtung.

Demircans Fresko zelebriert die Zeitlosigkeit des populär-kulturellen Zeichens und seinen romantischen Gehalt: eine wehmütige Blume der Sehnsucht? Nein, denn wir trachten ja nicht danach, Erlösung zu finden auf der Lichtung, wir suchen auch nicht, wie Titania und der Esel, nach der endgültigen Liebe. Wir, die Anwesenden im Wald voller Geflüster, erwarten nicht, sondern erfahren. Erfahren vom Bruch der Architektur durch Pozareks *Berliner Wandelemente*: keine dekonstruktivistischen Weisheiten zwischen dem Gips und den Gewindeschrauben jener Ecke, die schwebend und durch die Art der Installation zum Leben erweckt wird – nein, wir schweben lauschend, denn der Wald ist weder das Ungeheuer Novalis' noch Goethes erklärbare Vision der aufgeklärten Moderne. Der Wald ist ein Rauschen zukünftiger Avantgarden und ein Wispern, das uns grundlegend ausmacht. Wir schweigen auf den geometrischen Wegen, die, uns bewusst und unbewusst leitend, zu noch nicht erkannten Blumen führen. Die *Blaue Blume* als Urpflanze frei von ideologischen Ablagerungen und Aneignungen. Fieberklare und kühle Bilder in einem Rundgang der Betrachter, an dessen Ende eine nicht absehbare Erkenntnis wartet – nicht mitteilbar, sie wird nur von den Arbeiten getragen –, ein Haus für die Ideen der Blumenspieler, Puck, Peaseblossom, Cobweb, Mote und Mustardseed.

## A House for Puck, Peaseblossom, Cobweb, Mote and Mustardseed

*I know a bank where the wild thyme blows,  
Where oxlips and the nodding violet grows,  
Quite over-canopied with luscious woodbine,  
With sweet musk-roses and with eglantine:  
There sleeps Titania sometime of the night,  
Lull'd in these flowers with dances and delight;  
And there the snake throws her enamell'd skin,  
Weed wide enough to wrap a fairy in.<sup>1</sup>*

What do we associate with a forest? With virgin nature? What, conversely, with a cultivated grove or a flower garden? When does nature as a romantic proposition become a bouquet in a flower vase, captured wilderness and tamed primal force for the coffee table?

*Die Blaue Blume*, an exhibition centring on the realization of the graphic design for a carpet by the Bauhaus artist Anni Albers, opens up a poetically modernist space in which the exhibited artistic works unfold like dreamy avant-gardist blossoms. Yet they have neither been tamed nor pruned. None of the works has been put into the corset of a vase to prevent it from scaring the public; instead, they are like flowery elves that have decamped from a Shakespeare comedy. They thwart pre-existing expectations, viewing habits and conventions. They play tricks with our hold on reality: wake-up calls to make us realize that behind all this seemingly frivolous merrymaking unfamiliar and perhaps unpalatable truths may be lurking. While this exhibition, which plays with constructions of social space, is firmly anchored in the present, it cannot be assigned to any linear historical context. Instead, these constructions result in a labyrinth that allows for and demands new and unexpected associations, meanings and discoveries of content; an architectural exhibition using the built structure to transport us into a landscape that seems to defy all logic. Similar in a way to Ovid's *Metamorphoses* (written 1-8 AD), familiar stories are told side by side with altogether new ones: "Ovid with his richly flowing narrative is least reliable in the motifs of myth and has invented some of the metamorphoses himself."<sup>2</sup> In *Die Blaue Blume*, as in the *Metamorphoses*, the self-invented symbols and the flowers they allow us to discover are so luminous that they can be read as natural and intelligible myths and mental impulses.

These works, which owe nothing to the skill of florists but are plants that grow freely beyond the reach of clippers, develop an Arcadian life of their own in

<sup>1</sup> William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Act II/I, 1594-96.

<sup>2</sup> Jacob Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, 1905 (All translations from German by Aileen Derieg unless otherwise stated).

the exhibition space and are reminiscent of a scene Philip Sidney describes: "... but that they were suddainly stept into a delicate greene, of each side of the greene a thicket bend, behinde the thickets againe new beddes of flowers..."<sup>3</sup> The fresh green in the exhibition space that stakes out the imaginary forest begins with the carpet landscape copy after Anni Albers; a hand-woven reconstruction after a postcard from the Bauhaus archive. The original *Black-White-Red* (1926) was lost after the Bauhaus artist fled Germany for the USA in 1933. Whereas the original was conceived as a tapestry, the enlarged copy (1: 1,356 x 2) is used as a kind of carpet runner landscape for the discussion of diverse fairy-like ideas. A clearing in the forest, where a contemporary Titania can enjoy herself, asking and answering questions such as "What is left of the idea that the design embodied? What applications and changes do utopias encounter, when they penetrate into the realm of the pragmatic?"<sup>4</sup> A bird's-eye view of a utopia: "It is safe, I suppose, to assume that today most if not all of us have had the experience of looking down from an airplane onto this earth. What we see is a free flow of forms intersected here and there by straight lines, rectangles, circles, and evenly drawn curves."<sup>5</sup>

The evenly drawn curves broken down into straight lines in the reproduction of Albers' carpet are also found, however, in other works in the exhibition forest. While the carpet as the decentralized departure point turns the world upside down and exchanges and breaks perspectives in multiple ways—from the bird's-eye view to the travelling postcard on the forest floor—the untamed elves gambol around high above the entrance to the exhibition space. In true Puck style, they make sure every thought is arrested and that time is stopped and suspended; as a manifesto of the ungraspable, the metal strip construction *Konstrukcja wisząca* by Katarzyna Kobro floats like a mobile delicately and playfully around the entering visitors. The beautiful simplicity of this and other works initially obscures the hard historical and contemporary realities each individual position deals with, realities in which they were created or through which they were ultimately destroyed and which visitors are brought up against by the exhibition information brochure: Katarzyna Kobro's *Konstrukcja wisząca*, the floating steel loop, is a copy from 1971—the original from 1921/22 was lost during the artist's emigration from post-revolutionary Russia. Why is the carpet now after—and no longer by—Anni Albers? Do the Forest of Arden, Arcadia, Puck and the others care? Are the contemporary witnesses the main narrative lines into which the interplay of the single blossoms of the exhibition merge? Hardly. The intrigues of the narrative strands go far beyond that and rightly protest against this assessment:

*And as she lookt about, she did behold,  
How over that same dore was likewise writ,  
Be bold, be bold, and every where Be bold,  
That much she muz'd, yet could not construe it*

*By any ridling skill, or commune wit.  
At last she spyde at that roomes upper end,  
Another yron dore, on which was writ,  
Be not too bold; whereto though she did bend  
Her earnest mind, yet wist not what it might intend.*<sup>6</sup>

The works play on, far removed from simple historical images and conjoined with fairy-tale-like clarity, such as the reproduced, copied, imagined starry sky by Lasse Schmidt Hansen in his work *X/∞*. This work has grown and proliferated endlessly since 2006. Is this astronomy as it used to exist before it was deprived of its magic by the science of the last five hundred years? An instance of romantic wishful thinking regarding the uncountable heavenly bodies? Probably not. It is more a game between Puck and Peaseblossom. Elf and imp. Photographs reduced in size showing the star-studded sky. Cracks in the consciousness of the forest leading into a different sphere, which has been lifted to even greater heights on a wave of jubilation than the reconstructed, non-functional metal loop. The snippets of paper, copied in a random arrangement on a photocopier with an open lid, reproduce not only the sky but also the lighting conditions and state of each location where they are made. They trick the viewer into presuming randomness. It is only a trick, however, as the images are neither random nor infinite. They divine neither the unprovable infinity of the universe nor the space in which they emerge. They are contemporary witnesses of the capture of a precise moment, a concentration of the universe. A contemporary witness but not a contemporary historical one. Contemporary translation's quest for truth(-fulness) in artistic works and natural products finds an imaginary echo here. Without a claim to truth and immortality. The works speak more with the words of Puck the trickster:

*I am that merry wanderer of the night.  
I jest to Oberon and make him smile  
When I a fat and bean-fed horse beguile,  
Neighing in likeness of a filly foal:  
And sometime lurk I in a gossip's bowl,  
In very likeness of a roasted crab,  
And when she drinks, against her lips I bob  
And on her wither'd dewlap pour the ale.  
The wisest aunt, telling the saddest tale,  
Sometime for three-foot stool mistaketh me;  
Then slip I from her bum, down topples she,  
And 'tailor' cries, and falls into a cough;  
And then the whole quire hold their hips and laugh,  
And waxen in their mirth and neeze and swear  
A merrier hour was never wasted there.*<sup>7</sup>

3 Sir Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia*. Sommer's transcription (1891) of the facsimile from 1591, Book 1, Chapter 3.

4 Exhibition text: *Die Blaue Blume*, Soren Grammel, Grazer Kunstverein, 2007.

5 Anni Albers: "On Weaving". Exhibition text, 1965.

6 Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, Book 3, Song XI, Verse 54, 1590.

7 William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Act II/I, 1594–1596.

The created garden, the imagined forest and the wild imaginings of the works, their interplay drawing the universe of the exhibition space, like Juliane Solmsdorf's wondrous sculpture *Ein Mensch kann in einem Garten ein Baum werden* ("In a garden, a person can become a tree") made of found and altered objects and circumstances, these are the organism *Blaue Blume*. The question that arises here is whether this a key symbol of postmodern Romanticism. Yes, if Romanticism is not understood through the media's fade-out modes and the demands of the contemporary mass culture apparatus, but rather through Novalis, whose *Blaue Blume* is to be read as the key symbol of Romanticism, of desire and the metaphysical striving for the infinite. Where is this kind of desire to be found again today and is it still necessary for the definition of contemporary Romanticism? Perhaps it is the wrong word. The interplay of the works and the resulting content space can be much better explained with Wolfgang Pauli's unified psychophysical reality: "When one analyzes the preconscious phase of concepts, one always finds notions consisting of 'symbolic' images with a generally strong emotional content. The preliminary phase of thinking is a painterly looking at these inner images, the origin of which cannot be generally and not primarily traced back to sensory perception..."<sup>8</sup>

Unified reality is hence a state that corresponds to that of the forest. The Shakespearean forest. A growing together of inside and outside, a growing into one, a process described by Isaac Newton and Johannes Kepler in their idea of collective knowledge and shared matter in the 17th century. The epistemological forest, in which inside and outside, psyche and matter, meet is the context in which the *Blue Flower* blooms. This parallel was recognized as a "mental nebula" by Baruch de Spinoza and Gottfried Leibniz.<sup>9</sup> It is a state between dreaming and waking that may be reached in the forest. "The youth lay restlessly on his mat thinking about the stranger and his tales. It is not the treasures that have aroused such an unspeakable yearning in me, he said to himself; far be it from me to feel avarice: but I long to see the blue flower. ... Yet what drew him with full force was a high, light blue flower, which ... touched him with its broad, shiny leaves. All around it there were countless flowers of all colors, and a delicious scent filled the air. He saw nothing but the blue flower and gazed long at it with unnamable tenderness. At last he wanted to approach it, as it suddenly began to move and change; the leaves grew shinier and wrapped themselves on the growing stem, the flower turned to him, and the petals showed a blue collar spread out, in which a delicate face was floating. His sweet surprise grew with the strange transformation, when suddenly he was awakened by his mother's voice ..." <sup>10</sup>

In Titania's clearing, the inexplicable is not elevated to the magically divine, a miracle from the horn of science and the conscious mind, but is simply to be accepted as a small point in the labyrinth of understanding. This means that the desire for the metaphysical promise of salvation is dispensed with. The space is explored freely, floating in its endlessness and inexactitude, as in Lasse Schmidt

Hansen's lamella installation/mobile *Uro*. The apparent defoliating of the metaphysical flower, the transfer of the medieval mythical figure of the magic flower into a postmodern Now is what happens in the interplay between each individual artistic position. Novalis, the archetypal romantic, made do in his image of the *Blaue Blume* with myths and fairy-tales as models, for example the healing magic flower in *Jorinde und Joringel* and the incredible magical powers attributed to the common chicory in the Middle Ages and the early modern period, primarily in relation to love and invincibility magic. The Romantics were enthralled with the sagas in which the Blue Flower doubled as the eyes of an enchanted maiden waiting in vain by the roadside for the return of her beloved from the Crusades. The Blue Flower as a promise? In the contemporary interpretation of the exhibition, not at all.

Whereas the Romantics (as well as subsequent modernist ideas) were hoping to have found in the *Blue Flower* a symbol connecting nature, man and God, in their search for knowledge of nature and thus of the self, Heidrun Holzfeind in her video work, *Corviale – Il Serpentone*, is convinced of the somnambulant entirety of the single components of everyday life. "Corviale is a building about one kilometer long on the outskirts of Rome. The building was commissioned in 1972 in the course of social housing construction. The architect Mario Fiorentino was appointed head of the project. The project counteracted the lack of housing for workers' families. Its concept is oriented to Le Corbusier's ideas of locating the entire infrastructure needed by a city within the building complex itself, not least of all in order to strengthen the ties among the residents. For various reasons, many of these structures, like Corviale itself, were never entirely finished even twenty year after the start of use. Abandoned shops and little used public facilities complete the picture. Through the dialogue with the current residents, the video focuses not only on the promises and dreams, but also on the reality of modernist utopian architecture."<sup>11</sup>

A contemporary utopia, which is not a dream state by any means, is documented and recorded, not emulated and captured in a flower vase. In the case of the interviewees in the video talk it is obvious that their aspirations and dreams are fundamentally different from those called for by the symbol of the Romantic *Blue Flower*. They do not correspond with the desire for material, geographical or ideally imagined distance, like Caspar David Friedrich's *Chalk Cliffs on Rügen*. The dramatis personae are not lethargic figures gazing into the distance, allowing themselves to be depicted while turning their backs to their counterparts, nor is the architecture equated with a barren substitute for nature as a projection surface. No dead trees, cold cliffs, melancholy dark colours and clouds of fog. Exhibition visitors and those portrayed are not seeking to flee from everyday life altogether, but instead jointly probe the cracks and inconsistencies that have settled into models of modernist architecture and turned it into a forest; an urban landscape allowing the most diverse floral architectonic patterns to proliferate. It is a created archetypal forest that does not feel forced to subject itself in time to any historical culture-forming plant specifications. These are societal primal plants that are documented here. In the sense of Goethe's observations of nature: "As they could be collected

<sup>8</sup> Harald Atmanspacher / Hans Primas: *Der Pauli-Jung-Dialog und seine Bedeutung für die moderne Wissenschaft*, 1995.

<sup>9</sup> Wolfgang Pauli, *Wissenschaftlicher Briefwechsel*, 1952.

<sup>10</sup> Novalis: *Der Traum von der Blauen Blume*, 1802.

<sup>11</sup> Exhibition text: *Die Blaue Blume*, Soren Grammel, Grazer Kunstverein, 2007.

under one term, it gradually became clear and clearer to me that the view could be animated in a higher way: a claim that I envisioned then in the sensual form of a transcendental primal plant. I followed the changes in all the forms that I found, and so it appeared perfectly clear to me at the final destination of my journey, in Sicily, the original identity of all plant parts, and I then sought to pursue and recognize these everywhere.”<sup>12</sup> “... I must also tell you confidentially that I am very close to the secret of the reproduction and organization of plants, and that it is the simplest thing imaginable. ... The primal plant is going to be the strangest creature in the world, which nature herself shall envy me. With this model and the key to it, it will be possible to go on for ever inventing plants and know that their existence is logical; that is to say, if they do not actually exist, they could, for they are not the shadowy phantoms of a vain imagination, but possess an inner necessity and truth. The same law will be applicable to all other living organisms.”<sup>13</sup>

The space of primal planting that opens up here, the whispering of the veins of understanding in the works, which together democratically discuss fundamental social concerns of communication and communality, must be read as the aesthetic basic principle of a hierarchy-free community. “It greatly interests me to what extent it is possible to grasp the organic-chemical operation of life, through which the metamorphosis of the plants is effected in manifold ways according to one and the same law.”<sup>14</sup> The two works *new planet* (Florian Roithmayr) and *untitled* (Hilary Lloyd) are characteristic of this pure research. The primal plants radiating here are a Big Bang, a planet-like arrangement of plywood rays that intrudes into the space, appropriating and rearranging it, altar-like and yet without gratifying mystification. There is no promise of happiness at the end of the journey; after accomplishing the hike through the forest, which is actually a house, no mantra appears above the guests absolving them and telling them they have arrived. Rather they are made aware that the chosen segment, the special clearing chosen to give the requisite understanding a rest, was only one of many in the system of broken principles: geometric patterns on arrays of slides arrange themselves in an intentional randomness in flickering colours. Unlike Albers’ carpet, it is not the floor of the forest that is shown in a different perspective, but rather the other dimensions, axes, directions and surfaces are assigned to new parameters. An austere dance on the wall, colours that materialize—the space in which Goethe sees the primal plant come into effect. A materiality that defies its definition by escaping into the realm of the medialized ideal. A projection. Therefore not Goethe after all? Shall we leave the title to Novalis? No, let us leave Goethe and Novalis behind us and return to Shakespeare and the realities of the disenchanting forest, to Schiller and, with him, to Kant. The primal plant is an idea, an ideological and ideal space, not an experience. No materiality in the material sense. A concept. An aid to understanding.

A private space that cannot be shared with others, in which the works may partake as an overall artwork, but no lived public sphere? The setting of the exhi-

bition seems to expect this in its fragility and precision. A controlled calmness only listening to the voices and gestures of the works, opens up an intimate private space consisting of set pieces that seem to come from a collective consciousness, but which will not be shared across the space or among the artistic positions. The works do not seem to expect this either, they have taken over the communication, the mediation; they lead. Puck is the leader, applying the magic potion to the eyes of Titania and the sleepwalking exhibition visitors, opening up new perspectives to them, which can briefly be confusing.

George Nelson’s *Bench*, the visitors’ seat in the clearing after Puck has given them a guided tour of the planets and spirals of the universe, echoes exactly this: the impossibility of translating the needs of the individual. These share the same space of understanding with the needs of the larger community but cannot be grasped in spatial terms owing to their complexity and unpredictability. It is an intimate private situation that only connects the revolving ideas of space and place when the built, arranged space becomes a free space for content, a blue flower that grows there. A free space of the kind that emerges in V. S. Naipaul’s *House for Mr. Biswas*. This is a story based on generally comprehensible principles, historical and narrative, which explodes them like the disenchanting social utopias found in the works by Heidrun Holzfeind, Saim Demircan and Vaclav Pozarek.

Naipaul’s house for his father is a journey without a destination, architecture without a location. Demircan’s *Celebration of Concrete* is a historical journey without a goal, an architectonic sign without a location. The space in which it appears is just as timeless and replicable in our minds as Anni Albers’ carpet or Katarzyna Kobro’s rigidified paths for atoms. A loop in time that is not retrospective. A déjà-vu without memory. The individual forms and signs of the works that can be historically situated have detached themselves and eluded taming in drawers and boxes. The butterflies and moths are not fixed on pins in cases and put away, but continue to swarm in the clearing as Mote and Cobweb.

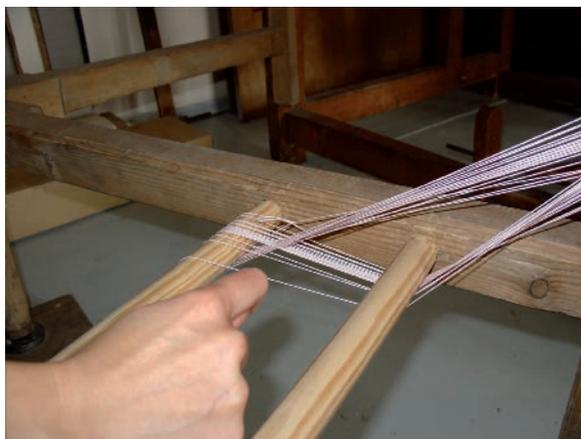
Demircan’s fresco celebrates the timelessness of the popular culture sign and its romantic content. A melancholy blossom of desire? No, for we are not seeking to find salvation in the clearing, nor are we seeking everlasting love, like Titania and the ass. We, those present in the forest filled with whispers, do not harbour expectations, we experience. We experience the breaking of architecture through Pozarek’s *Berlin Wall Elements*. There are no deconstructivist insights to be gleaned from between the plaster and the threaded screws in the corner that is made to float and come alive in this particular installation. No, we float listening, for the forest is neither Novalis’ monster nor Goethe’s explicable vision of enlightened modernism. The forest is a rustling of future avant-gardes and a whispering that fundamentally defines us. We are silent on the geometric paths leading us consciously and unconsciously to flowers as yet unknown. The *Blue Flower* as primal plant free of ideological sediment and appropriations. Images as clear as fever vision and cool in a circular path of viewers, at the end of which an insight waits that cannot be foreseen—not communicable, it is only borne by the works: a house for the ideas of the flower-players, Puck, Peaseblossom, Cobweb, Mote and Mustardseed.

12 Johann Wolfgang von Goethe: *Geschichte meines botanischen Studiums*, 1817.

13 Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise 1786–1788* (translated by W. H. Auden and Elizabeth Mayer).

14 Dorothea Kuhn: *Typus und Metamorphose: Goethe-Studien*, 1988.







JAN VERWOERT

So oder so. Moment noch!

Oder auch so oder so ... oder so.

*Idealismusstudio*: Die Praxis der Vermittlung im Herzen der Widersprüche des Modernen

#### 1. Die drei Widersprüche des Modernen

Vielleicht hat es die Moderne als solche nie gegeben. Sie wurde uns zwar immer versprochen. Aber wirklich eingelöst hat niemand dieses Versprechen. Ansonsten wäre heute alles ganz anders. Wir könnten zum Beispiel alle zu den Sternen fliegen, müssten nicht mehr arbeiten, hätten unser Unterbewusstsein im Griff und wären, jeder für sich und alle miteinander, Architekten besserer Gesellschaften. Das ist leider so nicht wirklich der Fall. Eine herbe Enttäuschung. Grund genug, sollte man meinen, sich von der Moderne abzuwenden. Was bleibt denn auch schon von ihr außer lauter leeren Versprechungen?

Es bleibt in der Tat eine ganze Welt. Und ein Universum von Dingen. Der gesamte Planet ist rundum modernisiert: Stromleitungen umspannen und Satelliten umkreisen ihn. Häuserblocks aus Beton stehen in jedem Land der Erde. Und eigentlich ist fast jeder Ort unter der Sonne aus der Luft zu erreichen. Viele Dinge funktionieren jetzt automatisch. Wie und warum, wissen meist nur Experten. Überhaupt ist vieles abstrakt geworden. Nicht nur die Kunst, sondern auch der Fluss des Geldes und der Information. Das sind globale Phänomene. Wert und Bedeutung lassen sich in diesen Bereichen kaum noch konkret in den Grenzen lokaler Ökonomien oder Kulturen ermitteln. Ein abstraktes Verständnis weltweiter Bezüglichkeiten ist dafür die Voraussetzung. Dass alles dadurch unüberschaubar würde, behaupten manche. Aber ist das wirklich so? Am Ende lassen sich die Drahtzieher noch immer ermitteln. Der militärisch-industrielle Komplex bleibt so eine, wenn nicht die entscheidende Kraft, die den Prozess globaler Modernisierung antreibt und steuert. Die Zyklen industrieller Produktion und Zerstörung bestimmen den Rhythmus der Schleifen, in denen das Alte ausgelöscht und durch Neues (neue Waren, neue Ökonomien, neue Bauten, neue Städte) ersetzt wird. Die Medizin hat sich verbessert. Das ist ein Segen. Zugleich ist aber auch der Tod massenproduzierbar geworden. Das ist ein Wahnsinn. Und der Wahnsinn dauert an. Der Prozess der Modernisierung ist noch lange nicht abgeschlossen. Jede Krise der Wirtschaft oder Politik, jeder Krieg ist in der Regel Ausdruck oder Anfangspunkt einer neuen Welle von Modernisierungen. Und auf jede Welle wird eine weitere folgen. So funktioniert es.

Im Herzen der Erfahrung des Modernen lässt sich so ein erster zentraler Widerspruch ausmachen: Obwohl wir einerseits nie sicher sagen können, ob die Moderne je mehr als ein leeres Versprechen war – ob es sie also je gab oder nicht –, ist unser Leben doch andererseits absolut von den Folgen andauernder

globaler Modernisierung bestimmt. Es handelt sich also um einen Widerspruch, der die moderne Existenz überhaupt betrifft. Die Moderne war zwar nie ganz real, zugleich ist sie aber überall gegenwärtig.

Das ist aber nicht der einzige für die Erfahrung von Modernität bezeichnende Widerspruch. Ein zweiter betrifft die Geopolitik: Zum einen ist Modernität definitiv ein weltweiter Zustand. Der Imperialismus und Kolonialismus, die Weltkriege und der nunmehr globale Kapitalismus haben überall auf der Welt Verhältnisse etabliert, die ganz bestimmten (wirtschaftlichen, technischen, politischen) Gesetzmäßigkeiten folgen oder doch zumindest die lokale Politik, Wirtschaft und Kultur dazu zwingen, sich vor den modernen Mächten zu behaupten, die diese Gesetze definieren. In diesem Sinne gibt es auf unserem Planeten, was die moderne Welt betrifft, kein Außen. Dennoch ist der globale Raum des Modernen kein homogener. Er ist voller Risse. Je genauer man ihn betrachtet und je intensiver man ihn bereist, desto deutlicher zeigt sich, dass dieser moderne Raum in eine Vielzahl von Räumen zerfällt. Unterschiedliche Länder, Sprachen, Städte, Kulturtechniken, Landschaften und Lebensgewohnheiten mögen zwar weltweit vergleichbaren Modernisierungsprozessen unterworfen (gewesen) sein. Ihre Unterschiede sind dadurch aber nicht zwangsläufig aufgehoben, auch wenn sie auf den ersten Blick vielleicht nivelliert zu sein scheinen. Diese Unterschiede übersetzen sich erfahrungsgemäß vielmehr – auf nicht immer unmittelbar einsichtige Weise – in sehr spezielle Ausdrucksformen. Modernisierung bewirkt so einen Reigen von Mutationen, deren Ausgang abhängt von ortsspezifischen Faktoren: von all den besonderen Ambitionen, Trägheiten, Missverständnissen und Ausnahmen, die das Leben an einem Ort anders machen als an einem anderen.

Der zweite zentrale Widerspruch im Herzen der Erfahrung der Moderne ist also: Es gibt zugleich eine und viele. Der globale Zustand der Modernität zeigt sich in einer Vielzahl von lokalen Modernen. Noch in ihrer Unterschiedlichkeit bleiben diese Modernen dabei auf die eine Modernität als ihr Tertium Comparationis bezogen, obwohl ihre Wirklichkeit – die unterschiedlichen lokalen Realitäten des Modernen – doch die Möglichkeit, sich die Moderne als eine vorzustellen, unmöglich erscheinen lassen.

Und es gibt (mindestens) noch einen dritten Widerspruch. Er betrifft die Existenzweise der Dinge: Moderne Dinge schweigen und sprechen gleichzeitig. Sie schweigen, weil kein Gott ihre Existenz mehr mit Sinn erfüllt und sie uns stattdessen in ihrer bloßen Tatsächlichkeit entgegentreten. Wenn etwas himmlisch leuchtet, dann ist Elektrizität der Grund dafür und keine höhere Macht mit sinnstiftender Kraft. Angesichts der nackten Faktizität ihres Bestehens verstummt die moderne Welt. Aber trotzdem geben die Dinge nie Ruhe. Pausenlos erzählen sie von ihrer gesellschaftlichen und geschichtlichen Bedeutung. Moderne Dinge, gerade die massenhaft produzierten, sind so sehr Produkt der historisch vorherrschenden Produktionsverhältnisse, dass sie wie von selbst Auskunft geben über diese Bedingungen ihrer Produktion. Jeder Cola-Flasche sieht man an, dass sie das Erzeugnis einer bestimmten Gesellschaft ist. Weil man ihr das so klar ansieht, ist sie nicht nur Erzeugnis, sondern auch Sinnbild dieser Gesellschaftsordnung. Jacques Rancière schreibt, dass der Widerspruch zwischen dem Schweigen und

Sprechen der Dinge die (ästhetische) Erfahrung der modernen Welt strukturiert.<sup>1</sup> Die moderne Erfahrungswirklichkeit ist, Rancière zufolge, bestimmt durch eine andauernde Vermittlungsanstrengung: Fortlaufend sind wir darum bemüht, die stumme Faktizität der Dinge, die uns umgeben, in ein Verhältnis zu den Bedeutungshorizonten zu setzen, die die Dinge eben auch erschließen. Irgendwie hat nichts und alles Bedeutung – irgendwie bedeutet alles nichts *und* viel zu viel – und zwar gleichzeitig.

Das ist dann der dritte Widerspruch: Im modernen Leben sind die Dinge sowohl stumm als auch beredt. In ihrer bloßen Materialität bleibt die materielle Welt schweigend auf sich selbst bezogen. Und doch sind alle Gegenstände auch Bedeutungsträger; ihre Gestaltung, ihr Design ist Ausdruck des Codes, der ihre gesellschaftliche, ökonomische und historische Bedeutung bestimmt. Mit diesem Widerspruch umgehen heißt fortlaufend zwischen zwei sich gegenseitig ausschließenden Erfahrungswirklichkeiten vermitteln: der der nackten Faktizität und der der allgegenwärtigen codierten Bedeutungen.

## 2. Die Leugnung der Widersprüche – und im Gegensatz dazu: die Praxis ihrer Vermittlung

Die Geschichte dieser drei Widersprüche ist die Geschichte der Moderne. Sie dauert an. Denn eine Lösung für ihre Widersprüche hat sich noch nicht gefunden. Sie prägen immer noch unsere Erfahrungswirklichkeit. Wir leben mit und leiden unter ihnen. Das bedeutet jedoch nicht, dass sie jemals wirklich als konstitutive Bedingungen der Modernität anerkannt worden wären. Im Gegenteil, auf eine Art ist die Geschichte der Moderne vielmehr die Geschichte der andauernden Versuche, die konstitutive Bedeutung ihrer Widersprüche zu leugnen.

Überwiegend finden diese Versuche stillschweigend statt, in Gestalt all der Riten des modernen Lebens, mit denen die Erfahrung des Widerspruchs geleugnet wird, im Glauben, die Widersprüche lösen sich von selbst, wenn man sie nur lange genug ignoriert. Irgendwann rächt sich das. Im Alltag zum Beispiel verursacht die Widersprüchlichkeit des Dings dann die für materialistische Lebensentwürfe typischen Sinnkrisen: Nach dem Erwerb von Besitz und Status, in dem Augenblick, wo ich all die Dinge habe, die ich wollte, spüre ich mit einem Mal die Leere der bloß faktischen Welt, denn die Dinge schweigen mich an. Ich ver falle in Panik (beende die Ehe, ziehe um, wechsele die Stellung) und suche nach neuen Dingen mit neuen Codes, um die Leere zu füllen. Aber auch sie werden am Ende wieder schweigen. Die Grenzen moderner Lebensklugheit, so scheint es, halten uns ewig in der Wirtschaftswunderwelt der Fünfziger – mit allen ihren voraussehbaren Mikrokatastrophen – gefangen. Als ob wir nie dazu gelernt hätten. Die moderne Geschichte der alltäglichen Verleugnungspraktiken ist die Geschichte der kollektiven persönlichen Entfremdung.

Makropolitisch geht es um die Geschichte der Verleugnung der Widersprüche, die dem globalen Machtgefüge seit seiner Neuordnung in der Moderne inne-

<sup>1</sup> Jacques Rancière, »The Future of the Image«, in: ders., *The Future of the Image*, London, New York: Verso 2009 S. 1–32.

wohnen. Die politischen Krisen, humanen Katastrophen und nicht endenden Kriege der letzten Jahrzehnte sind weiterhin das Produkt der Spannungen, die mit der imperialistisch-kolonialistischen Aufteilung der Weltkarte angelegt wurden. Es sind die Spannungen zwischen den Industrienationen und dem Rest der Welt. In ihnen bildet sich die Struktur der ersten beiden genannten Widersprüche der Moderne ab.

Erstens der zwischen dem offenen Versprechen der Modernität und den harten Realitäten der Modernisierung: Den Kolonien versprochen die Kolonisatoren im Austausch für ihre Bodenschätze und Arbeitskraft – als Lohn für ihre Ausbeutung – das Glück der modernen Welt. Sie haben dieses Versprechen nicht gehalten. Stattdessen wurden die Kolonialländer als Rohstofflieferant, Absatzmarkt und Austragungsort von Stellvertreterkriegen in den Verwertungsapparat des militärisch-industriellen Komplexes hineingezogen.

Zweitens der Widerspruch zwischen der Einheit und der Zersplitterung des globalen Raums: In ihm zeigt sich erneut ein Machtgefälle. Nämlich zwischen denen, die reich und mächtig genug sind, sich unbegrenzt in dem *einen* globalen Raum zu bewegen und ihre Geschäfte zu machen, und denen, die in den Grenzen eines bestimmten Landes gefangen bleiben und sich deshalb nicht aus den dort vorherrschenden Ausbeutungsverhältnissen befreien können. Die Erfahrung, dass es mehr als nur einen Raum gibt und dass dieser räumliche Unterschied global dem zwischen Arm und Reich entspricht – diese Erfahrung machen nur die wirklich, die unter ihr leiden. Weil diese Erfahrung des Unterschieds die Gerechtigkeit und Berechtigung der bestehenden Weltordnung infrage stellt, tun die herrschenden Nationen ihr Möglichstes, sie zu verleugnen. Die Unterdrückung der Erfahrung des Unterschieds durch militärische Gewalt (bzw. die gewaltsame Einführung des eigenen politischen Systems, der Demokratie) ist ein Mittel. Ein anderes ist das stillschweigende Beharren auf *business as usual*. In Abständen mag man das eine oder andere wirtschaftliche Zugeständnis machen, um zu verhindern, dass sich die weltweiten Unterschiede auf gefährliche Weise zuspitzen. Aber eigentlich geht es weiterhin darum, die moderne Ordnung der globalen (wirtschaftlich-sozialen) Ungleichheit, auch wenn sie periodisch in Krisen gerät, im Sinne der herrschenden Nationen um jeden Preis aufrechtzuerhalten.

Diese Beobachtungen sind nicht neu. Sie gehören zum Grundwissen eines kritischen Denkens, das ebenso seit jeher Teil der Geschichte der Moderne ist. Aus ihm sind in den Künsten, der Architektur, der Philosophie und Politik eine lange Reihe von Entwürfen zur Lösung der Widersprüche hervorgegangen: in Bezug auf die Überwindung der kollektiv erlebten persönlichen Entfremdung – durch eine andere Art zu leben – ebenso wie in Bezug auf die globale Aufhebung von Unrecht und Ungleichheit durch die revolutionäre Begründung anderer gesellschaftlicher Systeme und internationale Solidarität. Kritische Utopien und hegemoniale Ideologien vermischen sich dabei auf im Rückblick schwer zu entwirrende Weise. Das naheliegendste, grausamste Beispiel für all die fatale Verstrickung des utopischen Gedankens in die Abläufe der ideologischen Begründung von Macht bleibt weiterhin die Selbstdarstellung des Nationalsozialismus als moderne sozialrevolutionäre Bewegung – unter freier Verwendung aller möglichen Versatzstücke aus dem sozialkritischen und utopischen Denken der Zeit.



Ausstellungsansicht *Vojin Bakić, Luca Frei, Marine Hugonnier, Sean Snyder*.  
Grazer Kunstverein 2008. Kuratiert von *WHW* (Ivet Čurlin, Ana Dević, Nataša Ilić und Sabina Sabolović) und Ana Bakić und Søren Grammel / View of the exhibition  
»Vojin Bakić, Luca Frei, Marine Hugonnier, Sean Snyder«. Grazer Kunstverein 2008.  
Curated by *WHW* (Ivet Čurlin, Ana Dević, Nataša Ilić and Sabina Sabolović) and Ana Bakić and Søren Grammel.

Das Problem – auch das ist vielfach festgestellt worden – liegt dabei nicht allein in der Instrumentalisierung des modernen utopischen Denkens. Dieses utopische Denken krankt selbst bereits in seinem Innersten daran, dass es die Widersprüche der Moderne zwar beschreibt, zugleich aber insofern auch verleugnet, als es eine Moderne propagiert, in der es diese Widersprüche nicht mehr gäbe, die Welt geeint sei, alle Versprechen eingelöst und alle Dinge im Einklang mit sich selbst wären. Rancière, um nur ein Beispiel zu nennen, wirft den modernistischen Avantgarden in diesem Sinne vor, in ihrem programmatischen Denken den Widerspruch zwischen dem Sprechen und Schweigen der Dinge und die daraus erwachsende Aufgabe der Vermittlung zwischen den Gegensätzen zu verleugnen.<sup>2</sup> Rancière beschreibt das Grundmuster dieser Verleugnung wie folgt: Indem sie die Einheit von Kunst und Leben fordern, visieren avantgardistische Programmatiken einen Zustand an, in dem der konstitutive Widerspruch der Dinge der modernen Welt auf doppelte Weise aufgelöst ist: Wenn in der perfekten modernen Gesellschaft alle Dinge so sind, wie sie sein sollen, hat ihr rein faktisches Sosein bereits Bedeutung und ihre Bedeutung ist zugleich allgegenwärtig greifbar. Es herrscht totale Transparenz. Jedes Ding bekräftigt das Faktum, dass in der perfekten Welt alles seinen Sinn hat: Der Istzustand ist der Idealzustand. In dieser Hinsicht entspricht der avantgardistische Traum vollkommen der Behauptung ideologischer Systeme, dass die von ihnen eingerichtete Gesellschaft die beste aller möglichen sei. Die offensichtliche Kluft zwischen Ideal- und Realzustand hat maßloses Leid erzeugt. Sie wurde zugleich aber auch zum Gegenstand zahlloser Witze. Die Kunst der Postmoderne bestand im Wesentlichen aus solchen Witzen.

Witze zu machen, hilft. Es ist eine Art und Weise, den Dingen ins Gesicht zu sehen. Trotzdem haben Witze meist auch etwas Fatalistisches. In ihrer treffsicheren Darstellung der Absurdität der Verhältnisse liegt oft genug ein Moment von Resignation. So ist es eben. Leben wir damit. Lachen wir darüber. Die Unruhe des modernistisch-kritischen Denkens ging und geht dagegen stets von dem Bedürfnis des Widerspruchs aus. So soll es nicht sein. Es ginge auch besser. Manchmal fehlt diesem Denken deshalb sicher auch die entscheidende Prise Humor (würde man annehmen, bei näherer Betrachtung ist das aber in vielen Fällen doch nicht so). Angesichts der Tatsache aber, dass die Widersprüche der globalen Modernität weiterhin unser Leben bestimmen und ungemindert Leid produzieren, scheint es kaum möglich, *nicht* auf diesen Grundsatz des kritisch-modernen Denkens zurückzukommen und darauf zu bestehen, dass eine bessere Welt als diese möglich sein kann, das heißt mit anderen Worten: zu insistieren, dass die versprochene Moderne noch kommt und kommen soll. In dieser Hinsicht bleibt der moderne kritische Idealismus eine unhintergehbare Voraussetzung für die Begründung einer Haltung des Widerspruchs zu den bestehenden Verhältnissen. *Idealismus* soll hier einfach heißen: das Verlangen nach mehr Gerechtigkeit, nach weniger Lügen und der Möglichkeit eines besseren Lebens für alle.

Die entscheidende Frage ist dann, wie dieser Idealismus als Haltung und Kraft herauszulösen wäre aus seiner historischen Verflechtung mit solchen Pro-



Ausstellungsansicht *Vojin Bakić, Luca Frei, Marine Hugonnier, Sean Snyder*.  
Grazer Kunstverein 2008. Kuratiert von *WHW* (Ivet Čurlin, Ana Dević, Nataša Ilić und Sabina Sabolović) und Ana Bakić und Søren Grammel / View of the exhibition  
»Vojin Bakić, Luca Frei, Marine Hugonnier, Sean Snyder«. Grazer Kunstverein 2008.  
Curated by *WHW* (Ivet Čurlin, Ana Dević, Nataša Ilić and Sabina Sabolović) and Ana Bakić and Søren Grammel.

grammatiken, Utopien und Ideologien, die darauf abzielen, die Widersprüche der modernen Welt durch die machtvolle Unterordnung ihres Realzustands unter irgendeinen Idealzustand aufzuheben. Es müsste ein Idealismus sein, der die Erfahrung des Widerspruchs ernst nimmt, der dieser Erfahrung entspringt und ihr als solcher gerecht wird. Dieser Idealismus ginge somit von der Einsicht aus, dass die Widersprüche der Moderne für sie konstitutiv und deshalb möglicherweise nicht völlig aufzuheben sind, dass das Leid, das sie verursachen, aber niemals zu akzeptieren ist und es deshalb weiterhin Not tut, Kritik zu formulieren, zu intervenieren und Vorschläge zu einer anderen Gestaltung des Lebens und der Gesellschaft zu machen. Rancières Denken liefert hier einen guten Ansatzpunkt: Was er über die Widersprüchlichkeit des Dings sagt, lässt sich auf die anderen Widersprüche übertragen. Es gilt, sich der Erfahrung dieser Widersprüche auszusetzen, und zwar im Rahmen einer Praxis der Vermittlung zwischen ihren Polen. Die praktische Anstrengung der Vermittlung ist ein idealistisches Agieren im Herzen des Widerspruchs und damit das Gegenteil der Verleugnung. Da Vermittlung aber – als wesentliches Moment ihres Vollzugs – stets zwischen dem Soll- und Istzustand, die sie aufeinander bezieht, auch unterscheidet, geht sie nicht in die Falle des programmatischen Denkens, den einen Zustand für den anderen zu halten. Dem *programmatischen Idealismus* mit seiner Nähe zur Ideologie könnte man so, mit Rancière, den *pragmatischen Idealismus* einer Praxis der Vermittlung im Herzen des Widerspruchs gegenüberstellen.



Ausstellungsansicht *Vojin Bakić, Luca Frei, Marine Hugonnier, Sean Snyder*.  
Grazer Kunstverein 2008. Kuratiert von *WHW* (Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić und Sabina Sabolović) und Ana Bakić und Søren Grammel / View of the exhibition  
»Vojin Bakić, Luca Frei, Marine Hugonnier, Sean Snyder«. Grazer Kunstverein 2008.  
Curated by *WHW* (Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić and Sabina Sabolović) and Ana Bakić and Søren Grammel.

### 3. *Idealismusstudio* als Ort und Praxis der Vermittlung der Widersprüche

Das Bekenntnis zum pragmatischen Idealismus einer Praxis der Vermittlung angesichts der Widersprüche der Moderne läuft auf eine Philosophie des Handelns hinaus. Dieses Handeln hat zugleich eine geschichtliche, soziale, politische, ethische und kulturelle Dimension, insofern es im Herzen von Konflikten stattfindet, die alle diese Bereiche des modernen Lebens gleichermaßen betreffen. Sicherlich kann jeder einzelne dieser Bereiche für sich genommen zum Ort des Handelns werden. Dennoch bleibt die Frage, ob es nicht doch ein Handlungsfeld gibt, das die verschiedenen Bereiche auf eine Art alle berührt. Dass künstlerische und intellektuelle Arbeit dieses Feld sein könnte, ist in der Tat die Hoffnung, auf die sich die Bemühungen um die Kritik der Moderne in Kunst und Theorie seit jeher stützen. Sicherlich könnte man diese Hoffnung als Ausdruck eines heroisch überspannten (und daher potenziell ideologisch verblendeten) Idealismus verstehen und zurückweisen. Denn wer könnte schon von sich behaupten, ein sicheres Mandat dafür erhalten zu haben, in Kunst und Denken stellvertretend für die modernen Menschen deren Nöte artikulieren zu können? Wohl niemand. Von wem sollte man ein solches Mandat auch verliehen bekommen?

Nimmt man Rancières Gedanken der Vermittlung als Praxis im Herzen der Widersprüche des modernen Lebens jedoch ernst, dann gibt es wiederum auch kaum eine Alternative: Die Aufgabe der Vermittlung ist der künstlerischen und intellektuellen Praxis von Haus aus – das heißt hier von Anbeginn der Moderne an – gestellt, und zwar auf radikale Weise. Die Kunst und der öffentliche intellek-

tuelle Diskurs sind neben der parlamentarischen Politik *der* Bereich des modernen Lebens überhaupt, in dem von jeder Person, die sich in ihm betätigt, von allen Seiten erwartet wird, dass sie die Motive ihres Handelns und Denkens offenlege, begründe, verständlich mache: kurz vermittele. Selbst wenn also niemand ein sicheres Mandat vorzuweisen hat, ist die Aufgabe der Vermittlung eine, die man nicht *nicht* annehmen kann, wenn man sich auf das Feld künstlerischer und intellektueller Arbeit einlässt. Es gibt kaum eine Wahl. Der Aufruf zur Vermittlung der Widersprüche des modernen Lebens ist ein Erbe der Moderne, das man antritt, sobald man sich in diesem Feld bewegt.

Gerade deshalb ist die Haltung einer gewissen Pragmatik so entscheidend. Wenn einem in einer einigermaßen komplizierten Situation die Aufgabe der Vermittlung zufällt, der man sich ad hoc stellen muss – ohne ein Mandat, das das eigene Handeln im Voraus rechtfertigen, und ohne eine Ausbildung, die einen auf die Situation vorbereiten würde –, dann rettet einen nur die Pragmatik. Man muss dann schlicht auf das Problem eingehen, das sich in der gegebenen Situation stellt und, so gut es geht, vermitteln. Als paradigmatisches Beispiel für diesen Augenblick des unvorbereiteten Vermitteln-Müssens zitiert Derrida<sup>3</sup> die Eröffnungsszene aus Shakespeares *Hamlet*, in der sich die Bewohner von Hamlets Schloss angesichts des allnächtlich wiederkehrenden Geistes des Ahnherren hilflos an den Schloss-Intellektuellen Horatio wenden, mit den Worten: »Thou art a scholar; speak to it, Horatio!« Der gute Horatio ist, was den Umgang mit dem Geist angeht, natürlich genauso gut oder schlecht vorbereitet wie alle anderen auch. Allein aufgrund seiner Rolle fällt ihm nun aber die Aufgabe der Vermittlung zu. Also wird er sich etwas einfallen lassen müssen. Das ist die pragmatische Herausforderung und tragische Komik, der sich die künstlerische und intellektuelle Praxis angesichts der Widersprüche (und Geister) der Moderne wird stellen müssen, und in ihrer Geschichte auch gestellt haben wird.

Praktisch bedeutet dies zweierlei: Heute wirklich modern zu sein, heißt einerseits für eine künstlerische und intellektuelle Praxis deshalb wohl, sich Situationen zu stellen, in denen die konstitutiven Widersprüche des modernen Lebens greifbar werden, und in diesen Situationen dann nach Maßgabe des pragmatisch Möglichen zu vermitteln. Darüber hinaus erschließt das Modell einer pragmatisch-idealistischen Vermittlungspraxis andererseits zugleich auch eine andere Perspektive auf die Geschichte des künstlerischen und intellektuellen Handelns in der Moderne: Im Zusammenhang künstlerischer Avantgarden entstandene Arbeiten wurden bisher üblicherweise vor dem Hintergrund der *Programmatik* dieser Bewegungen (als Illustration dieses oder jenes Manifests) gedeutet, aber kaum je in Bezug auf die *Pragmatik* der von ihnen verdeutlichten konkreten Möglichkeiten künstlerischen Handelns (im Spannungsfeld von symptomatischen Widersprüchen des modernen Lebens) betrachtet. Es ist kaum abzusehen, welche unerschlossenen Erfahrungshorizonte des vermittelnden Handelns sich unter diesen Gesichtspunkten in der spezifischen Auseinandersetzung mit historischen Arbeiten in Zukunft noch eröffnen lassen werden.



Ausstellungsansicht *Vojin Bakić, Luca Frei, Marine Hugonnier, Sean Snyder*. Grazer Kunstverein 2008. Kuratiert von *WHW* (Ivet Čurlin, Ana Dević, Nataša Ilić und Sabina Sabolović) und Ana Bakić und Søren Grammel / View of the exhibition »Vojin Bakić, Luca Frei, Marine Hugonnier, Sean Snyder«. Grazer Kunstverein 2008. Curated by *WHW* (Ivet Čurlin, Ana Dević, Nataša Ilić and Sabina Sabolović) and Ana Bakić and Søren Grammel.

Die Bedeutung der Bezugnahme auf die Vergangenheit lässt sich dabei kaum losgelöst von der der Bezugnahme auf die Gegenwart diskutieren – und umgekehrt. Die Brillanz bestimmter Formen des künstlerischen Umgangs mit den Widersprüchen des Modernen lassen sich in Bezug auf historische Arbeiten oft erst dann nachvollziehen, wenn man die unverminderte Virulenz dieser Widersprüche in der Gegenwart erfahren hat. Im Gegenzug entsteht oft erst in der Auseinandersetzung mit bestimmten historischen Arbeiten, Ansätzen, Beobachtungen und Gedanken ein Bewusstsein dafür, wo die wirklichen Probleme liegen, aber auch dafür, welche Möglichkeiten und Freiheiten es im Umgang mit ihnen geben kann. Eben dieses Bewusstsein für die praktischen Möglichkeiten und Probleme einer pragmatisch-idealistischen Praxis der Vermittlung im Herzen der Widersprüche der Moderne – in Bezug auf deren Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft – zu entwickeln, ist auf eine Art das Ziel der Unternehmung, die Søren Grammel mit dem Begriff des *Idealismustudio* beschreibt. Es geht um die Wiederaufnahme des Projekts einer Form der idealistischen Praxis unter veränderten Vorzeichen, unter Vorzeichen, die diesem Projekt vielleicht endlich eher gerecht werden als die einer monumentalen Geschichtsschreibung der modernen Kunst: den Vorzeichen des *Studios*, das heißt, der Konfrontation mit der Frage der Praxis, die sich im Studio fortwährend stellt – was als Nächstes zu tun ist, welche Handlung der vorliegenden Situation angemessen wäre – und das bedeutet wiederum, wie die allgemeinen Widersprüche und Spannungen, die dieser Handlung und Situation innewohnen, vermittelt werden könnten.

In der Auseinandersetzung mit den historischen wie zeitgenössischen Arbeiten, die im Rahmen von *Idealismustudio* gezeigt wurden, war und bleibt eine Leitfrage, zu welchen pragmatischen Formen des vermittelnden Umgangs mit den Widersprüchen der Moderne sie gelangen – abseits von fixen Programmatiken (die bei bestimmten historischen Beispielen existierten und stets auch benannt, aber zugunsten der Beschäftigung mit den Implikationen der konkreten Arbeiten tendenziell eher zurückgestellt wurden). Diese Frage leitete sich wiederum unmittelbar her aus den ein Jahr zuvor in der Ausstellung *Die Blaue Blume* gestellten Fragen nach der besonderen Bedeutung des handwerklich hergestellten Prototyps – seiner Dinglichkeit, seiner Partikularität, seiner Be- und Abnutzung – im Verhältnis zu den verschiedenen zugleich sozialpolitischen wie ästhetischen Programmatiken, die solche Prototypen in avantgardistischen Entwürfen (bis heute) besitzen. Spezifiziert und vertieft wurden diese Fragen im Programm des Grazer Kunstvereins dann auch in Andreas Fogarasis Auseinandersetzung mit den konkreten Räumlichkeiten sozialistisch-modernistischer Kulturhäuser in Ungarn – ebenso wie in der Beschäftigung damit, wie heute mit der Ästhetik einer bestimmten heroisch-sozialistischen Abstraktion der Nachkriegsmoderne im ehemaligen Jugoslawien – konkret in Bezug auf das geistige Erbe des Bildhauers Vojin Bakić – umzugehen wäre. Immer wieder eröffnete sich die Einsicht, dass besondere Artefakte und Architekturen in ihrer jeweiligen Dinglichkeit und lokalen Partikularität mitnichten einfach diese oder jene ideologische Programmatik illustrieren – dass sie vielmehr irgendwie aus ihr herausfallen, weil die in ihnen vergegenwärtigte Haltung, Erfahrung und Philosophie des Handelns zu spezifisch ist, um vorbe-

haltlos mit einfachen Programmatiken zur Deckung gebracht werden zu können – und dass sich so in der Beschäftigung mit ihnen ein Gefühl dafür entwickeln lässt, wie Künstler/-innen, Architekt/-innen und Gestalter/-innen als Handelnde in ihrer Arbeit um die Vermittlung exemplarischer Widersprüche des Modernen bemüht sind. Skizzenhaft zusammengefasst, könnte man vielleicht sagen, dass sich von Ausstellung zu Ausstellung dabei (mindestens) drei für eine Einsicht in die Bedeutung von Vermittlung als Praxis entscheidende Erfahrungen herauskristallisierten, in denen sich die Widersprüche des Modernen abbilden:

Erstens die Erfahrung der Arbeit als Geste hin auf das Noch-Kommen der Moderne angesichts – und oft eben auch im Widerspruch zu – der bereits vollzogenen Modernisierung. Eine Geste, die gleichzeitig zeigt, was es heute schon gibt und was es noch nicht gibt, aber geben sollte, die also klar macht, warum sich die modernisierte Welt trotz aller Errungenschaften noch nicht selbst genügt und weiterhin infrage gestellt und gestaltet werden muss, wenn sie irgendwann einmal wirklich modern werden will. Ein charakteristisches Merkmal vieler (aktueller wie älterer) Arbeiten war in diesem Sinne ein Umgang mit Materialien und Techniken, der auf eine bestimmte kritische Weise zwischen dem Faktum der Modernisierung und dem offenen Versprechen des Modernen vermittelt: durch die Verwendung von Techniken, Materialien und Medien, die dem jüngsten Stand der modernen bzw. medialen Technologie entsprechen (bzw. entsprachen) und insofern die Logik der Modernisierung vergegenwärtigen. Das kann eine bestimmte moderne Form der Verarbeitung von Metall, Holz oder Textilien sein, eine spezialisierte, serielle oder teilweise automatisierte Technik, eine dem Geschmack und Gefühl für Modernität einer bestimmten Zeit entsprechende Architektur, aber auch eine moderne Technologie zur Produktion und Zirkulation von Informationen, sei es die Zeitung, das Fernsehen oder der Computer als Archiv, Schnittstelle und Schnittplatz innerhalb der digitalen Kommunikationsindustrie. Durchgängig fanden diese Techniken, Materialien und Medien in den ausgestellten Arbeiten, aber in einer besonderen Form ihre Verwendung, und zwar in einer Form, die nicht den Geist der Modernisierung als Prinzip feiert, sondern ganz im Gegenteil die Techniken, Materialien und Medien an ihrem schwachen Pol ergreift – ihrer Technizität, Materialität und Medialität – und sie auf dieser Ebene einem anderen Prinzip unterstellt: dem der Möglichkeit des eigenen Handelns. Es gab da in den Ausstellungen *Die Blaue Blume*, *Vojin Bakić* und *Idealismustudio* eine Praxis des Aufbiegens, Verbiegens, Zusammenschweißens, Eingipsens, Aussägens, Anmalens, Aussparens, Aufklebens, Aus- und Umschneidens, das den Dingen die Selbstgenügsamkeit des irgendwie schon Modernisierten nimmt und sie gestisch hin auf die Einsicht öffnet: Moment! Hiermit kann und sollte man vielleicht noch etwas anderes machen. Das stimmt so noch nicht. Vielleicht wäre es besser so oder so, Moment noch, oder so oder so oder so ... Dieses Zurückwerfen in den Prozess vermittelt die unausgeschöpfte Möglichkeit des Noch-Kommens des Modernen in der praktischen Aneignung und Transformation der Techniken, Materialien und Medien der Modernisierung.

Zweitens die Wahrnehmung der Moderne als zugleich globaler und zersplitterter Raum: In dem Vergleich, den *Idealismustudio* herstellte, wurde deut-



Ausstellungsansicht *Vojin Bakić, Luca Frei, Marine Hugonnier, Sean Snyder*.  
Grazer Kunstverein 2008. Kuratiert von *WHW* (Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić  
und Sabina Sabolović) und Ana Bakić und Søren Grammel / View of the exhibition  
»Vojin Bakić, Luca Frei, Marine Hugonnier, Sean Snyder«. Grazer Kunstverein 2008.  
Curated by *WHW* (Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić and Sabina Sabolović) and  
Ana Bakić and Søren Grammel.

lich, wie sich diese Erfahrung in der *Sprache* der Form künstlerischer Arbeit abbildet: wie gerade und genau in dem Moment, in dem eine Arbeit eine Form vorstellt, die die globale Idee des Modernen versinnbildlichen könnte, der lokale *Akzent* dieser Arbeit durchschlägt, weil die Darstellung der Idee auf eine so spezifische Art und Weise akzentuiert ist, dass der besondere Erfahrungshorizont des Raums und der Zeit ihrer Entstehung spürbar wird. Dieser Akzent wird also genau und gerade im Moment der Vermittlung erfahrbar, in der Bemühung darum, eine Formensprache des Modernen zu erfinden, die eine *Lingua franca* zwischen Künstler/-innen aus unterschiedlichsten Ländern und Erdteilen und damit auch ein Medium der Solidarisierung zwischen kritisch Eingestellten sein könnte. Und in der Tat wird diese Sprache gesprochen. Wir verstehen und sprechen sie vielleicht immer noch. Zugleich aber ist sie sichtlich immer noch im Aufbau begriffen. Es wird noch verhandelt und vermittelt. Und es *muss* auch verhandelt und vermittelt werden. Denn in vielen Fällen ist der lokale Akzent so stark, dass es einigen Nachfragens bedarf, bis sich erschließt, worum es geht. Diese Erfahrung einer brüchigen globalen Kommunikation gehört zum Alltag der Wirklichkeit, die die zeitgenössischen Arbeiten vermitteln. Im Licht dieser Erfahrung lässt sich nachvollziehen, dass die Situation in den Zehnern, Zwanzigern oder Fünfzigern nicht anders gewesen sein wird, als Künstler/-innen aus verschiedenen lokalen Situationen probierten, sich international *über* und *durch* den Modernismus als Formensprache zu verständigen. Das zeigt auf eine Art: In der Kunst ist die Sprache des Modernen vielleicht nie eine stabile Realität gewesen, sondern immer ein Verhandlungsgegenstand, ein Medium, ein Drittes, ein *Tertium Comparationis* eben, durch das – medial – eine Verständigung, eine Vermittlung hergestellt werden könnte. In manchen Situationen mag das gelungen sein. In anderen nicht. Aber das ist nicht unbedingt der Punkt. Entscheidend ist vielmehr die Einsicht, dass auf der Ebene der Formensprache die Ästhetik konkreter Arbeiten beständig ebenso die Bemühung um die Konstruktion einer Sprache der globalen Vermittlung von Modernität bezeugt wie die Erfahrung der Brüchigkeit dieses globalen Raums im Hervortreten lokaler Akzente. Ohne die Bemühung um die Konstruktion käme es erst gar nicht zur Erfahrung der Differenz, denn sie braucht die konstruktive Sprache, um sich insbesondere in den Momenten, wo diese Sprache auseinanderfällt und unverständlich wird, in ihr abzubilden.

Drittens die Erfahrung des Schweigens und Sprechens des Dings: Auf eine Art grundiert diese Erfahrung die vorherigen. Als Verhandlungsgegenstand im Prozess der Vermittlung zwischen dem Versprechen des Modernen und der Realität der Modernisierung, beziehungsweise zwischen der Idee einer globalen Sprache und der Realität des lokalen Akzents, spricht die konkrete Arbeit in ihrer Materialität, als Ding, stets Bände. Sie kommuniziert das Denken über die Konstruktion von Möglichkeiten der Zukunftsgestaltung und globalen Verständigung. Andererseits treten die entscheidenden Spannungen – und das heißt auch die Energie des Ringens um eine Form im Angesicht der Instabilität der eigenen Sprache – wiederum genau und gerade in dem Moment zutage, wo die Arbeit als Ding dann auch wieder schweigt und einem in ihrer schieren Materialität entgegentritt, in dem Moment, in dem die Akzentuierung so stark das Gesagte überlagert, dass

man für den Augenblick nur mehr den Akzent hört und sieht, dass da etwas merkwürdigerweise eben genau so verbogen, geschweißt, geschnitten und montiert ist und nicht so oder so. Weil es gerade nicht anders ging. Weil gerade nur eben dieses Material vorhanden war. Wer weiß das schon. Die Erfahrung des Widerstands des Dings gegen seine Bedeutung lässt sich nicht trennen von einem praktischen Humor, der mit diesen Widerständen umgeht, indem er sie gelten lässt. Es ist, trotz ihrer Manifeste und programmatischen Deklarationen, schwer vorstellbar, dass bestimmten Avantgardisten dieser Humor abgegangen sein soll. Im Gegenteil, *Idealismustudio* hat immer wieder gezeigt, dass gerade auf der Ebene des Umgangs mit dem Ding, auf der Ebene der Handwerklichkeit, ein solches Wissen um die Widersprüchlichkeit des Dings immer auch mitschwingt. Einerseits ist gerade hier, wenn es programmatisch um die Gestaltung, das Design von Gegenständen geht, die eine Idee von einer anderen Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens vermitteln – und als solche Vermittlungsobjekte durch Manufakturarbeit in Serie produziert und unter die Leute gebracht werden sollten –, die Bemühung um die Vermittlung einer Idee am deutlichsten spürbar. Andererseits ist angesichts der besonderen materiellen Wirklichkeit der Prototypen, ihrer einfachen Dinghaftigkeit, auch genauso klar, dass zum Beispiel das Modell für eine Architektur der Zukunft eben aus dem zusammengesetzt wurde, was sich gerade auf der Werkbank fand, genauso wie die Farbgestaltung eines Designs eben deshalb überzeugt, weil in ihr die Lust des Moments durchscheint, in dem sie eben entstanden sein mag. In dieser Hinsicht verweisen die Artefakte lustvoll, aber wortlos und schlicht auf ihr jeweiliges Sosein. Die Bedeutung des Dings als Gegenstand künstlerischen Handelns liegt hier gleichermaßen in seinem Sprechen und Schweigen. Seine Form vermittelt zwischen beiden Modi und ist das sichtbare Ergebnis des Versuchs dieser Vermittlung.

Im Umgang mit den Dingen ein Gefühl für die Widersprüche des Modernen zu gewinnen, ist eine andere Form der Annäherung an die Geschichte der Gegenwart als das *Erzählen* von Geschichte. Statt als Erzählung haben die genannten Ausstellungen des Grazer Kunstvereins das Moderne als einen Erfahrungs- und Handlungsraum präsentiert. Geschichten haben Anfang und Ende. Man hört ihnen zu und denkt sich dann seinen Teil. Mit Erfahrungs- und Handlungsräumen verhält sich das anders. Man bewegt sich in ihnen. Sie sind ein Kontinuum, in dem sich Dinge ereignen, Möglichkeiten eröffnen und Widersprüche auf tun. Man stößt auf Widerstände oder findet Zugang zu neuen Erkenntnissen. Geschichten ordnen das Verhältnis von Vorher und Nachher. Im Raum geht es dagegen eher um den Umgang mit dem Ding. Kannst Du mit diesem Ding *potenziell* etwas anfangen? Das ist die Frage, die *aktuell* im Raum steht, wenn es um Erfahrung und Handlung geht. Es ist zugleich auch die Frage der Vermittlung: Denn die Vermittlung ist der Akt, der jeder Erfahrung und Handlung deshalb vorausgeht, weil sich erst durch die Vermittlung zwischen Möglichkeiten und Widerständen klärt, was in der gegebenen Situation aktuell und potenziell mit den Dingen anzufangen wäre. Wenn es also zutreffen sollte, dass bestimmte Widersprüche – zwischen dem Ausständig- und Allgegenwärtigsein des Modernen, der Einheitlichkeit und Zersplitterung des globalen Raums der modernen Welt sowie

dem Schweigen und Sprechen der Dinge in ihr – bis in die Gegenwart hinein die Struktur des Erfahrungs- und Handlungsraums des Modernen bestimmt haben, dann sind sich die Kunst von heute und die Kunst aus anderen modernen Zeiten sehr nahe. Es ging und geht in ihr weiterhin um die Frage der Vermittlung: Was wollen wir anfangen mit Dingen, die davon zeugen, dass die Moderne noch kommt, obwohl sie schon da ist, dass die moderne Welt kein Außen hat, aber überall Risse, und dass die Dinge uns anschweigen, während sie uns wortreich Auskunft darüber geben, was hier und an anderen Orten alles geschehen ist und vielleicht noch geschehen kann.

Like this or like that. Wait a moment!

Or even like this or that ... or even that.

*Idealismusstudio*: the practice of communicating in the heart of the contradictions of modernism

1. The Three Contradictions of Modernism

Perhaps modernism never existed as such. Although it was promised to us again and again, no one ever really fulfilled this promise. Otherwise everything would be completely different today. We could all fly to the stars, for example, would never have to work, would have our subconscious under control, and we would all, each of us and all together, be architects of better societies. Unfortunately that is not the case. A bitter disappointment. Reason enough, one might think, to turn away from modernism. What is left of it apart from empty promises?

What is left is, in fact, a whole world. A universe of things. The entire planet has been completely modernized; power lines cover it and satellites orbit around it. Blocks of buildings made of concrete are found in every country on earth. And actually almost any place under the sun can be reached from the air. Many things work automatically now. How and why are things usually only experts know. Altogether, much has become abstract. Not only art, but also the flow of money and of information. Those are global phenomena. Value and meaning in these areas are almost impossible to determine concretely within the bounds of local economies or cultures. An abstract understanding of worldwide relational ties is the precondition for this. Some people say this has made everything so complex and complicated. But is that really the case? In the end it is still possible to find out who is pulling the strings. The military-industrial complex remains one, if not the crucial driving force controlling the process of global modernization. The cycles of industrial production and destruction determine the rhythm of the loops in which the old is obliterated and replaced by the new (new commodities, new economies, new buildings, new cities). Medical science has improved. This is a blessing. But at the same time, modern technology has also brought the mass production of death. This is madness. And the madness continues. The process of modernization is by no means finished yet. Every economic or political crisis, every war, is generally an expression of or the starting point for a new wave of modernization. And each wave is followed by another. That's the way it works.

A first central contradiction can thus be found at the heart of the experience of modernism: although on the one hand we can never say for sure whether modernism was ever more than an empty promise—in other words, whether it ever existed or not—our lives are absolutely determined on the other by the consequences of ongoing global modernization. So this is a contradiction that applies to modern existence. Modernism, while never entirely real, is by the same token omnipresent.

However, this is not the only contradiction that characterizes the experience of modernity. A second applies to geopolitics; on the one hand, modernity is

undoubtedly a worldwide condition. Imperialism and colonialism, the World Wars and now global capitalism have established conditions all over the world that follow certain (economic, technological, political) principles, or at least force local politics, business and culture to assert themselves in the face of the modern forces that define these principles. As far as the modern world is concerned, in this sense there is no outside on our planet. Yet the global space of modernism is not a homogeneous space. It is full of cracks. The closer one looks at it and the more intensively one travels it, the more evident it becomes that this modern space is breaking down into a multitude of spaces. Different countries, languages, cities, cultural techniques, landscapes and living habits may be—or may have been—subject to modernization processes that are comparable around the world, but this does not mean that the differences between them, even though these may appear at first sight to have been levelled out, are not important. Instead, experience shows that these differences can be translated—in not always immediately comprehensible ways—into very special forms of expression. Modernization thus effects a series of mutations, which ultimately depend on location-specific factors; on the special ambitions, inactions, misunderstandings and exceptions that differentiate living in one place in comparison to any other.

The second central contradiction at the heart of experiencing modernism is therefore that one modernism coexists with many others at the same time. The global condition of modernity is evident in a multitude of local modernisms. Despite their differences, these modernisms are still related to the one modernity as their *tertium comparationis*, even though their realities—the different local realities of modernism—seem to make it impossible to imagine modernism as one.

There is (at least) a third contradiction. This applies to the mode of the existence of things; modern things are both mute and talkative at the same time. They are mute because there is no longer a God filling their existence with meaning, instead they confront us with their naked factuality. If there is a heavenly glow somewhere, it is due to electricity and not to a higher power that gives meaning. In the face of the naked facticity of its existence, the modern world falls silent, but this does not apply to the things in it. In fact, they tell incessantly of their social and historical significance. Modern things, especially those that are mass produced, are so much a product of the historically predominant production conditions that they provide information of such production conditions in themselves. Every cola bottle is the obvious product of a certain society; it is never only a product but also a symbol of this social order. Jacques Rancière writes that the contradiction between the silence and the speaking of things structures the (aesthetic) experience of the modern world. According to Rancière<sup>1</sup>, the modern reality of experience is determined by an ongoing mediation effort; we continuously endeavour to place the mute facticity of the things around us in relation to the horizon of meaning so that the things actually open up. Somehow nothing and everything has meaning; somehow everything means nothing and much too much at the same time.

1 Jacques Rancière: "The Future of the Image". In: *Id., The Future of the Image*. Translated by Gregory Elliott. London & New York: Verso 2009, pp. 1–32.

Therefore the third contradiction is that, in modern life, things are both mute and eloquent. In its bare materiality, the material world remains silently self-centered. Yet all objects are still carriers of meaning; their design is an expression of the code that makes their social, economic and historical meaning accessible. Dealing with this contradiction means perpetually mediating between the two mutually exclusive experiential realities of naked facticity and omnipresent encoded meanings.

## 2. The Denial of the Contradictions—and Conversely: The Practice of Mediating Them

The history of these three contradictions is the history of modernism. It is still going on. Indeed, solutions for these contradictions have not yet been found; they still mark our experiential reality. We live with them and suffer under them. However, this does not mean that they have ever formally been acknowledged as constitutive conditions of modernity. On the contrary, the history of modernism is, in a way, much more the history of ongoing attempts to deny the constitutive significance of its contradictions.

These attempts are still primarily carried out tacitly, in the form of all the rites of modern life with which the experience of contradiction is denied, in the belief that these contradictions might resolve themselves if they are simply ignored long enough. At some point however this state of denial can no longer be maintained. In everyday life, for example, the contradictory nature of things causes the existential crisis so typical of materialist life plans. Having acquired property and status, at the moment when I have all the things I wanted, suddenly I feel the emptiness of the merely factual world because things confront me with their silence. I panic, end the marriage, move out, change positions and look for new things with new codes to fill the void. Yet in the end they too will be silent. The limits of modern acumen, it seems, hold us eternally captive in the economic world boom of the fifties, with all its foreseeable micro-disasters. As though we had never learned anything. The modern history of everyday denial is the history of collective personal alienation.

In terms of macropolitics this involves history denying the contradictions that have been inherent in the global power structures since the advent of the new order in modernism. Political crises, humanitarian disasters and never-ending wars of recent decades are still products of tensions that were planted with the imperialist-colonialist re-drawing of the global map. They are tensions between the industrial nations and the rest of the world. The structure of the first two aforementioned contradictions manifests itself in these tensions:

First, the discrepancy between the open promise of modernity and the harsh realities of modernization: to compensate them for the exploitation of their natural resources and labour power, the colonizers promised the colonies access to the happiness of the modern world. They did not keep this promise. Instead, the colonial countries were sucked into the exploitation apparatus of the military-industrial complex as raw material suppliers, markets, and as locations for proxy wars.

Second, the contradiction between the unity and the fragmentation of glo-

bal space points to a new power difference. It is the power difference between those who are rich and powerful enough to move and do business without limitations in one unified global space and those who remain caught within the borders of their countries and are thus unable to escape from the predominant conditions of exploitation. The notion that there is more than one space and that this global spatial difference corresponds to that of the poor and the rich is something that only those who suffer from such a situation are really aware of. Because this experience of difference potentially calls the justice systems and the justification of the existing world order into question, the dominant nations do everything they can to deny it. The suppression of the experience of difference by military force (or the violent imposition of one's own political system: 'democracy') is one means. Another is the silent insistence on business as usual. Intermittently some economic concession or another may be granted to prevent worldwide differences from escalating at a dangerous pace. On the whole, however, it is still a matter of maintaining at all cost the modern order of global (economic social) imbalance, which is heavily weighted in favour of the dominant nations, even if that order is dogged by periodical crises.

These observations are not new. They belong to the background knowledge of critical thinking, which has always been an integral part of the history of modernism. In the arts, in architecture, philosophy and politics, a great number of proposals for solving these contradictions has emerged from critical thinking: in relation to overcoming collective personal alienation—through a different way of living—as well as in relation to globally combating injustice and inequality through fostering revolutionary social systems and international solidarity. Critical utopias and hegemonic ideologies merge here in ways that are difficult to disentangle in retrospect. The most obvious and at the same time the most appalling example of the fatal entanglements of the utopian idea in the processes of the ideological grounding of power remains the self-representation of National Socialism as a modern social revolutionary movement, which felt at liberty to co-opt any and all set pieces from the social-critical and utopian thinking of the time.

The problem—that has often been stated—lies not only in the instrumentalization of modern utopian thinking. This utopian thinking is already ailing in its innermost depths because although it describes the contradictions of modernism, it also denies them at the same time, for it propagates a modernism in which there would be no more contradictions, in which the world would be united, all promises kept and all things in harmony with themselves. Rancière, to name only one example, accuses the modernist avant-gardes of denying the contradiction between the speaking and the silence of things and the task of mediating between opposites in their programmatic thinking.<sup>2</sup> He portrays the inherent logic of this denial as follows: Envisioning the unity of art and life, avant-gardes programmatically seek to establish a state in which the constitutive contradiction of things in the modern world would be doubly resolved; if all things are as they should be in the perfect modern society, then the mere fact of them being so is already significant,

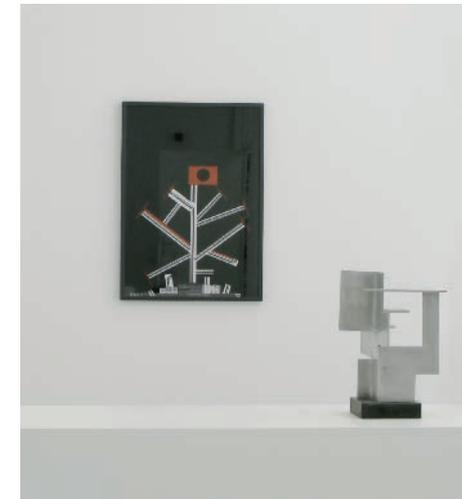


Ausstellungsansicht *Vojin Bakić, Luca Frei, Marine Hugonnier, Sean Snyder*.  
Grazer Kunstverein 2008. Kuratiert von *WHW* (Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić und Sabina Sabolović) und Ana Bakić und Søren Grammel / View of the exhibition  
»Vojin Bakić, Luca Frei, Marine Hugonnier, Sean Snyder«. Grazer Kunstverein 2008.  
Curated by *WHW* (Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić and Sabina Sabolović) and  
Ana Bakić and Søren Grammel.

and that significance is immediately tangible everywhere. Total transparency predominates. Everything affirms the fact that everything has its meaning in the perfect world; the current state is the ideal state. In this respect, the avant-garde dream perfectly corresponds to the assertion that the ideological systems in the society they set up are the best possible societies. The obvious gap between the ideal state and the real state causes immeasurable suffering. At the same time, however, it is also the subject of countless jokes. The art of post-modernism essentially consists of these kinds of jokes.

It helps to make jokes. It is a way of looking things in the face. Nevertheless, jokes usually also have something fatalistic about them. In their depiction of the absurdity of the circumstances there is often a moment of resignation: That's the way it is. That's what we have to live with. Let's laugh about it. The restlessness of modernist critical thinking has always been caused by the need for contradiction: That's not how it should be. There could be a better way. This stubborn insistence on the perfectibility of the world often enough seems to entail a lack of the crucial pinch of humour, (even if the impression is misleading in some cases). In light of the fact that the contradictions of global modernism continue to determine our lives and produce suffering without hindrance, however, it hardly seems possible not to come back to this principle of critical modern thinking to insist that a better world than this should be possible; and that the promised modernism is still coming and should come. In this respect, modern critical idealism may turn out to provide the indispensable condition for founding a stance of resistance against the prevalent status quo. Idealism is intended here to simply mean the longing for more justice, fewer lies and the possibility of a better life for all.

The crucial question is then how this idealism as a stance and force is to be separated from its historical entanglement with the kinds of programmes, utopias and ideologies that aim to cancel out the contradictions of the modern world by powerfully subordinating its real state to some ideal state. It would have to be an idealism that takes the experience of contradiction seriously, that springs from this experience and does it justice. This idealism would thus be based on the insight that the contradictions of modernism are constitutive for it and that it may not be possible for them to be completely resolved. However, as the suffering they cause remains unacceptable, it remains necessary to formulate criticism, to intervene, and to keep proposing different arrangements of lives and societies. Rancière's ideas provide a good starting point here; the contradictory nature of things can be transferred to other contradictions. The point is to expose oneself to the experience of these contradictions specifically within the framework of mediating between their poles. The practical effort of mediation is to act idealistically in the heart of the contradiction. It is therefore the opposite of denial. Yet mediation does not only imply the capacity to relate different forms (views and types of experiences) to each other, it also presupposes a keen awareness of their differences. Mediating between the ideal and the factual reality therefore is a process that does not suppress the consciousness of the distance between them, and therefore avoids the pitfall of conflating one with the other which programmatic thinking notoriously falls prey to. The affinity between *programmatic idealism* and ideology could thus, following



Ausstellungsansicht *Vojin Bakić, Luca Frei, Marine Hugonnier, Sean Snyder*.  
Grazer Kunstverein 2008. Kuratiert von *WHW* (Ivet Čurlin, Ana Dević, Nataša Ilić  
und Sabina Sabolović) und Ana Bakić und Søren Grammel / View of the exhibition  
»Vojin Bakić, Luca Frei, Marine Hugonnier, Sean Snyder«. Grazer Kunstverein 2008.  
Curated by *WHW* (Ivet Čurlin, Ana Dević, Nataša Ilić and Sabina Sabolović) and  
Ana Bakić and Søren Grammel.

Rancière, be countered by the *pragmatic idealism* of a practice of mediating in the heart of the contradiction.

### 3. *Idealismusstudio* as Place and Practice of Mediating Contradictions

A commitment to the pragmatic idealism of a practice of mediating in light of the contradictions of modernism leads to a philosophy of agency. This agency has at the same time a historical, social, political, ethical and cultural dimension, to the extent that it takes place in the heart of conflicts that affect all of these areas of modern life in equal measure. Of course every one of these areas can become a place of agency. Nevertheless, the question remains of whether there is not indeed one field of agency that somehow touches on all other areas. The notion that artistic and intellectual work could be this field is in fact the hope on which the endeavours associated with the criticism of modernism in art and theory have always been based. One could certainly regard this hope as the expression of a heroically overblown (and thus potentially ideologically blinded) idealism and reject it. For who could claim they have received a clear mandate to articulate the needs of modern human beings in art and thinking? Probably no one. And who should grant such a mandate in the first place?

If however we take Rancière's ideas of mediating as practice in the heart of the contradictions of modern life seriously, then there is hardly an alternative. From the first beginnings of modernism the task of mediating has intrinsically been assigned to artists and intellectuals in a particularly radical way. Art and public intellectual discourse, alongside parliamentary politics, together constitute *the* area of modern life in which every person who takes an active part in it is expected to disclose, explain and make understandable—in brief, to mediate—the motives of their actions and thinking. So even if no one can produce a clear mandate, the task of mediating is impossible to decline, if one enters into the field of artistic and intellectual work. There is hardly a choice. The call to mediate the contradictions of modern life is a legacy of modernism that one accepts as soon as one moves into this field.

It is specifically for this reason that a certain brand of pragmatism is so crucial. If you are given the task of mediating in a relatively complicated situation, which you must face ad hoc—without a mandate that would justify your actions a priori and without training to prepare you for the situation—then the only thing to save you is pragmatism. You simply have to address the problem that arises in the given situation and mediate within it as well as possible. As a paradigmatic example of such a moment, Derrida<sup>3</sup> cites the first scene in Shakespeare's *Hamlet*, in which the members of the King's Guard turn for help to Horatio, one of Hamlet's university educated friends, when faced with the nightly return of the late King's ghost: "Thou art a scholar, speak to it, Horatio!" As far as dealing with ghosts is concerned, Horatio is as much of a novice as anyone else. It is solely because of his intellectual qualifications that the task of mediation falls to him. He will have to think of something. This is the pragmatic challenge and the tragicomedy that

artistic and intellectual practice will have to face—and has faced in the course of history—in light of the contradictions (and ghosts) of modernism.

On the pragmatic level this means two things: on the one hand, for an artistic and intellectual practice being truly modern today most likely means facing situations in which the constitutive contradictions of modern life become tangible and mediating in these situations to the extent that is pragmatically possible. Beyond this, the model of a pragmatically idealistic practice of mediation simultaneously opens up, on the other hand, a different perspective of the history of artistic and intellectual agency in modernism: works that were created in the context of artistic avant-gardes have so far conventionally been interpreted against the backdrop of what was *programmatic* about these movements (as an illustration of one manifesto or another), but hardly ever considered in relation to what was *pragmatic* about the concrete possibilities of artistic agency that they illustrate (in the charged field of symptomatic contradictions of modern life). We may confidently expect that untapped experiential horizons of mediating agency may still be opened up in future through the specific engagement with historical works from this perspective.

At the same time, the importance of referring to the past can hardly be discussed without referring to the present—and vice versa. The brilliance of certain artistic forms dealing with the contradictions of modernism can often be comprehended in relation to historical works, when the unmitigated virulence of these contradictions has been experienced in the present. Conversely, an awareness of where the real problems lie arises in the engagement with certain historical works, approaches, observations and ideas, as does an awareness of what possibilities and freedoms there can be in dealing with them. Developing this awareness of the practical possibilities and problems of a pragmatic idealistic practice of mediating in the heart of the contradictions of modernism—in relation to their present, past and future—is, in a way, the goal of the endeavour that Søren Grammel describes with the term *Idealismusstudio*. This involves the reopening of the project of an idealistic practice under different auspices, which may finally do more justice to this project than a monumental history of Modern Art. The auspices of the *Studio*, in other words of the confrontation with the question of practice that is continuously raised in the studio, specifically the question of what is to be done next and what action would be appropriate to the situation at hand offers in turn an understanding of how the general contradictions and tensions inherent to this action and situation could be mediated.

In the engagement with both historical and contemporary works that have been shown in the framework of the *Idealismusstudio*, a guiding question has been raised and remains, what pragmatic forms of mediation deal with the contradictions of modernism they arrive at—beyond fixed programmes (which exist with certain historical examples, are always named, but tend to be neglected in favour of dealing with the implications of concrete works). This question derives directly from questions raised a year earlier in the exhibition *Die Blaue Blume*, of the special significance of the craft-produced prototype—its materiality, its particularity, its use and wear—in relation to the various socio-political and aesthetic programmes that these kinds of prototypes have (up to the present) in avant-garde proposals. These

questions were then further specified and enhanced in the programme of the Grazer Kunstverein in Andreas Fogarasi's engagement with the concrete facilities of socialist-modernist cultural centres in Hungary—as well as in the engagement with how to deal with the aesthetics of a certain heroic socialist abstraction of post-war modernism in former Yugoslavia—specifically in reference to the intellectual legacy of the sculptor Vojin Bakić. It became clear again and again that these special artefacts and architectures in their respective materiality and local particularity by no means simply illustrate one ideological programme or another—instead they somehow deviate from it. The attitude, experience and philosophy of agency found in them are too specific to be made congruent with simple programmes. A feeling arises in dealing with them in which artists, architects and designers strive as actors in their work to mediate exemplary contradictions of modernism. To summarize, one could perhaps say that from one exhibition to the next, (at least) three experiences crystallize, which provide insight into the significance of mediation as practice, to depict the contradictions of modernism:

First of all, the experience of the work as a gesture towards the still pending arrival of modernism in light of—and indeed often in contradiction to—the *fait accompli* of modernization. It is a gesture that simultaneously shows what is already there today and what is not there yet but should be there, in other words clarifying why the modernized world is not yet self-sufficient despite all its achievements and needs further questioning and shaping if it is to be truly modern some day. In this sense, a characteristic feature of many recent and older works has been a way of dealing with materials and techniques which mediate in a critical way between the actuality of modernization and its open promise: the logic of modernization is evoked through the use of techniques, materials and media that correspond (or corresponded) to the state of the art of modern media technology. This could be a certain modern technique of processing metal, wood or textiles, a specialized or partially automated form of processing, architecture that corresponds to the taste or sense of the modernity of a certain era, or even a modern technology for the production and circulation of information, whether this is a newspaper, television or the computer as archive, interface and editing table within the digital communications industry. In the works on show these techniques, materials and media, however, were never used with a view to celebrating the spirit of modernism as a principle but, on the contrary, to grasping the techniques, materials and media at their weak pole—their technicity, materiality and mediality. This twist brings a different principle into play: the possibility of one's own agency. Throughout the exhibitions *Die Blaue Blume*, *Vojin Bakić* and *Idealismusstudio* the practices of bending, twisting, soldering, plastering, sawing out, painting, piercing, glueing, cutting were present. Their spirit goes against the grain of the acceptance of modernization as a *fait accompli*. Instead they communicate: Just a moment! Here you can and should perhaps do something else with what you have. That's not quite right. How about doing it like this or like that, just a moment, or like this or even like that ... This way of being thrown back into the process mediates the unexploited possibility of modernism yet to come, in the practical appropriation and transformation of the techniques, materials and media of modernization.



Ausstellungsansicht *Vojin Bakić, Luca Frei, Marine Hugonnier, Sean Snyder*.  
Grazer Kunstverein 2008. Kuratiert von *WHW* (Ivet Čurlin, Ana Dević, Nataša Ilić  
und Sabina Sabolović) und Ana Bakić und Søren Grammel / View of the exhibition  
»Vojin Bakić, Luca Frei, Marine Hugonnier, Sean Snyder«. Grazer Kunstverein 2008.  
Curated by *WHW* (Ivet Čurlin, Ana Dević, Nataša Ilić and Sabina Sabolović) and  
Ana Bakić and Søren Grammel.

Secondly, the experience of modernism as a simultaneously global and fragmented space: in the comparison that the *Idealismusstudio* established, it became clear that this experience is articulated through the *language* of the form of artistic work. At precisely the moment when a work presents a form that could symbolize the global idea of modernism, the local accent of this work comes through because the representation of the idea is accentuated in such a specific manner that the special experiential horizon of the space and time of its creation becomes palpable. This accent is hence experienced precisely and exactly in the moment of mediation, in the endeavour to find a language in the forms of modernism which could be a *lingua franca* among artists from various countries and continents and thus also become a medium of solidarity among those with a critical outlook. And this language is in fact spoken. Perhaps we still understand and speak it. At the same time, however, it is clearly still a work in progress. It is still being negotiated and mediated. And it must be negotiated and mediated. Because in many cases the local accent is so strong that one has to ask several times before it becomes clear what is meant. This fragile global communication is an experience of the everyday reality that contemporary works mediate. In light of this experience, it is understandable that the situation in the 1910s, 1920s or 1950s was no different, when artists from various local situations tested communicating internationally *through* and *with* modernism as a language of forms. This is evident in one way: in art the language of modernism has never been a stable reality, but always an issue to be negotiated, a medium, a third, indeed a *tertium comparationis*, by means of which an understanding, a mediation could be established. In some situations this may have succeeded, in others it did not. The question of success or failure, however, is of no importance here. Instead what is decisive is the experience that the aesthetic of concrete works always testifies to the endeavour to construct a language that globally mediates modernity at the level of a language of forms, as well as the experience of the fragility of this global space in the manifestation of local accents. Without this construction, the difference in experience would not occur, because it needs constructive language to articulate itself in, especially in the moments when this language falls apart and becomes unintelligible.

Thirdly, the experience of the silence and the speaking of things: in a way, this experience underpins all the aforementioned ones. As a point of negotiation in the process of mediating between the promise of modernism and the reality of modernization, or between the idea of a global language and the reality of the local accent, the concrete work speaks volumes in its materiality, as a thing. It communicates thinking about the construction of possibilities of shaping the future and global understanding. On the other hand, the crucial tensions—and that also means the energy of struggling for a form in the face of the instability of one's own language—in turn occur specifically and especially in the moment when the work as a thing falls silent again and confronts us with its sheer materiality, the moment when the accent so thickly covers what is said that for an instant only the accent is heard and seen, and one senses that there is something strangely hidden, soldered, cut and mounted like this, and not like that or that. Because there was simply no other way to do it. Because only this material was available. Who knows why.

The experience of the resistance of the thing against its meaning cannot be separated from a practical humour that deals with this resistance by letting it be. Despite their manifestos and programmatic declarations, it is hard to imagine that certain avant-gardes were lacking this sense of humour. On the contrary, the *Idealismusstudio* showed again and again that at this level of dealing with materials, at the level of craftsmanship, an intimate familiarity with the resistant nature of the thing can be found. On the one hand it is specifically here, when what is at stake is the arrangement, the design of objects that mediate an idea of a different design of societal life—which are intended to be produced as these kinds of mediating objects through manufacturing work in series, circulated among people—that the endeavour to mediate an idea can be most clearly sensed. On the other hand, in light of the special material reality of the prototypes, their simple thingness, it is equally clear that, for example, the model for architecture of the future must have been put together from what was available on the workbench, just as the colours chosen for a design is convincing precisely because the pleasure of the moment in which it was created shines through. In this respect, artefacts refer pleasurably, but wordlessly, simply to the way they are. The significance of the thing as an object of artistic action is found here in its speaking and in its silence. Its form mediates between both modes and is the visible result of the attempt of this mediation.

Rendering the contradictions of modernism tangible through an involvement in the material qualities of works and practices is an approach to the history of the present which differs considerably from a perspective that foregrounds historical *narration*. The exhibitions of the Grazer Kunstverein presented modernism not as a narrative, but rather as a space of experience and agency. Stories have a beginning and an end. You listen to them and form your own opinion. It is different with spaces of experience and agency. You move in them. They are a continuum in which things occur, possibilities open up and contradictions appear. You encounter resistance or find access to new insights. Narratives arrange the order of before and after. In space, on the other hand, it is more a matter of dealing with the thing. Can you *potentially* do anything with this thing? That is the question that is *actually* present, when experience and agency are at stake. At the same time, it is also a question of mediation: mediation is the act that precedes experience and action, because it is only through mediating between possibilities and resistances in the given situation that we come to grasp how we could actually and potentially relate to the things at hand. So if it is the case that certain contradictions—between the latency and the omnipresence of modernism, the uniformity and the fragmentation of the global space of the modern world and the silence and talkativeness of the things—have determined the structure of modernism's space of experience and agency up to the present, then the art of today and the art of other modern eras are very close. It has been and continues to be a matter of the question of mediation: What do we do with things that testify that modernism is still on its way, even though it has arrived already, that the modern world has no outside, but is littered with cracks, and the things that confront us with their silence, while they volubly provide information about all that has happened here and in other places and all that may still happen?

**IDEALISMUSSTUDIO\***

The construction of life at the moment lies far more in the power of facts than of convictions.

In this studio we are solely interested in objects that act as impulses for the way reality could look, not how it does appear!

We know that ideals cannot be represented in the real world; we merely maintain that reality should be judged in their light and modified by those who sense the power within themselves to do so.

We view matter as a mental manifestation, accept the objectively real solely as an idea.

We do not acknowledge a thing in the way it appears as an object to our perceptions ...

—clothed in the intuited forms of space and time—

—embedded in the categories of application and function—

... we shall never know how it is actually constituted.

For us actuality distinguishes itself from reality in that it contains the possible.

\* Studio: A rehearsal situation.  
Setting determined by uncertainty  
and resolve in equal measure.

MARI LAANEMETS (\*1975) ist Kunsthistorikerin und lebt in Graz und Tallinn. Sie ist *Senior Researcher* am Institut für Kunstwissenschaft an der Kunstakademie Tallinn. Schwerpunkt ihrer Forschung sind osteuropäische Kunstbegriffe im Verhältnis zu ihren zeitgeschichtlichen und politischen Kontexten. Als Autorin hat sie Texte sowohl in Zeitschriften wie *Studies on Art and Architecture*, *Estonian Art*, *Gegner* und *Springerin* veröffentlicht als auch in wissenschaftlichen Anthologien oder Ausstellungskatalogen wie u. a. »Mladen Stilinović: On Money and Zeros« (Grazer Kunstverein, 2008). Als Kuratorin hat sie u. a. das Buch »Environment, Projects, Concepts. Architects of the Tallinn School 1971–1985« herausgegeben (mit Andres Kurg, Museum of Estonian Architecture, Tallinn 2008). 2011 erscheint »Zwischen sowjetischer Avantgarde und westlicher Moderne. Künstlerische Praxis in Osteuropa«. U. a. arbeitet sie derzeit an dem Projekt »Design, technical aesthetics and experimental architecture in USSR« (National Gallery of Art Vilnius).

MARI LAANEMETS (\*1975) is an art historian and lives in Graz and Tallinn. She is Senior Researcher at the Institute of Aesthetics and Art History at the Academy of Art in Tallinn. The focus of her research is on Eastern European concepts of art and their context in terms of contemporary history and politics. As an author, she has contributed essays to journals such *Studies on Art and Architecture*, *Estonian Art*, *Gegner* and *Springerin* and to scholarly anthologies and exhibition catalogues, including *Mladen Stilinović: On Money and Zeros* (Grazer Kunstverein, 2008). Publications she has edited as a curator include *Environment, Projects, Concepts. Architects of the Tallinn School 1971–1985* (with Andres Kurg, Museum of Estonian Architecture, Tallinn 2008). 2011 will see *Zwischen sowjetischer Avantgarde und westlicher Moderne. Künstlerische Praxis in Osteuropa* (Between Soviet Avant-Garde and Western Modernity. Artistic Praxis in Eastern Europe). She is also involved in the project "Design, technical aesthetics and experimental architecture in the USSR" (National Gallery of Art Vilnius).

DR. MICHAEL HIRSCH (\*1966) arbeitet als wissenschaftlicher Angestellter der Technischen Universität in München. Seine Forschung im Bereich der politischen Theorie der Gegenwart und der kritischen Theorie wendet sich wiederholt dem Verhältnis von Politik und Kunst zu. Sein Werdegang umfasst u. a. Tätigkeiten an der Universität Frankfurt am Main und an der Merz-Akademie (Hochschule für Gestaltung) in Stuttgart. Publikationen u. a. »Der Staat in der Postdemokratie. Staat, Politik, Demokratie und Recht im neueren französischen Denken« (hrsg. mit Rüdiger Voigt, Stuttgart 2009), »Subversion und Widerstand. 10 Thesen über Kunst und Politik« (in: *Inästhetik* Nr. 1, 2009) und »Die zwei Seiten der Entpolitisierung. Zur politischen Theorie der Gegenwart« (Stuttgart 2007).

DR. MICHAEL HIRSCH (\*1966) is a researcher at the University of Technology Munich. His work in the areas of present political theory and of Critical Theory has repeatedly focused on the relationship between politics and art. His academic career includes posts at the University of Frankfurt am Main and at Merz-Akademie (Hochschule für Gestaltung) in Stuttgart. His publications include "Der Staat in der Postdemokratie. Staat, Politik, Demokratie und Recht im neueren französischen Denken" (edited with Rüdiger Voigt, Stuttgart 2009), "Subversion

und Widerstand. 10 Thesen über Kunst und Politik" (in: *Inästhetik* Nr. 1, 2009) and *Die zwei Seiten der Entpolitisierung. Zur politischen Theorie der Gegenwart* (Stuttgart 2007).

DR. RUBY SIRCAR (\*1975) ist Autorin, Kunsthistorikerin, Kuratorin und Künstlerin. Sie unterrichtet in der Klasse für Kontextuelle Malerei der Akademie für bildende Künste Wien. Ihr literarisches Debut gab sie 2006 mit dem Buch »Taschentiger«, erschienen bei Lautsprecher. Sie promovierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien/Goldsmiths College, University of London. 2008 erschien die kulturtheoretische Publikation »Liquid Homelands. The Sonic Productions of Second Generation [South] Asian Women«, bei Schlebrügge. Außerdem nimmt Sircar als regelmäßig an Ausstellungen teil, u. a. Shedhalle Zürich, Künstlerhaus Stuttgart, Galerie für zeitgenössische Kunst Leipzig, WUK Wien sowie 2010 steirischer Herbst Graz.

DR. RUBY SIRCAR (\*1975) is an author, art historian, curator and an artist. She is a graduate of the Academy of Fine Arts Vienna/Goldsmiths College, University of London, and teaches at the Department of Contextual Painting of the Academy of Fine Arts Vienna. As an author, she debuted in 2006 with *Taschentiger*, published by Lautsprecher. In 2008 Schlebrügge published *Liquid Homelands. The Sonic Productions of Second Generation [South] Asian Women*, an essay in cultural theory. Sircar's artistic work is regularly shown in exhibitions, e. g. at Shedhalle Zürich, Künstlerhaus Stuttgart, Galerie für zeitgenössische Kunst Leipzig, WUK Wien and, in 2010, at steirischer Herbst Graz.

JAN VERWOERT (\*1972), Autor, lebt in Berlin, er ist contributing editor von *frieze magazine*, seine Texte sind in zahllosen Zeitschriften, Anthologien und Künstlermonographien erschienen, etwa jüngst im Reader »What is Contemporary Art?« (hrsg. von e-flux journal, Sternberg Press 2010). Er unterrichtet am Piet Zwart Institute in Rotterdam. Weitere markante Stationen seiner zahlreichen Lehr- und Vortragstätigkeiten waren eine 3-jährige Gastprofessur an der Art Academy Umea und ein regelmäßiges Vortragsseminar im Rahmen des Kunstprojekts »unitednationsplaza«, Berlin. Seine Essaysammlung »Tell me what you want what you really really want« erscheint 2010 bei Sternberg Press. 2006 erschien außerdem die Monografie »Bas Jan Ader – In Search of the Miraculous« (Afterall Books/MIT Press, 2006).

JAN VERWOERT (\*1972) is an author and based in Berlin. He is a contributing editor of *frieze magazine* and a regular contributor to a great number of journals, anthologies and art monographs, including most recently the reader "What is Contemporary Art?" (ed. e-flux journal, Sternberg Press 2010). He teaches at the Piet Zwart Institute in Rotterdam. His numerous teaching and lecturing activities included a 3-year stint as visiting professor at the Art Academy Umea. He regularly conducted a lecture seminar as part of the "unitednationsplaza" art project in Berlin. His publications include the monograph *Bas Jan Ader – In Search of the Miraculous* (Afterall Books/MIT Press, 2006) and (forthcoming) a collection of essays, *Tell me what you want what you really really want* (Sternberg Press).

Der symbolische Auftraggeber / The Symbolic Commissioner

Herausgeber / Editor  
Søren Grammel

Verlag / Publisher  
Sternberg Press

Gestaltung / Design  
Christoph Steinegger/Interkool

Übersetzung / Translation  
Deutsch-Englisch / German-English  
Aileen Derieg

Lektorat / Copyediting  
Deutsch / German  
textstern\* / Ulrike Ritter, www.textstern.net  
Englisch / English  
Otmar Binder  
Assistenz / Assistance  
Laura Barlow

Ausstellungsfotografie / Photography  
Søren Grammel, Courtesy Grazer Kunstverein

Druck, Gesamtherstellung / Print, manufacturing  
Remaprint, Wien

Auflage / Edition  
800  
Printed in the EU

© 2010 Søren Grammel, Grazer Kunstverein, Sternberg Press, the authors  
Alle Rechte vorbehalten.

Abdruck (auch auszugsweise) nur nach ausdrücklicher  
Genehmigung durch den Verlag. / All rights reserved, including the  
right of reproduction in whole or in part in any form.

ISBN 978-1-934105-35-1

Sternberg Press  
Caroline Schneider  
Karl-Marx-Allee 78  
D-10243 Berlin  
1182 Broadway #1602  
New York, NY 10001  
www.sternberg-press.com

Grazer Kunstverein  
Palais Trauttmansdorff  
Burggasse 4  
A-8010 Graz  
www.grazerkunstverein.org

Koproduktion / Coproduction

steirischer  
**HERBST**  
www.steirischerherbst.at

Realisiert mit Hilfe von / Realised with support by

bm:uk

 Das Land  
Steiermark

Stadt **GRAZ** Kultur

*Die Blaue Blume*  
Grazer Kunstverein

22. September – 15. Dezember 2007

Koproduktion / Coproduction  
steirischer herbst

Kurator, Design / Curator, design  
Søren Grammel

Mit Arbeiten und Beiträgen von / with works and  
contributions by Saim Demircan, Heidrun Holzfeind,  
Katarzyna Kobro, Hilary Lloyd, George Nelson,  
Vaclav Pozarek, Florian Roithmayr, Lasse Schmidt Hansen, Juliane Solms-  
dorf

Teppich nach / Carpet after  
Anni Albers

Herstellung Teppich / Manufacturing of carpet  
Vivika Sopp und Nataliya Sukhorukova  
Kango Tekstiil, Tallinn

Aufbau / Buildup  
David Reumüller & Frank Gruber

Leihgabe / Loan  
Konstrukcja wisząca  
Katarzyna Kobro  
Muzeum Sztuki w Łodzi, Łodz (Polen)

Besondere Unterstützung durch / Special support by  
Jello Schuhpark GmbH  
Interkool

*Idealismusstudio*  
Grazer Kunstverein

04. Oktober – 20. Dezember 2008

Koproduktion / Coproduction  
steirischer herbst

Kurator, Design / Curator, design  
Søren Grammel

Mit Arbeiten und Beiträgen von / with works and  
contributions by Martin Beck, Christoph Bruckner,  
David Jourdan, Jacob Dahl Jürgensen, Pernille Kapper Williams, Marika  
Lööke & Jüri Okas, Camilla Löw, Kenneth Martin,  
Ulrike Meinhof, Silke Otto-Knapp, Giles Round, Nora Schultz

Teppich nach / Carpet after  
Paul Klee

Herstellung Teppich / Manufacturing of carpet  
Vivika Sopp und Nataliya Sukhorukova  
Kango Tekstiil, Tallinn

Praktikum / Internship  
Laura Barlow

Aufbau / Buildup  
Frank Gruber & Herbert Rauscher  
Stahlarbeiten metalworks Fa. Hermax bei Graz

Leihgabe / Loan  
Nine Variations  
Kenneth Martin  
The Estate of Kenneth Martin

Besondere Unterstützung durch / Special support by  
SLE Schuh GmbH & LEGERO  
Interkool

Der Ausdruck bezieht sich auf die Utopie vom *neuen Menschen*, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts von verschiedenen modernen Avantgarden aus Kunst, Tanz und Architektur zugleich als Klient und Ziel ihrer künstlerischen Produktion ausgerufen wurde. Dieser Auftraggeber ist ein symbolischer, weil seine tatsächliche Identität ambivalent bleibt. Man hat Häuser und Teppiche, Tapeten und Anzüge, Arbeitstische und Städte für ihn entworfen. Aber der symbolische Auftraggeber ist eine utopische Gestalt geblieben. Sie scheint lediglich für kurze Momente und als fragmentarische Erscheinung aus den Produktionen der Künstler/-innen auf./The expression refers to the utopia of the *New Man*, which various avant-gardes from art, dance and architecture proclaimed both the client and the aim of their artistic production at the beginning of the 20th century. This client is a symbolic one, because his actual identity remains ambivalent. Houses and carpets, wallpapers and suits, new cities and chairs were designed for him. Yet the figure has remained a utopian one, flaring-up only for brief moments and as a fragmentary manifestation from the productions of the artists.

ISBN 978-1-934105-35-1



9 781934 105351