

LUCA VIGLIALORO / RAIMUND STECKER

## Zwei Briefe zum Erhabenen bei Lyotard und Newman

### *Prolegomena zu einer Analyse*

Lieber Raimund,

vielleicht sollten wir das Gespräch zur kunsttheoretischen und -geschichtlichen Situierung der Ästhetik Lyotards fortsetzen, das wir vor zwei Wochen begonnen haben, um Deine Überlegungen und vielleicht Deine Auseinandersetzung mit Newmans Erhabenem anzuleiten. Mir scheint es notwendig, einige Betrachtungen zu Lyotards Begriff des Erhabenen anzustellen, um daraufhin seine Analyse bzw. Diagnose des Zustandes der Ästhetik „nach dem Erhabenen“<sup>1</sup> zu hinterfragen. Es geht bei Lyotard nicht allein um einen fachwissenschaftlichen Diskurs, sondern grundsätzlich um das progressive Drängen eines der Philosophie, der Kunstgeschichte und sämtlichen, man könnte sie so definieren, Wissenschaften des Sagens *internen Problems*: des Nicht-Darstellbaren<sup>2</sup>, dessen Verfasstheit einer vorsichtigen Analyse bedarf. Das Auseinanderklaffen von Sagen und Darstellen bzw. Nicht-Darstellen(-Können) ist möglicherweise der frappanteste Ausdruck des besagten Problems, aber nicht das Problem selbst. Wir sagen etwas, das wir nicht darstellen können, so dass das Sagen nichts als eine Platzhalterrolle ausführt.<sup>3</sup> ‚Darstellen‘ meint in diesem Zusammenhang fühlende Erfassung des Gegenstandes und vermag im Vergleich zum Sagen (und zu dessen Wissenschaften oder Wissenskünsten, den *téchneai*) eine gefühlte Aneignung eines beliebigen Gegenstandes der Erkenntnis zu veranlassen. Kant, den Lyotard v. a. angesichts der Lektüre der *Analytik des Erhabenen* aus der *Kritik der Urteilskraft* liest,<sup>4</sup> konstatiert bereits in den Einleitungen sowie in der *Analytik des Schönen* unter teils sehr unterschiedlichen Prämissen und argumentativen Zielen die Präsenz (dieser Begriff ist bei Lyotard ebenso zentral) einer sinnlichen Interaktion, einer Arbeit am Material und eines rundum kontingenten Zusammentreffens zwischen Formgebung und Selbstpräsentation, die sich nicht auf Begriffe bringen lassen. Solchen nicht formalisierbaren Gegebenheiten, die in der *Analytik des Erhabenen* eine – im Vergleich zur *Analytik des Schönen* vielleicht weniger scharfe – Wissenslücke eröffnen („In dem Moment, wo die Einbildungskraft sich als ohnmächtig erweist, die Gegebenheiten zu *formen*, [offenbart sich] eine Vernunftidee“<sup>5</sup>), kommt zunächst für Lyotard die Eigenschaft des Sich-Ereignens, des Geschehens zu: „Bevor man fragt: was ist das?, was bedeutet das?, vor dem *quid*, ist ‚zunächst‘ so zu sagen erforderlich, dass es geschieht, *quod*.“<sup>6</sup> In dieser kurzen, wegen ihrer notizartigen Ausgestaltung stilistisch

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Übers. v. Christine Pries. Wien: Passagen 2014, S. 159–168.

<sup>2</sup> Vgl. ebd., S. 109 f.

<sup>3</sup> Hier beziehe ich mich auf Agambens Lesart von Heideggers Daseinsanalyse in *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*. Turin: Einaudi 1982, S. 11.

<sup>4</sup> Jean-François Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen*. Übers. v. Christine Pries. Paderborn: Fink 1994, v. a. S. 170 f.

<sup>5</sup> Jean-François Lyotard: *Das Inhumane* [wie Anm. 1], S. 160.

<sup>6</sup> Ebd., S. 110.

nicht uninteressanten Art, das Erhabene zu konturieren, scheint Lyotard eine Umkehrung des Verhältnisses zwischen Subjekt und Objekt zu beschreiben, welches die Diskursivierungen des Erhabenen (bereits schon im protoästhetischen Denken) charakterisiert habe. Das Erhabene scheint nicht länger ein Phänomen meiner Subjektivität(en) zu sein. Der Konflikt mit der Grenze meiner Erkenntnis und meines sinnlichen Daseins (von der Körpergröße bis hin zur Intensität meiner Wahrnehmungen und Triebe) findet seinen Schauplatz nicht im Bewusstsein. Natürlich ist das „quod“ ein „quod“, das von einer möglichen Vorstellung (nicht im Kant'schen Sinne des Wortes) aufgenommen, archiviert und verarbeitet wird. Das „quod“ scheint aber in dessen Nicht-Darstellbarkeit bei Lyotard die Konturen eines *factum*, einer unhintergebar präsentifizierten und präsentischen Resistenz, die sich mir weder anbietet noch mich herausfordert oder gar hindert. Das „quod“ kündigt sich unangemeldet wie das an, was die Schranken des Somatischen überschreitet und sich meiner Kontrolle entzieht. Seine Medialität, falls es überhaupt über eine verfügt, lässt sich perzeptiv grundsätzlich also als Form der „Nicht-kontrollierung“<sup>7</sup> auffassen. Seine Negativität ergibt sich aus dem Streben meiner Formgebungen nach dem Jenseits des Maßes. Da aber die Darstellung nicht über die Formen und deren Möglichkeiten verfügt, um das aus dem Kontrollverlust entstandene erhabene Gefühl zu modellieren, stellen sich für Lyotard die fundamentalen Fragen: „[...] Wie ist es mit der Materie bestellt, wenn die Formen nicht mehr da sind, um sie *darstellbar* zu machen? Wie ist es um die Präsenz bestellt?“<sup>8</sup> Lyotard will an der Stelle über Kants Philosophie des Bewusstseins (und des Schematismus in der dritten *Kritik*) hinausgehen. Materie scheint bei Lyotard v. a. einen stofflichen, materiellen, sinnlich-somatisch greifbaren Status zu haben, der in den Künsten immer wieder aufs Neue, d. h. durch singuläre<sup>9</sup> Gestaltungsarten und -entscheidungen, verhandelt wird. Eine solche Stofflichkeit, Präsenzhaftigkeit ist aber für Lyotard „un-objektivierbar“<sup>10</sup>, wenn mit Materie und Stoff das gemeint ist, was als Korrelat des Geistes aufzufassen ist. Materie und Präsenz sind nicht Materie und Präsenz für meine Erkenntnisakte. Sie sind, anders gesagt, nicht etwas, worauf sich meine Erkenntnis – etwa durch Wahrnehmungen, begriffliche Anlagen, Emotionen – ausübt. Wenn aber Materie und Präsenz nicht *objecta* sind, deren Erfassung mich automatisch einschließt, weil sie Produkt meiner Zwecksetzungen ist, stellt sich die weitere Frage nach ihrer Verfasstheit noch dringlicher.

Eine solche Fragestellung führe nach Lyotard zu einem „Nach der Ästhetik“<sup>11</sup>, das im Gegensatz zu einer „Destruktion der Ästhetik“<sup>12</sup> nicht einen Zustand des Schaffenden bzw. Rezipienten, sondern jenen des sich hauptsächlich künstlerisch verarbeitenden Materials umkreist: „Denn diese Präsenz in Absenz des aktiven Geistes ist – immer nur – Timbre, Ton, Nuance innerhalb der einen oder anderen sinnlichen Anlage, der einen oder anderen *sensoria*, der einen oder anderen der Empfänglichkeiten, durch die der Geist für das materielle Ereignis zugänglich ist, von ihm ‚berührt‘ werden kann: die unvergleichliche – unvergessliche und unmittelbar vergessene – singuläre Qualität der Maserung einer Haut oder eines Holzes, der Duftnote eines Aromas, des Geschmacks eines Sekrets oder eines Fleisches ebenso wie eines Timbres oder einer Nuance.“<sup>13</sup> Die Kunst verkehrt also mit einer solchen, um Materie und Präsenz konzeptuell zusammenzufassen, *Materialität* und erweist sich gleichzeitig als die *techné*, die Wissenskunst, die ein potenzielles Scheitern zu zeugen nicht aufhört: „So betrachtet wird [...] die ästhetische Theorie als der Versuch erschienen sein, mit dem der Geist sich der Wörter, der Materie, die diese bilden, und schließlich der Materie schlechthin zu entledigen sucht. Glücklicherweise hat dieser Versuch keinerlei Aussicht auf Erfolg. Der Sache entledigt man sich nicht. Immer

<sup>7</sup> Dieter Mersch: *Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung*. In: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 1.1 (2015), S. 17.

<sup>8</sup> Jean-François Lyotard: *Das Inhumane* [wie Anm. 1], S. 160.

<sup>9</sup> Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?* Hg., übers., um ein Gespräch mit J. Rancière u. ein Nachwort erweitert v. F. Ruda u. J. Völker. Berlin: Merve 2008, S. 27.

<sup>10</sup> Jean-François Lyotard: *Das Inhumane* [wie Anm. 1], S. 164.

<sup>11</sup> Ebd., S. 159.

<sup>12</sup> G. Agamben: *Der Mensch ohne Inhalt*. Übers. v. A. Schütz. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 14.

<sup>13</sup> Jean-François Lyotard: *Das Inhumane* [wie Anm. 1], S. 165.

vergessen, ist sie unvergesslich.“<sup>14</sup> Ein derartiges, tendenziell asymptotisches Scheitern betrifft also zunächst die Unausweichlichkeit des Wortes und dessen Erfassungsdranges. Das Wort diskursiviert und besetzt die Materie (oder Präsenz) weiter, das Fortleben des Gebietscharakters der Ästhetik offenbar bezeugend.

Jetzt kommt meine Frage an Lyotard und auch an Dich, Raimund, wohl wissend, dass ich von mir selber und von einem großen Teil der Geschichte der Ästhetik keine Antwort erwarten kann. Kann das sein, dass Lyotards Diskurs zumindest mit dem letzten angegebenen Zitat aus *Das Inhumane* das Thema berührt, das wir seit einiger Zeit oft besprechen, und zwar die Möglichkeit (oder den Eigensinn?) eines materiellen Denkens? Anders gesagt: Wenn Lyotard von Materie und Präsenz schreibt, handelt es sich nur um eine sich-nicht-dem-Geist-anbietende Materie,<sup>15</sup> die aber in der Kunst ihr Gebiet findet? Oder geht es eher um eine sich-dem-Geist-nicht-anbietende Materie, welche die Kunst paradigmatisch durch Poiesis erfährt und erfahren lässt? Vielleicht befinden wir uns immer noch auf dem Problemfeld der *Kritik der Urteilskraft* und diesmal sogar der *Analytik des Schönen* ...

Bis gleich  
Luca Vigliani

\*

Carissimo Aesthetikus,

lasse mich mit einem Touché die Replik beginnen: „aesthetics is to artists as ornithology is to the birds“<sup>16</sup>! Diesen ‚Stich‘ setzte Barnett Newman (1905–1970) im Jahre 1952 auf der Woodstock-Art Conference *Aesthetics and the Artist*. Und in gewisser Weise ist er ein Treffer Newmans in Richtung Lyotards (1924–1998)! Lyotard war erst 28 Jahre, als der schon 47-jährige Newman ihn setzte.

Ich werde nicht spekulieren, was der US-amerikanische New Yorker und *pictor doctus* Newman dem französischen Denker Lyotard oder Dir konkret geantwortet hätte. Maler re-touchieren malerisch – und Maler eröffnen ihre Partien auch malerisch. Und das obgleich Barnett Newman auch das intellektuelle Florett so beherrschte, dass er Partien zu gewinnen vermochte, die im Moment ihrer Eröffnung ‚auf dem Papier‘ aus der Sicht von Dritten für ihn aussichtslos verloren schienen.<sup>17</sup>

Kommen wir zu den beiden Köpfen und Deiner Frage: Geht es in der Kunst um eine sich-dem-Geist-nicht-anbietende Materie, die sie paradigmatisch durch Poiesis erfährt und erfahren lässt? Und kommen wir so auch zu Lyotards in meinen Augen mit Blick auf Newmans Werke fataler Synonymisierung von Erhabenem und Inkommensurabilem:

„Himmelfern“, so Edmund Husserl zwischen 1918 und 1926, sei das Erfahren eines Hauses durch einen Käufer oder Verkäufer von dem eines Chemikers oder Physikers getrennt. Letztere wollten den „wahren Sinn“ erfahren. Doch „nur derjenige, der sich einfach und völlig dem Gegenstand seiner Wahrnehmung hingibt, wird ihn ästhetisch erleben.“<sup>18</sup>

Erwin Panofsky schreibt 1940 vergleichbar: „Betrachtet ein Mensch einen Baum mit den Augen eines Zimmermanns, wird er ihn mit den verschiedenen Verwendungsmöglichkeiten seines Holzes assoziieren; und sieht er ihn vom Standpunkt des Ornithologen aus an, wird er ihn mit den möglicherweise in ihm nistenden Vögeln assoziieren. Beobachtet ein Mensch bei einem Pferderennen das Tier, auf das er sein Geld gewettet hat, wird er die Leistung des Pferdes mit dem Wunsch verknüpfen,

---

<sup>14</sup> Ebd., S. 167.

<sup>15</sup> Dazu vgl. ebd., S. 166.

<sup>16</sup> Barnett Newman: *Selected Writings and Interviews*. Hg. v. John P. O'Neill. New York: Alfred A. Knopf 1990, S. xxv.

<sup>17</sup> Siehe Beat Wyss: *Ein Druckfehler. Panofsky versus Newman – Verpasste Chancen eines Dialoges*. Köln: Verlag der Buchhandlung König 1993.

<sup>18</sup> Edmund Husserl: *Analyse der Wahrnehmung*. In: Ders.: *Phänomenologie der Lebenswelt. Ausgewählte Texte II*. Hg. v. Klaus Held. Stuttgart: Reclam 1986, S. 79.

es möge gewinnen. Nur derjenige, der sich einfach und völlig dem Gegenstand seiner Wahrnehmung hingibt, wird ihn ästhetisch erleben.“<sup>19</sup>

Und schon zwischen 1915 und 1925 schrieb der Künstler Theo van Doesburg: „Ein Bauer wird eine Kuh in ihrer Eigenschaft als Zucht- und Milchtier betrachten; seine Einstellung wird sich nur auf die Tauglichkeit des Tieres zur Zucht bzw. als Milchtier beschränken; nennt der Bauer die Kuh schön, dann bezieht er dieses ‚schön‘ auf die Gepflegtheit, Gesundheit, Melktauglichkeit, Größe usw. des Tieres. Der Tierarzt hat eine andere Einstellung [...]. Er sieht das Tier vom Standpunkt des Anatomen, Physiologen usw. [...] Der Viehhändler sieht das Tier als Handelsobjekt. [...] Der Fleischer sieht in der Kuh vornehmlich so und soviel Pfund Fleisch, so und soviel Pfund Fett und x Kilo Knochen. [...] Der gestaltende Künstler sieht die Kuh auch in ihrer Beziehung zum offenen Raum, das Spiel des Lichtes auf den Flanken, er erlebt die Vertiefungen und Erhebungen als **Plastik**; die Körperteile zwischen den Vorder- und Hinterbeinen sieht er nicht zuerst als Bauch oder Brust, sondern empfindet sie als **Spannung**. Den Boden, auf dem das Tier steht, sieht er als **Fläche**.“<sup>20</sup>

Lieber Luca, warum diese Zitate? Nun, die Interessen sind – Jürgen Habermas verdichtend – *interessegeleitet*. Und die Spezifik der Ausdrucksmedien sind bisweilen nicht simpel kompatibel. Ich kann zwar als Schreibender eine rote Kirsche mit Worten als ‚grün‘ bezeichnen – aber kann ich als Maler auch eine rote Kirsche grün malen? Ludwig Wittgenstein zitiert in diesem Sinne wunderbarerweise Runge an Goethe: „Wenn man sich ein bläuliches Orange, ein rötliches Grün oder ein gelbliches Violett denken will, wird einem so zu Muthe wie bei einem südwestlichen Nordwinde.“<sup>21</sup>

Die bildende Kunst der sogenannten Moderne (hier verstanden nicht als Stilbezeichnung, eher schon als Epochenbegriff, vor allem aber als Denkungsart) hat es vermocht, sich von ihrer ihr zugestandenen Beschränktheit als Abbildungstechnik vollkommen zu befreien. Sie wollte sein, was Musik – denke an Schopenhauers Cecilia – ist: beziehungslos zu Referenzen außerhalb ihrer selbst.

Künstler suchten das *l'art pour l'art*! Und eröffneten ein ungeheuerliches Feld. (Ungeheuer sind nicht zu kennende Wesen, die einem eben nicht geheuer, nicht bekannt sind und denen man, also auch ohne Bezeichnungen für sie, gleichsam begriffslos, also quasi wortlos, und aus diesem Grunde auch womöglich überwältigt begegnet.) Bis zum ‚modernen‘ Denken und Tun in der bildenden Kunst war ein abbildendes, wiedergebendes Tun Usus. Oft erging es sich sogar nur im Illustrieren, im Umsetzen, im Veralltäglichen abstrakt literarisch vorgegebener ‚Bilder‘. Ein Janus wurde so zu einem einköpfig-zweigesichtigen Wolpertinger, der von Gott auferweckte Jesus zu einem wiederbelebt-lebendigen Fitten und Gerechtigkeit zu einer s-kurvig sicher stehenden Schönheit mit Augenbinde und einer ausbalancierten Waage in der Hand. Das ‚Ungeheuerliche‘ – das Sein ohne alltägliche, gemeinhin erfahrbare Wirklichkeit – wurde mit solchen Gleichnissen, Allegorien, bildlichen Umsetzungen in unsere lebensweltliche Erfahrungswelt oder auch vereinbarungsnotwendigen Symbolisierungen seiner Fremdheit entledigt, das Unfassbare, Begrifflose, Unvorstellbare in eine Welt der Vorstellungen transmittiert. (Vorstellungen heißen die Theateraufführungen, die Ungeheuerlichem, Unvorstellbarem Darstellungen geben, die mithin vor-stellen).

Armut zeigte sich im Bettler, bis der Bettler zum Synonym und schließlich zum Symbol oder Stellvertreter für Armut wurde. Aus den Augen ging verloren, dass es eine profunde Differenz gibt: die zwischen dem Abstraktum Armut – dem ein Sein, aber kein symptomatisches Aussehen eignet – und dem Konkretum Bettler, der sichtbar arm ist, sich aber auch ‚nur‘ als arm vorstellen kann.

Der oben bereits einmal zitierte Theo van Doesburg näherte sich dieser Differenz mit dem Begriff der ‚ästhetischen Ausdrucksform‘. Diese Annäherung setzte voraus, dass der Malerei nicht nur das Abbilden und Vorstellen zugestanden wurde, sondern auch die Erweiterung hin zum Schaffen – die Tugend der *Poiesis* gleichsam. Suchte ein Maler fortan dem Phänomen Armut ein Bild zu geben,

---

<sup>19</sup> Erwin Panofsky: *Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin*. In: Ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln: DuMont 1978, S. 16 f.

<sup>20</sup> Theo van Doesburg: *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*. Hg. v. H. M. Wingler. Mainz: Kupferberg 1966, S. 16.

<sup>21</sup> Ludwig Wittgenstein: *Bemerkungen über die Farben*. In: Ders.: *Über Gewissheit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 59.

musste er sich nicht mehr einer Allegorie bedienen, ein Gleichnis bemühen oder einen Bettler instrumentalisieren. Er konnte – durfte! – nun auch eine nichtfigurativ ungegenständliche, unmittelbar wirkende „konkrete“ ästhetische Ausdrucksform für das Abstraktum Armut schaffen oder erfinden. Carl Buchheister, ein anderer Maler, schrieb 1931 diese Dimensionen reflektierend an seinen Kollegen Ernst Kállai: „Ich wollte Gefühle malen, Schmerz, Freude, Lebensbejahung usw. Dann wollte ich Begriffe malen.“<sup>22</sup>

An diese Denkungsarten schloss Barnett Newman an und malte seine Ikonen. Die hohe Kunst der Abstraktion – und ich schreibe hier pointiert die „hohe Kunst der Abstraktion“, um die Newmans abzusetzen von der allpräsent epigonenhaften Colorfieldist\*innen – bestand und besteht in meinen Augen darin, diese Erweiterung der Kunst zu begreifen als eine, die gleichsam das stellvertretend Mittelbare verunnötigt zugunsten von Unmittelbarem, von visuellen Evidenzen als Angebote für ästhetische Erfahrungen, die durch ‚ästhetische Ausdrucksformen‘ zum Aufscheinen gelangen. Newman gab den geistigen Phänomenen ‚Jericho‘ – der Kraft, durch Glauben Stadtmauern zum Einsturz bringen zu können –, ‚Lema Sabachthani‘ – dem ‚Warum hast Du mich verlassen?‘ – und ‚Be‘ ein Bild!

Nur, ist dieses Schaffen ästhetischer Ausdrucksformen, diese Poiesis, synonym mit dem Erwirken von Erhabenem, Sublimem? Newman schrieb 1948 seinen Text *The Sublime Is Now*, nachdem er bereits ein Jahr zuvor klarstellte: ‚*The First Man Was an Artist!*‘ (Diese beiden Texte einmal mit der *Todesfuge* Paul Celans und Theodor W. Adornos Diktum, demzufolge „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, [...] barbarisch“ sei, zu historisieren, steht meines Wissens aus.) Und *The Sublime Is Now* von Barnett Newman ist ein paradigmatisches Beispiel für eine Tendenz in der westlichen Kunst nach dem II. Weltkrieg, in der gleichsam textgeleitet Bildwerke unter einen Zu-Erkennen-Horizont gestellt werden. Ihm, so meine ich, ist auch Jean-Francois Lyotard mit seinem Aufsatz *Der Augenblick* aus dem Jahre 1983<sup>23</sup> verfallen.

„Das Erhabene ist ein [...] Gefühl.“, so Lyotard. Ja – es überwältigt! Ja, es mag sogar überwältigen, weil uns die Begrifflichkeiten fehlen, es zu begreifen (siehe Johann Gottfried Herder in seiner *Plastik*<sup>24</sup>). Aber ist das Erhabene nicht mehr als das, was Lyotard dann anführt: „Es hat statt, wenn die Einbildungskraft nicht vermag, einen Gegenstand darzustellen, der mit einem Begriff, und sei es auch nur im Prinzip, zur Übereinstimmung gelangen könnte“?<sup>25</sup>

In meinen Augen, lieber Luca, springt Lyotard zu kurz und schränkt die Erfahrung von Erhabenheit zu empirisch ein. Das Nichtvorhandensein von Begriffen ist noch nicht die Erhabenheit, die dem Menschen den Boden unter den Füßen wegzieht, ihm zu ahnen, ja, zu erfahren gibt, dass etwas existiert, das über das hinausgeht, was weltlich, begrifflich und empirisch zu fassen ist. Es ist zugegeben die Voraussetzung, eine notwendige Bedingung, nicht aber das Eigentliche – es ist allerhöchstens eine platonische Annäherung an DAS, das nie zu erreichen ist!

Raimund Stecker

---

<sup>22</sup> Carl Buchheister: *Ausgewählte Schriften und Briefe*. Hg. v. G. C. Rump. Hildesheim: Gerstenberg 1980, S. 89.

<sup>23</sup> Jean-François Lyotard: *Der Augenblick, Newman*. In: Ders.: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*. Berlin: Merve 1986, S. 7–24.

<sup>24</sup> Johann Gottfried Herder: *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume*. Riga: Hartknoch 1778 (Digitalisat unter: [https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/herder\\_plastik\\_1778](https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/herder_plastik_1778)).

<sup>25</sup> Jean-François Lyotard: *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* In: Wolfgang Iser (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Akademie 1994, S. 199.