

Zeitschrift: Outlines
Band: 5 (2010)

Artikel: Begriffe der Moderne : ein Vorschlag
Autor: Kohler, Georg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872085>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Georg Kohler

Begriffe der Moderne

Ein Vorschlag

Am 15. Juli 1955, zehn Jahre nach Kriegsende, wurde die erste documenta in Kassel eröffnet. Eigentlich nur als Beiprogramm zur «Bundesgartenschau» gedacht, wurde die Ausstellung mit 670 Werken moderner Kunst aus der Epoche zwischen 1905 und 1950 ein grandioser Erfolg, was durchaus nicht selbstverständlich war. In den neun Wochen ihrer Dauer besuchten sie 135000 Menschen, eine, wie ein Berichterstatter anmerkte, «rare Sensation» in einer Zeit, «in der «Picasso» noch als Synonym für alles Scheussliche»¹ gebraucht werden konnte. Die Schau hatte von Anfang an einen volkspädagogischen Aufklärungszweck, und in dieser Funktion wurde sie auch von den lokalen Behörden und Politikern unterstützt. Der deutschen Bevölkerung sollte gezeigt werden, was alles während der Naziherrschaft – oft ausdrücklich als «entartete Kunst» verfemt – ausgesperrt und dem öffentlichen Bewusstsein entgangen war. Die Siegermächte von 1945 schickten Spitzenwerke aus ihren grössten Sammlungen in die kriegsversehrte, nah an der «Zonengrenze» gelegene Provinzstadt Kassel: «Das MoMA in New York trennte sich von Picassos geheimnisvollem *Mädchen vor dem Spiegel* und von Henri Matisse's elegantem *Roten Atelier*; die französischen Nationalmuseen schickten Kubistisches von Georges Braque, Pablo Picasso und Fernand Léger. Henry Moore, damals der wichtigste britische Bildhauer, gab seine Gruppe *König und Königin* frei. Expressionismus-Sammler halfen mit Ernst Ludwig Kirchner, August Macke und Karl Schmidt-Rotluff aus, und der Galerist Günther Franke expedierte 7 Gemälde von Max Beckmann und Wassily Kandinskys Witwe Nina brachte 12 Werke aus dem Nachlass [...] nach Kassel. 139 meist abstrakte Arbeiten noch lebender Künstler kamen direkt aus den Ateliers. Und kein Besitzer dieser inzwischen unbezahlbaren Inkunabeln der klassischen Moderne nahm damals Anstoss an der Tatsache, dass sein Schatz zwei Monate in einem Provisorium ohne Klimagerät und Luftbefeuchter zubringen sollte.»²

I. Die (zweite) Moderne der Nachkriegszeit

Wie das Publikum, so begrüßte auch die Kritik die moderne Kunst mit Begeisterung. Die «Frankfurter Allgemeine» sprach von einer der «grossen Erfahrungen unserer

Zeit» und gar von einem «glückhafte[n] Weltmoment», in welchem «der Nebel sich teilt». ³ – Die Moderne (ein «singularetantum», das damals jedenfalls noch möglich schien) war in Deutschland endgültig wieder angekommen, und mit dieser Ankunft wurde besiegelt, was man mit gutem Grund mit dem von Ulrich Beck ⁴ geprägten Begriff «Zweite Moderne» – hier freilich in anderer Bedeutung – bezeichnen darf.

Gewiss, (West-)Deutschland ist nicht mit (West-)Europa gleichzusetzen. Die Hypothek des Dritten Reiches war eine exklusiv bundesrepublikanische Angelegenheit. Die Verfolgung des «Entarteten» und die dazu komplementäre Verpflichtung der nationalen Gemeinschaft auf einen Stilkanon, der Klassizistisches mit der figurativ-realistischen Darstellung rassenideologisch erwünschter Inhalte verband, monumentale Imponierarchitektur mit historistischen Attitüden schmückte, der Zwölftonmusik als «jüdisch-dekadent» verbot, höchstens vielleicht Rainer Maria Rilke und Ernst Jünger als zeitgenössische Literatur gelten liess, aber sicher nicht Guillaume Apollinaire oder Alfred Döblin, solche Restriktionen existierten in dieser totalitären Borniertheit in den Demokratien des Westens natürlich nicht. Dennoch – oder vielleicht gerade darum – kann man am Beispiel der Entwicklung im westlichen Nachkriegsdeutschland besonders gut erkennen, was die charakteristischen Elemente dessen sind, was diese «Zweite Moderne» definiert.

Nicht nur in Deutschland, sondern in ganz (West-)Europa ist sie die Periode einer sehr bewusst vollzogenen Anknüpfung der kulturellen Praxis (und bemerkenswerterweise auch in ihren alltagsnahen Bereichen) an Strömungen und Stilformen einer ästhetisch-künstlerischen Ausdruckssuche, die zwischen 1930 und 1945 aus vielerlei Gründen an den Rand der öffentlichen Wahrnehmung gerückt worden waren. Die Folgen der Weltwirtschaftskrise, die dröhnende Selbstsicherheit des italienischen Faschismus, die stalinistische Zerstörung der russischen Avantgarde und vor allem die brutalen Dringlichkeiten und Einschränkungen der Kriegsjahre hatten überall in Europa dafür gesorgt, dass man sich in den 1950er Jahren das Repertoire der Moderne, das seit der Jahrhundertwende entwickelt worden war, wieder ausdrücklich aneignen konnte und musste. «Anknüpfung» und «Neuaneignung» sind also die Generaltitel dessen, was in und mit der zweiten Moderne geschieht. Darüber hinaus ist sie unter drei Gesichtspunkten von der ersten Moderne klar zu unterscheiden: unter dem Aspekt ihres Verhältnisses zur breiten Öffentlichkeit; unter dem Aspekt des Selbstverständnisses der sie tragenden Eliten, unter dem Aspekt der mehr oder minder reflektiert vollzogenen Wiederholung jener Gesten und Formkonzepte, die wesentlich zur ersten Moderne und ihren Avantgarde-Intentionen gehörten.

Walter Grasskamp vermochte am Beispiel der unterschiedlichen Rollen, die die Institution der «Kunsthalle» in der ersten und in der zweiten Moderne spielt, ausser-

ordentlich klar zu beschreiben⁵, wie sich nach 1945 nicht allein das Verhältnis zwischen moderner Kunst und breiter Öffentlichkeit verschiebt, sondern wie sehr sich vor allem auch die Erwartungen und Absichten derjenigen Akteure ändern, die die moderne Kunst ökonomisch und sozial tragen, fördern und – in der zweiten Moderne in gesellschaftspolitischer Absicht – popularisieren: Kunsthallen sind seit ihrem ersten, dezidiert gegen das vergangenheitsorientierte Museum gerichteten Auftreten mit der Geschichte der Kunstvereine verbunden, jenen durchaus elitären Kulturzirkeln, die schon im 19. Jahrhundert den Anspruch erhoben, das wohlhabend-gebildete Bürgertum mit Avantgarde und moderner Kunst nicht nur vertraut zu machen, sondern geradewegs zu verheiraten.

In der Geschichte dieser Kunstvereine lassen sich nun verschiedene Stadien unterscheiden, die zum einen unterschiedliche Konstellationen innerhalb der Trias von Kunst, Publikum und politisch-demokratischer Funktionselite markieren, und zum anderen zeigen, was es braucht, damit moderne Kunst, Publikum und Politik kein Dreieck der wechselseitigen Missachtung oder Gleichgültigkeit, sondern ein harmonisches Triumvirat bilden. Denn mit der zweiten, nach 1945 einsetzenden Phase der Geschichte der Kunstvereine wird plausibel, wie und warum sich die zeitgenössisch-moderne Kunstproduktion der eigentlich zu erwartenden Kritik der «banausischen» Mehrheitsöffentlichkeit sehr schnell entziehen und demokratisch geradezu nobilitiert werden konnte. In der ersten Periode, in der Wechselwirkungen zwischen Moderne, Publikum und Demokratie zu beobachten sind, spielt das demokratische Element dagegen schon deswegen noch keine grosse Rolle, weil ihre Zeit im klassengesellschaftlich geprägten, autoritären 19. und frühen 20. Jahrhundert liegt. Dasjenige Bürgertum, das überhaupt als Publikum und Förderer der avantgardistischen Moderne in Frage kam, war eine kleine Fraktion innerhalb der eigenen Schicht, die mit ihrer Stellungnahme die bürgerliche Begeisterung für den technisch-industriellen Zivilisationsfortschritt auch auf die Dimensionen der kulturellen Entwicklung und Selbstverständigung ausdehnen wollte: «Das [einflussreiche modernefreundliche] Bürgertum nahm die Avantgarde als Analogie seiner eigenen historischen Leistung in Beschlag [...]. Gemeinsam war [diesem] Bürgertum und der modernen Kunst, dass sie keinerlei Rücksicht auf historisch verbürgte, traditionelle Kulturformen nehmen wollten, die nur als Hindernisse gesehen wurden und bestenfalls musealisierbar waren.»⁶ Pointiert gesagt lässt sich also im Verhältnis zwischen moderner Kunst und Publikum eine, für die Jahrzehnte zwischen 1870 und 1930 charakteristische, Konstellation erkennen, da Kunst und ein gesellschaftlich dominantes Elitepublikum – in souveräner Ausblendung demokratischer oder gar massendemokratischer Legitimationsbedürfnisse – einander gewissermassen exklusiv

befördern und in ihrer jeweiligen Bedeutung bestätigen. Das ändert sich fundamental nach 1945 – signifikant eben in der neuen Bundesrepublik, die nach der totalitär-gegenmodernen Geschmacksdiktatur des Nationalsozialismus mit Hilfe der westlichen Alliierten entstanden ist und endlich «Demokratie» lernen wollte.

Als möglich gewordenes (Selbst-)Erziehungsprojekt der Nation nutzten die sozialen und politischen Eliten die Kunst der Moderne als Bildungsmedium: zur Einübung von Pluralismus, liberaler Toleranz und rational-funktionaler Argumentationsfähigkeit. Diese durch die Meinungsmacher der Öffentlichkeit geprägte und von den politischen Institutionen der Demokratie geförderte Haltung zum Handlungs- und Formeninstrumentarium avancierter Kunstproduktion bildete die eigentliche Basis der «Renaissance» der Moderne und ihrer Expansion in den 1950er Jahren; in Deutschland, auch in der Schweiz und im übrigen Europa des «freien Westens».

«Der demokratische Staat, der die Modernisierung der Produktionssphäre der Marktwirtschaft überliess, sah [in Differenz zur Bourgeoisie der Gründerjahre] in der modernen Kunst nicht [mehr] das Symbol der technisch-industriellen, sondern [vor allem] der *politischen* Modernisierung.»⁷ – Die moderne Kunst als Pfadfinderin auf dem Weg in die rechtsstaatlich-soziale, nivelliert mittelständische, anti-elitäre, allgemeine Wohlfahrtsdemokratie – das war zwar, gemessen am Selbstbewusstsein der ersten Avantgarde, ein historisches Missverständnis, aber trotz allem nicht völlig unberechtigt. Nicht die Absichten der meisten Künstler und auch nicht die ihrer Werke konnten einen einleuchtenden Kanon massenhaft gelungener Aufklärung und Demokratisierung bieten, wohl aber der *Umgang* mit diesen und den mannigfaltigen sonstigen Herausforderungen der Moderne. «Die Duldung der modernen Kunst [...] wurde[n] zum Lackmestest für Toleranz und Pluralismus»⁸, und mit dem kulturpolitischen Bildungsauftrag gewann die Dreiheit von künstlerischem Eigensinn, prinzipiell wohlwollender Öffentlichkeit und demokratischer Subventionsbereitschaft endgültig Züge von prästablierter Harmonie; es entstand jener Systemzustand, den die documenta von 1955 zum ersten Mal machtvoll präsentierte.

Die zweite Moderne ist ästhetisch-formale Erinnerung und Wiederanknüpfung gepaart mit der Umdeutung des ursprünglichen Anspruchs: Statt *épater le bourgeois* galt nun eine andere Parole – nicht unbedingt diejenige der Künstler, aber diejenige der Kunstvermittler und der Kulturpolitik: «Modern ist richtig!»; was weniger ein Geschmacksurteil als ein gesellschaftsreformerisches Bekenntnis war. Die Verbindung von nüchtern menschenfreundlicher und verführungsresistenter Gesinnung mit stilistischer Ambition wurde im Konzept der «guten Form» (bekanntlich ein Label, das der im Nachkriegsdeutschland erfolgreiche Schweizer Max Bill favorisierte) geradezu auf den mehrsinnig-einfachen Begriff gebracht.

Wenn die modern-abstrakte (oder anderswie den traditionellen Durchschnittserwartungen widersprechende) Malerei die Lern- und Toleranzbereitschaft des Publikums auf die Probe stellen und das moderne Design der Alltagsgegenstände den Leuten die bieder-unheimliche Neigung zum Rückzug in die Winkel verblendeter Gemütlichkeit austreiben sollte, so hatte die im Kern als demokratisch-rational präsentierte Bauhaus-Architektur den gesunden Menschenverstand zu stärken und gegen das falsche Pathos der Grösse zu immunisieren, das man in den nationalsozialistischen Überwältigungsbauten verwirklicht fand. Wie gesagt: Das alles war theorie- und ideologiegeschichtlich betrachtet gewiss nicht wirklich triftig, aber es war doch ungemein wirkungsvoll bei der Verbreitung bzw. der Expansion des Formenkanons der Vorkriegsmoderne in der Gesellschaft der 1950er Jahre.

II. Neoavantgarde

Die zweite Moderne wiederholt in vielen ihrer Werke und Stilformen die Provokationen und Gesten des grossen Aufbruchs zwischen 1900 und 1930, von Dada über Surrealismus bis zum Suprematismus. Als eigenen Spross entwickelt sie den Abstrakten Expressionismus und konterkariert den Anspruch auf Figuration durch ihr skandalöses «action painting», sie macht (wie Duchamp) Kunst aus Abfall, ist also durchaus kein braver Zögling politisch korrekter Erziehungsaufträge – und doch bleibt sie immer Neoavantgarde, d. h. Wiederholung; nicht als simple Nachahmung, aber als Auftritt des Bekannten im Gewand des Neuen.

Man braucht die kritische Bedeutung nicht zu akzeptieren, die der Terminus «Neoavantgarde» etwa bei Peter Bürger⁹ hat, um mit seinem Gebrauch zu markieren, dass die zweite Moderne wesentlich mehr Fortsetzung denn Repetition ist, aber auf diese Weise dennoch an Eigenständigkeit gewinnt, nämlich als adäquater Ausdruck einer gesellschaftlichen Epoche – häufig «Nachkriegszeit» genannt –, in der nicht nur einige Wenige, die sich selber als exponierte Vorhut in risikoreichem Zeitgelände begreifen, sondern in der ganze Völker und Generationen aus einer schlimmen Vergangenheit lernen, darum aus dieser nur das Unkorruptierte (weil Abgelehnte) übernehmen und etwas Neues schaffen wollen, das begründbar «besser» – lebensdienlicher und menschenfreundlicher – sein soll als jene Zeit vor der Katastrophe, in der die «Avantgarde» tatsächlich noch war, was ihr Name behauptet hatte.

Die zweite Moderne ist Wiederholung ästhetisch-architektonischer Operationsregeln und Konstruktionsprinzipien und dadurch die überzeugende Selbstdarstellung jener geschichtlich innovativen Epoche insgesamt, die – jedenfalls in Westeuropa – vom erfolgreichen Streben und Bewusstsein geprägt war, gerade nicht mehr Wiederholung

sein zu wollen und sein zu dürfen. Das ist also meine These: Die «zweite» Moderne ist die eigentliche Erscheinungsform jener sozialen Energien, die sich schliesslich in einer historisch singulären Errungenschaft gebündelt und realisiert haben; in der kontinentalen Befriedung und demokratischen Vergemeinschaftung einer Jahrhunderte lang von Kriegen zerrissenen Weltgegend. Sie ist zwar kein ästhetisch-formaler, jedoch ein gesellschaftlich-politischer Neuansatz, in dem die alte Avantgarde-Ästhetik zum ersten Mal expansiv zum Zug kommt; und für diese Strömung und deren Wandlungen ist «Neoavantgarde» der passende, ganz und gar unpolemisch gemeinte Titel.

«Die Neoavantgarde institutionalisiert die Avantgarde als Kunst und negiert damit die genuin avantgardistische Intention», so lautete dagegen das Verdikt der berühmten «Theorie der Avantgarde» von Peter Bürger¹⁰ aus dem Jahre 1974. Und das hiess damals, dass die Wiederholungen der Nachkriegsmoderne im Grunde ein Scheitern waren, oder, pathetisch ausgedrückt, ein Verrat an der initialen Aufgabe, nämlich Kunst und Realität so zu verbinden, dass die Wirklichkeit nicht weniger lebendig, kühn und überraschungsreich als der künstlerische Prozess erscheinen würde und «die» Kunst in ihr verschwinden könnte. Doch durch die Wiederholung ihrer Projekte und Gesten in der zweiten Moderne habe sich der Protest der ursprünglichen Avantgarde gegen die falschen Existenzmodelle der Gegenwart, gegen das Leben im «Gehäuse der Hörigkeit» der durchrationalisierten Welt, ins pure Gegenteil, nämlich in Affirmation verwandelt, in Schein-Avantgarde also, die nicht mehr Kritik, sondern Verharmlosung des Elends sei.

Der hier gewählte Geltungsbereich von «Neoavantgarde» ist viel breiter als der von Bürger definierte Umfang des Begriffs. Die Erinnerung an seinen Ansatz hat lediglich den Zweck zu konstatieren, dass in diesem Essay – zumindest der Tendenz nach – «moderne Kunst» im Ganzen mit avantgardistischer Intention und Attitüde am Werk zu sehen ist, und zweitens, dass es genau dieses Moment der von der Gesellschaft angenommenen und verarbeiteten «avantgardistischen» Herausforderung war, was die zweite Moderne der Nachkriegszeit zur besonderen Periode im grossen Drama der um 1800 begonnenen Moderne werden liess.

III. Noch einmal: «Zweite Moderne»

«Moderne» und «modern» sind schummrige Begriffe mit verwickelten Gebrauchsregeln und mit nicht eindeutig identifizierbaren Bedeutungskernen. Gleichwohl gilt, dass sie für jede Art von Zeitdiagnose unverzichtbar sind; unverzichtbar und einigermassen unverlässlich. Darum muss man stets so weit wie möglich den Kontext miterinnern, in dem sie für uns jeweils ihren Sinn gewinnen. Dies zu beherzigen, ist

besonders wichtig, wenn es um die andere Bedeutung geht, die der Term der «Zweiten Moderne» in den letzten Jahren angenommen hat, nämlich als Etikett für eine Theorie unseres Zeitalters, die dessen Schlüsselthemen und Leitprobleme als *Rückwirkungen* der gegebenen Zielsetzungen und Grundprinzipien auf ihre eigenen Voraussetzungen analysiert.

In dieser Perspektive erscheint der Ausdruck der «Zweiten Moderne» nicht mehr als Name für eine historische Periode, die durch die spezifische Wiederaneignung ästhetischer Praktiken charakterisiert werden kann, sondern als Kürzel für eine umfassende soziologische Deutung der Gegenwart und für einen Ansatz, den vor allem Ulrich Beck entwickelt hat.¹¹ Er konstatiert zunächst einen allgemeinen Widerspruch: Nämlich den Widerspruch zwischen der Wirklichkeit und dem Bewusstsein der gegenwärtigen Industriegesellschaft. «Wir leben in einer anderen Welt als in der, in der wir denken.»¹² Die Konzepte, mit denen wir die Wirklichkeit begreifen, verlieren mehr und mehr die faktische Füllung; ihr Realitätsgehalt rinnt gewissermassen aus. Doch diese Entleerung geschieht ziemlich undramatisch, nicht krisenhaft, sondern alltäglich und im Rahmen der Normalität. Charakteristisch für den gegenwartstypischen Widerspruch zwischen Vorstellung und gegebener Welt ist mithin seine Unauffälligkeit und Latenz.

Das verweist auf den ursächlichen Prozess dieses Entfremdungsvorganges, nämlich auf die ganz gewöhnlichen Vollzüge der Selbstfortbildung und –veränderung, die in den westlichen, auf wissenschaftlich-technischer Vernunft und marktwirtschaftliches Wachstumsdenken gestellten Gesellschaften notwendigerweise geschehen. Was die Moderne des Westens kontinuierlich revolutioniert, sind durchaus vertraute, nicht selten sogar erwünschte Ergebnisse an sich zweckrationaler Entscheidungen und Tätigkeiten im Rahmen des vorgegebenen industriegesellschaftlichen Verhaltensprogramms: «Mehr Erwerbstätigkeit von Frauen beispielsweise wird von allen politischen Parteien zumindest als Lippenbekenntnis begrüsst und betrieben, führt aber zu einem Umsturz im Schneckentempo der bisherigen beruflichen, politischen und privaten Weltordnung. Zeitliche und vertragliche Flexibilisierungen von Erwerbsarbeit werden von vielen angestrebt und vorangetrieben, lösen aber in der Summe die industriellen Grenzziehungen zwischen Arbeit und Nichtarbeit auf. Gerade weil derartige kleine Massnahmen mit grossen Summenfolgen nicht mit Pauken und Trompeten, Kampfabstimmungen im Parlament, programmatisch-politischen Gegensätzen oder unter der Fahne revolutionärer Veränderungen daherkommen, sich also nicht illegitimer, spektakulärer Mittel bedienen, vollzieht sich die reflexive Modernisierung der Industriegesellschaft meist samtpfötig, unbemerkt; auch von Soziologen unbemerkt, die unbefragt die Daten in alten Kategorien sammeln.»¹³

An diesem Beispiel wird die Rückbezüglichkeit im Vorgang der «reflexiven Modernisierung» sichtbar. Sie besteht im Wesentlichen darin, dass die Effekte der Wandlungsdynamik auf den Kern der Industriemoderne, ihre fundamentalen Ordnungen, Verhaltenskodizes und Leitdifferenzen zurückwirken. Abstrakt gesagt: Die Wirkung der Folgen des Systems sind aus dem Gesamtsystem nicht auszuschneiden – das Problem des Fortschritts ist der Fortschritt selbst. Man mag gegen Becks Theorie einwenden, reflexiv sei die menschliche Gesellschaft immer und ohnehin. Grössere Innovationen, technische wie institutionelle, zivile wie militärische, haben stets den sozialen Kontext verändert, in dem sie entstanden sind. Um den Gedanken Becks zeitdiagnostisch triftig zu machen, sind deshalb zwei Zusatzbedingungen nötig: Erstens: Die Industriemoderne, wie sie sich seit dem 19. Jahrhundert entwickelt hat, bildete lange Zeit eine in ihren grundlegenden Bereichen relativ konstante Formation. Zweitens: Die Beschleunigung des gesellschaftlichen Wandels hat in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein solches Tempo erreicht, dass die Unterscheidung zwischen Permanenz und Wechsel, zwischen den identitätsbestimmenden Konstanten und den sich verändernden Peripherieverhältnissen schwierig bzw. mehr und mehr sinnlos geworden ist. – Die Triftigkeit dieser Annahmen sollen hier nicht näher diskutiert werden; dass sie zumindest nicht unplausibel sind, mag jedoch für die Akzeptanz von Becks Begriff der «Zweiten Moderne» im Rahmen dieses Essays genügen.

Es war notwendig, Ulrich Becks Theorie einigermaßen ausführlich zu erörtern, weil sie den Begriff der «Zweiten Moderne» schon beinahe vollständig usurpiert hat. Ausserdem erlaubt die mit *diesem* Terminus verknüpfte Reflexionsthese den Übergang zum – wenn man diese Paradoxie gestatten will – dritten Begriff der zweiten Moderne, nämlich zum Begriff der «Postmoderne», der im Folgenden ebenfalls kurz erläutert werden soll.

IV. Die Postmoderne

Der Begriff der «Postmoderne» ist wie der von Beck geprägte Terminus der «Zweiten Moderne» ein Konzept, das die Vorgänge der Selbsttransformation und Selbstkritik bezeichnet, die für die zeitgenössische westliche Gesellschaft und Kultur charakteristisch sind. Allerdings hat er sich früher und in eigenen Kontexten entwickelt, nämlich in den Debatten der Architekturtheorie der 1960er und 1970er Jahre, dann in den Diskussionen der philosophischen Theorien des französischen Poststrukturalismus und schliesslich in und mit der – oft mit ästhetischen Kategorien operierenden – Zeitdiagnostik der Achtzigerjahre des vergangenen Jahrhunderts. Wolfgang Iser, der die für den deutschsprachigen Raum massgebliche Darstellung dieser

Gestalt des Gegenwartsbewusstseins geliefert hat, nennt die «Grunderfahrung der Postmoderne» die «des unüberschreitbaren Rechts hochgradig differenter Wissensformen, Lebensentwürfe, Handlungsmuster». ¹⁴ Denn die Einheit *der* Vernunft gebe es nur in der Vielheit ihrer Stimmen, als Pluralität von Möglichkeiten, die Welt zu konstruieren, und damit als Widerstreit sehr verschiedener Erzählungen über das, was das Wahre und Wirkliche ist.

Die Moderne folge nicht *einem* grossen Projekt oder einer einzigen Art ästhetischer Zeichengebung. Die Norm des «Immer wieder neu!», die den Modernismus des frühen zwanzigsten Jahrhunderts dominiert hat, sei selber längst veraltet. Herumgesprochen habe sich Baudelaires Einsicht in die tödliche Vergeblichkeit der Neu-Gier – was aber nicht bedeute, dass diese Erkenntnis noch so poetisch formuliert werden müsse wie in den «Blumen des Bösen» von 1859. ¹⁵

Ironie und eine selbstdistanzte Zitierlust ersetzen den gelegentlich grimmigen Ernst, der zu den Avantgarden der ersten wie der zweiten Moderne gehörte. Das zeige sich besonders an der Architektur(theorie), durch die der Titel der Postmoderne zuerst prominent gemacht worden ist. «Postmoderne Architekturen, Bilder und Texte», sagt Konrad Paul Liessmann, «sind immer nach mehreren Codes entschlüsselbar, die sich gegenseitig ironisieren, aufheben oder widersprechen können [...]» ¹⁶

Der Angriff auf die Ideale der Funktionalität, der mit diesem Programm verknüpft sein muss, ist – auch darin postmodern mehrdeutig, doch gerade dadurch sich selber treu – sowohl ästhetisch-gestalterischen wie ideologiekritischen Argumenten verpflichtet. ¹⁷ Denn die Form folgt eben *nicht* der Funktion. Oder anders gesagt: Komplexere Dinge haben von vornherein nicht nur *eine* Aufgabe; Häuser sind mehr als Wohn- und Arbeitsbehälter, so wie ja auch das Wohnen und das Arbeiten keine eindimensionalen Einheiten sein sollten und sein dürfen.

Der böse Blick postmodernen Argwohns fällt aber auch auf die angebliche Wahrhaftigkeit, redliche Transparenz und asketische Strenge, die der Funktionalismus so gern für sich reklamiert hat. Schliesslich wird an der Nachkriegsarchitektur der Fünfzigerjahre nur allzu deutlich, dass sicherlich nicht (nur) die Skepsis gegen totalitäre Rhetorik und politische Verführung für die Absenz von Schmuck und Ornament und für funktionale Schlichtheit sorgten, sondern ebenso der Imperativ marktwirtschaftlicher Nutzen- und Profitorientierung.

Albrecht Wellmer hat dies mit Nachdruck erinnert und zugleich erläutert, warum die postmoderne Rehabilitierung des scheinbar selbstgefällig Schönen eine Reaktion auf den Prozess der Industriemoderne ist: «Insbesondere krankt [der Funktionalismus] daran, dass er keine angemessene Reflexion auf die Funktions- und Zweckzusammenhänge einschliesst, *auf die hin* funktional zu produzieren und zu bauen

wäre. Nur so war es möglich, dass ein vulgarisierter Funktionalismus bruchlos in den Dienst eines Modernisierungsprozesses treten konnte, der vor allem Kapitalverwertungsinteressen sowie Imperativen bürokratischer Planung gehorchte. Erst als in den sechziger Jahren die letzten – oder vorletzten – ornamentalen Fassaden der Wilhelminischen Ära der Modernisierungswelle im Nachkriegsdeutschland zum Opfer zu fallen drohten, entstand ein verbreitetes Bewusstsein dessen, dass noch in den von Funktionalisten verteufelten Wilhelminischen Schnörkelfassaden mehr von der Urbanität und Humanität der europäischen Stadtkultur aufbewahrt war als in den funktionalistischen Einöden modernisierter Stadtquartiere.»¹⁸

Die Beck'sche «Zweite Moderne» und die «Postmoderne» (jedenfalls in der Perspektive Welschs) haben gemeinsam, dass sie – trotz ihrer jeweiligen Eigenart, die sie als Reflexions- und Reaktionsformen auf die Vorläuferepoche ausprägen – immer noch Stationen *der* Moderne sind und bleiben.

Die Postmoderne kürzt die Moderne um den Modernismus, d. h. um den Hang, durch die unentwegte Wiederholung von Avantgarde-Attitüden ihre Identität als unumkehrbare Fortschrittsbewegung zu befestigen; die «Zweite Moderne» zwingt zur Erneuerung jener soziologisch-empirischen Kategorien und normativ-praktischen Vorstellungen, die nach wie vor das Selbstverständnis der westlich-industriegesellschaftlichen Zivilisation begründen sollten. An die Stelle von Nation, Nationalstaat, der Dreischichtenstruktur sozialer Ordnungen, der Links-Rechts-Orientierung der politischen Formationen, an die Stelle von klar definierten Geschlechterrollen etc. sind neue soziale Realitäten getreten, die adäquate, ergo veränderte Konzeptualisierungen erfordern, neue Selbstbeschreibungen, durch die sich nicht nur die Theorie, sondern vor allem auch die Praxis der Moderne grundlegend transformieren. Dennoch bleiben sowohl Post- wie auch «Zweite Moderne» Figuren *der* Moderne, da auch sie deren Basiserfahrung entwachsen sind – nämlich der Erkenntnis, dass gegen den radikalen Zweifel an einem irgendwie vorgegebenen Sinn der Welt, an der Beständigkeit der Wirklichkeit und an der Verlässlichkeit auf eine «göttlich-menschliche» Vernunft allein der Rückgriff auf die menschlich-endliche, in vielerlei Hinsicht hinfällige, stets bloss provisorisch gültige, aber vernünftig-plausible Selbstbegegnung und –begründung helfen kann. Womit abschliessend der Blick auf die – sozusagen – *Gattung* der Moderne gerichtet werden soll.

V. Die ewige Moderne

Auch auf der Ebene der historischen Grosskategorie «Moderne» gibt es viele Definitions- und Erklärungsversuche. Typisch bleibt dabei entweder die methodische Absicht, «Moderne» als Mittel für die Gliederung geschichtlicher Grossräume, d. h.

als Epochenbegriff, oder aber als Haltungs- und Stilkonzept einzusetzen. Freilich verbinden sich mit beiden Hinsichten zugleich auch bekannte Schwierigkeiten, etwa die Frage, wie «modern» denn die Moderne überhaupt sei (denn es ist durchaus möglich, ihren Beginn bis ins Spätmittelalter zurückzuverlegen, in die Zeit der nominalistischen Kritik an den Annahmen der traditionellen Ordo-Metaphysik) oder aber das spiegelverkehrte Problem, ob wir die Moderne nicht bereits hinter uns haben.¹⁹

Die Schwierigkeiten mit dem Stilbegriff der Moderne will ich gar nicht erst erläutern. Die gegebene stilistische Vielfalt moderner Kunst- und Ausdrucksformen ist eindrücklich genug, um jeden einigermaßen verbindlichen Vorschlag für einen Kanon der Moderne sofort zu durchkreuzen.²⁰ Dennoch halte ich die folgenden Feststellungen für unkontrovers: Man kann erstens «Moderne» mehr oder weniger mit «Neuzeit» gleichsetzen und lässt damit die Epoche um 1500 beginnen und bis heute andauern. Oder man wählt zweitens als Schlüsseldatum für den gesellschaftsgeschichtlichen Modernebegriff die Französische Revolution bzw. als Anfangspunkt für die Konzeptualisierung der im engeren Sinn kunst- und kulturhistorischen Moderneentwicklung die Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Initialgestalt des Charles Baudelaire. Womit unmittelbar auch die Frage verknüpft wäre, ob die Sechzigerjahre des vergangenen Jahrhunderts nicht vielleicht das Ende dieser Moderne(n) bedeuteten, insofern die spezifischen Programme «moderner» Welt- und Wirklichkeitsauffassung nun eben durchgespielt, mithin erschöpft und kraftlos geworden seien. Aus all diesen Kontroversen soll sich dieser Text heraushalten: mithilfe eines Vorschlags für eine dritte Perspektive, mit der allerdings zugegebenermaßen Nachteile verbunden sind (u. a. die Tatsache, dass sie die Unterscheidung zwischen Moderne und Neuzeit zwar nicht unmöglich macht, aber als eher zweitrangig erscheinen lässt).

Entscheidend für diese Sicht auf die Moderne ist die Analyse des besonderen und in sich spannungsvollen Selbstverständnisses und –verhältnisses, das das «moderne» Dasein und seine Ausdrucksgestalten insgesamt kennzeichnet.²¹ Dessen innere Gegensätzlichkeit wird schon an der Ambivalenz des Eigenschaftswortes sichtbar, das zur prägenden Kategorie geworden ist: «Modernus» meint sowohl «neu» wie auch «gegenwärtig». Daran hat vor kurzem wieder Volker Gerhardt erinnert: «Von Kolumbus an gerechnet sind es nur vier oder fünf Generationen, bis sich die ersten Autoren als ‹les Modernes› bezeichnen. Der Ausdruck, aus dem später der Name für das ganze Zeitalter wird, folgt dem neulateinischen Adjektiv ‹modernus›, das ‹neu›, in anderer Satzstellung auch ‹jetzt› oder ‹jetzig› bedeuten kann. Nichtssagender und, sozusagen, unhistorischer kann eine Epochenbezeichnung kaum sein. Dass sie sich mit fortschreitender Zeit selbst widerlegt, ist offenkundig. Doch wenn erst einmal ein Name daraus geworden ist, kann die ‹Jetzt-› oder

«Neuzeit» mehrere Jahrhunderte dauern, ohne dass sich die Bezeichnung ändert».²² Am Doppelsinn von «Modernus» ist jedenfalls die symptomatische Gegenläufigkeit des modernen Selbstgefühls abzulesen: Die Moderne möchte nämlich allemal beides sein – «neue» Zeit, also nicht mehr Klassik oder Mittelalter (oder was sonst als Absetzungsepoche taugt), und sie will «neueste» Zeit bleiben – und das immerzu. Dem Selbstverständnis nach sind der Moderne und die Moderne also «jetzt» und «stets». Die und der Moderne haben ewig zu sein und zugleich aktuell – ewig momentan.

Aus der bezeichnenden Zwiespältigkeit ergeben sich weitere Merkmale, nämlich erstens die Idee der Ursprünglichkeit der Moderne, denn sie versteht sich als unhintergebar. Zweitens die Notwendigkeit, die eigene Ursprünglichkeit immer wieder – wenn auch in wechselnden Beleuchtungen und Kostümierungen – zu wiederholen, und folgerichtig drittens – und spätestens nach der zweiten Wiederholung – das nicht mehr zu unterdrückende Bewusstsein einer prinzipiellen Enttäuschung, oder besser Ent-täuschung; jener Ent-täuschung, die aber im Grunde nichts anderes ist als die bewusste Aneignung der Enttäuschungen, mit denen die Moderne als Neuzeit schon beginnen musste. Nämlich mit den ent-täuschenden Einsichten in die Unüberbrückbarkeit, die zwischen dem je gegebenen Können und Wissen des Menschen und dessen Erlösungswünschen und Heilshoffnungen besteht.

Das intellektuelle Faktum, das die Moderne und die Neuzeit sowohl charakterisiert wie auch motiviert und irritiert, ist die praktische Einsicht, dass gegen den radikalen («kartesischen») Zweifel am Sinn der Welt und an der Beständigkeit der Wahrheit, gegen die bestürzende («kantische») Reflexion auf die Endlichkeit der menschlichen Vernunft allein der Rekurs auf die subjektive, in vielerlei Hinsicht hinfällige und undurchsichtige Selbstbesinnung und Selbstentdeckung eben dieser menschlichen Vernunft helfen kann. Selbst Hegels grandioser Versuch, das Absolute als die Substanz und als das Prinzip der Geschichte zu erweisen, vermag diese These nicht zu dementieren – die Geschichte bleibt ja die *menschliche* Geschichte. Aus der Erkenntnis in die Unhintergebarkeit der menschlich-endlichen Vernunft für die menschlich-endliche Vernunft bei ihrem Versuch zu sagen, warum überhaupt und zu welchem Zweck die Welt für uns ist, wie sie ist, vollzieht sich – immer wieder von Neuem – die Selbstgeburt der Moderne.

Die vorgeschlagene Abkürzung des die Moderne begründenden Problems und der es begreifenden Denkbewegung orientiert sich zugegebenermaßen erstens am Prozess der neuzeitlichen philosophischen Reflexion und ist zweitens höchst abstrakt geraten, so dass sehr viel, möglicherweise allzu viel aus ihr abzuleiten wäre. Doch das darf zugleich – sofern man die enorme Tiefe und Breite dessen anerkennt,

was wir alles als «modern» bestimmen – als ein Vorteil betrachtet werden. Jedenfalls erlaubt sie die oben entwickelte Dreiheit – neoavantgardistische Fünfzigerjahre-moderne, Postmoderne und die «Zweite Moderne» Ulrich Becks – als unterschiedliche Realisierungsweisen ein und derselben Grundgestalt zu verstehen.

Wer modern ist, setzt auf Zukunft – genauer: auf die Zukunft der Gegenwart, und auf die Erwartung, dass es in säkularer, nicht erst in heilsgeschichtlicher Zeit besser werde in dieser Welt. Die Nähe zum utopischen Entwurf gehört konstitutiv zum modernen Selbstbewusstsein. Darum sind Avantgarden und deren Repetition seine regelmässigen Begleiter. Modern ist allerdings ebenso die Kritik des Fortschritts und dessen Folgen. Rousseau ist für diesen Zug bloss der berühmteste Repräsentant des 18. Jahrhunderts, doch schon der neuzeitliche Thomas Hobbes weiss, dass nach dem Sturz der mittelalterlichen Ordnungen nichts mehr sicher scheint, aber alles noch viel schlechter werden könnte, als es jetzt schon ist. Und Becketts sprichwörtlich gewordenes «Warten auf Godot» ratifiziert bereits 1953, nicht in den Achtzigerjahren also, dass das Projekt der ästhetischen Moderne von Anfang an etwas anderes war als das Kind von futuristischem Diesseitsglauben und antiklassischer Verfremdungstheorie. Denn die irgendwann in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzende Epoche der im engeren Sinn modernen künstlerischen Ausdrucksweisen ist a priori zweideutig, schwankend zwischen den von der rationalistischen Aufklärung geerbten, durch die Dynamik des Industrialismus mit Spannung aufgeladenen Programmen und den ebenso starken Strömungen romantischer Vernunftskepsis und Ursprungssuche – als Bestätigung dessen, was das neuzeitlich-moderne Existenzgefühl von Grund auf beherrscht: dass mit den metaphysischen Halterungen der paganen wie der christlichen Daseinsdeutung nicht mehr gerechnet werden darf.

Wenn also der Neoavantgardismus nach dem Krieg die utopischen Energien mit den pragmatischen Nötigkeiten des Wiederaufbaus verbindet und damit die *eine* Seite im Kraftfeld der Gegenwart besetzt, dann markieren Postmoderne und «Zweite Moderne» den *anderen* Pol, die Seite der produktiven Ent-täuschung, die Seite der formalen und inhaltlichen Verarbeitung der für die Moderne spezifischen Wiederholungs-, Differenz- und Verschiebungserfahrungen. Positionen der Moderne bleiben dennoch alle drei.

- 1 Alfred Nemeček, «Der Kasseler Weltmoment. 50 Jahre documenta: 1955 wurde die hessische Residenz erstmals einen Sommer lang zur Kunsthauptstadt Europas», in: *Die Zeit*, Nr. 28, 7.7.2005, S. 78.
- 2 Ebd.
- 3 Zit. nach Nemeček 2005 (wie Anm. 1).
- 4 Zum Begriff der «Zweiten» (postnational entgrenzten) Moderne: vgl. Ulrich Beck, *Was ist Globalisierung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, sowie: ders., *Die Erfindung des Politischen. Zu einer Theorie reflexiver Modernisierung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
- 5 Vgl. Walter Grasskamp, «Rekonstruktion und Revision. Die Kunstvereine nach 1945», in: ders., *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München: C. H. Beck 1989, S. 120–146.
- 6 Ebd., S. 136–137.
- 7 Ebd., S. 137.
- 8 Ebd.
- 9 Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- 10 Vgl. Peter Bürger, «Zur Kritik der Neoavantgarde», in: *Jeff Wall. Photographs*, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 22.3.–25.5.2003, Köln: Walter König, 2003, S. 174–198. Siehe auch zum Einfluss Peter Bürgers: Georg Kohler, ««Ist das noch Kunst?» oder: Die Permanenz der ästhetischen Erfahrung als Problem», in: *Studia Philosophica*, Nr. 43, 1984, S. 23–41.
- 11 Vgl. Ulrich Beck, «Auch der Westen verschwindet...», in: Georg Kohler / Martin Meyer (Hrsg.), *Die Folgen von 1989*, München: Carl Hanser, 1994, S. 59–70. Vgl. auch Ulrich Beck 1993 (wie Anm. 4).
- 12 Beck 1994 (wie Anm. 11), S. 60.
- 13 Ebd., S. 61.
- 14 Vgl. Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim: VCH Acta humaniora, 1987, S. 5.
- 15 Zu Baudelaire und seiner Bedeutung für den Begriff der Moderne vgl. Gerhard Schweppenhäuser, *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Frankfurt a. M.: Campus-Verlag, 2007, S. 201–207.
- 16 Konrad Paul Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung*, Wien: WUV-Universitätsverlag, 1993, S. 195.
- 17 Vgl. Schweppenhäuser 2007 (wie Anm. 15), S. 242–244.
- 18 Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, S. 121.
- 19 Vgl. Peter Gay, *Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2008, S. 51.
- 20 Man denke nur an die Reimform, die «eigentlich» von der modernen Poesie des 20. Jahrhundert verabschiedet worden ist. Aber ist deswegen Robert Gernhardt etwa kein «moderner Dichter»?
- 21 Der eigentliche Vorteil dieser Perspektive besteht nach meiner Meinung in der Möglichkeit, Bedeutungsmomente sowohl des Epochen- wie des Stilbegriffs «Moderne» zusammenzuführen, ohne durch die jeweiligen Schwierigkeiten der zwei Bedeutungskategorien allzu stark handicapiert zu werden. Denn das, was sich als das fundamentale Selbstverständigungsproblem des modernen Geistes beschreiben lässt, besitzt einerseits eine mehr oder weniger eindeutige historische Verortung, andererseits besitzt es eine grundlegende stilistische Eigenart – nämlich immer wieder von Neuem beginnen zu müssen.
- 22 Volker Gerhardt, «Kleine Apologie des Neuen», in: *Neugier. Vom europäischen Denken*, Sonderheft *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Nr. 712/713, Sept./Okt. 2008, S. 744.