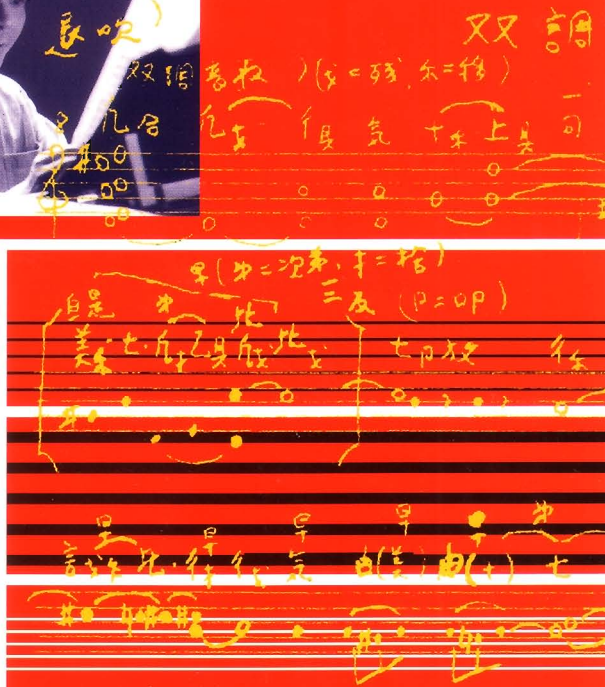


VERÖFFENTLICHUNGEN DES INSTITUTS FÜR NEUE MUSIK UND MUSIKERZIEHUNG DARMSTADT

**Band 47**

# Orientierungen

Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik



# I. Nach der Postmoderne

Harry Lehmann

## Die Kunst der Reflexiven Moderne

Nach dem von der Postmoderne postulierten »Ende der Geschichte«, das nicht stattgefunden hat, schleichen sich wieder Epochenbegriffe in die Gegenwartsdiskurse ein: Man spricht von einer *Zweiten*, einer *Reflexiven* oder ganz allgemein von einer *Neuen Moderne*.

Der Begriff der *Zweiten Moderne* stammt ursprünglich aus einer bis in die fünfziger Jahre zurückreichenden kunstspezifischen Diskussion und wurde von Heinrich Klotz als Gegenbegriff zur Postmoderne in den achtziger und neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts wieder eingeführt<sup>1</sup>. Ohne expliziten Bezug hierauf spricht auch Ulrich Beck im gesellschaftstheoretischen Diskurs von einer *Zweiten Moderne*, wobei er diese näher als eine *Reflexive Moderne* bestimmt. Beide Epochenbegriffe werden seither synonym verwandt, wobei die *Reflexive Moderne* eine *positive*, die *Zweite Moderne* eine *negative* Bestimmung enthält: Die gemeinte *Moderne* ist *Reflexive* und sie ist nicht *erste Moderne*.

Seinen Ursprung hat der Begriff der *Reflexiven Moderne* mithin in der Gesellschaftstheorie, von hier aus diffundiert er langsam in die Selbstbeschreibungen der verschiedensten Künste. Sowohl in der Architektur, der Malerei, dem Film und vor allem auch in der *Neuen Musik* rechnet man nun verschiedene Werke einer *Zweiten bzw. Reflexiven Moderne* zu. Noch unbestimmter ist die neutrale Bezeichnung einer *Neuen Moderne*, welche Jürgen Pahl benutzt, um eine historische Zäsur in der Architekturgeschichte zu markieren<sup>2</sup>.

Allen drei Epochenbegriffen ist eines gemeinsam: sie begreifen die *Moderne* im Habermasschen Sinne als ein »unvollendetes Projekt« und versuchen entsprechend den Aspekt näher zu fassen, über den sich die Kunst bzw. die Gesellschaft modernisiert<sup>3</sup>. Die darüber hinausreichende Behauptung ist, dass es sich um einen in unsere Zeit fallenden Modernisierungsschritt handelt, der eine wahrnehmbare und begrifflich trennscharfe Zäsur hinterlässt. Auffällig ist, dass hierbei die unterschiedlichsten Vorschläge gemacht werden, die nicht unbedingt miteinander kompatibel sind. Man benutzt die Begriffe eher metaphorisch und intuitiv, um eine bestimmte Position zu markieren, aber die Diskus-

<sup>1</sup> Vgl. Heinrich Klotz: *Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1999, S. 195, Fn. 1.

<sup>2</sup> Vgl. Jürgen Pahl: *Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts*, München u. a. 1999, S. 310 bzw. 316, Fn. 1.

<sup>3</sup> Vgl. Jürgen Habermas (1980): *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, in: Ders., *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977–1990*, Leipzig 1990, S. 32ff.

sionen sind weder zwischen den verschiedenen Künsten noch zwischen Kunst- und Gesellschaftstheorie miteinander verbunden, geschweige denn in einer Theorie integriert. Die Fragen, die sich bei dieser Diskussionslage aufdrängen, lauten dementsprechend: Wie lässt sich einerseits der gesellschaftstheoretische Begriff einer Reflexiven Moderne auf die Künste übertragen? Und: kann man andererseits überhaupt in einem gattungsübergreifenden Sinne von einer Kunst der Reflexiven Moderne sprechen?

Angesichts dieser beiden Leitfragen gliedert sich der folgende Text in drei Abschnitte: Erstens soll noch einmal grundsätzlich geklärt werden, was im Kontext der Gesellschaftstheorie unter einer Reflexiven Moderne zu verstehen ist (I). Zweitens werden die verschiedensten Vorschläge eingesammelt, miteinander verglichen und gegeneinander abgegrenzt, die im kunsttheoretischen Diskurs zum Thema »Zweite« bzw. »Reflexive Moderne« zirkulieren (II). Drittens möchte ich ausgehend von diesen beiden Vorüberlegungen dann eine Idee entfalten, in welchem Sinne wir heute von einem heraufziehenden Zeitalter der Reflexiven Moderne – und zwar gleichermaßen in Kunst und Gesellschaft – sprechen könnten (III).

## I. Reflexive Modernisierung in der Gesellschaft

Was heißt Reflexive Modernisierung in der Gesellschaftstheorie? Markiert wird mit diesem Epochenbegriff eine Zäsur in der Geschichte. Die Reflexive Moderne wird explizit als Gegenbegriff zur Postmoderne eingeführt, und zwar mit dem Anspruch, die bessere, adäquate, problembewusstere Beschreibung der Gesellschaft im Hier und Jetzt zu sein. Der gravierendste Unterschied zwischen diesen beiden Weltbeschreibungen besteht darin, dass für die Postmoderne die Moderne an ihr Ende gekommen ist, wohingegen die Vertreter einer Reflexiven Moderne hier eine Kontinuität sehen und behaupten, dass die Moderne sich – wenn auch ganz anders – fortsetzen wird. Im Begriff der Reflexiven Moderne stecken also zwei sich wechselseitig ergänzende Thesen: über das, was der Moderne zugrunde liegt, und darüber, worin sich die Erste von der Zweiten Moderne unterscheidet.

Die erste Moderne, so die gängige Erläuterung, ist eine Industrie-Moderne gewesen. Sie nahm ihren Anfang mit der Industriellen Revolution Ende des 18. Jahrhunderts in Großbritannien und breitete sich mit einiger Verzögerung im 19. Jahrhundert auch in Westeuropa, Nordamerika und Japan aus. Technische Innovationen wie die Erfindung der Dampfmaschine ermöglichten erstmals in der Geschichte der Menschheit eine maschinenbasierte Produktion, wie sie bei der Herstellung von Textilien zum Einsatz kam. Dies führte einerseits dazu, dass breite Bevölkerungsschichten mit einem solchen Grundgut wie Kleidung versorgt werden konnten. Die andere Seite dieser Massenproduktion war,

dass die verarmten Bauern aus der Landwirtschaft in die Städte abwandern konnten, weil hier Arbeitsplätze entstanden, die sie in Lohn und Brot brachten. Die so genannte Erste industrielle Moderne definiert sich genau anhand dieses Übergangs von der Agrar- zur Industriegesellschaft.

Es ist diese »Logik der Dampfmaschine«, welche das Selbstverständnis der Ersten Moderne prägt: Eine bestimmte wissenschaftlich-technische Erfindung revolutioniert die Warenproduktion, und dieser Produktivitätszuwachs schlägt sich positiv in einem sozialen Wandel nieder, zunächst in der Beseitigung der Massenarmut, später in einem Zugewinn an Wohlstand, Gesundheit und individueller Freiheit. Die Erfindung der Eisenbahn machte die Bevölkerung mobil, die Erfindung der Glühbirne verlängert den Tag, die Verbreitung von Presse und Radio erweiterte die Möglichkeiten, sich selbst ein Bild von der Welt zu machen und individualistisch sein Leben zu führen. Die Veränderung der Gesellschaft folgte in der Ersten Moderne dem Paradigma der Zweckrationalität: Man muss nur die entsprechenden Mittel finden oder erfinden, um einen entsprechenden Zweck zu erreichen, und hochgerechnet lautete die optimistische Prämisse, dass sich fortschreitende Naturbeherrschung in sozialen Fortschritt umsetzen lässt.

Die zentrale These in den soziologischen Theorien der zweiten Moderne besagen nun, dass die gesellschaftliche Entwicklung dieser linearen Logik nicht mehr folgt, dass spätestens seit dem Mauerfall und der dadurch entfesselten Globalisierung zahllose nichtlineare Effekte den gesellschaftlichen Wandel bestimmten, welche nicht mehr nach dem einfachen Mittel-Zweck Schema ablaufen und beschrieben werden können. Die Idee ist, dass das mittlerweile erreichte technologische Niveau der Naturbeherrschung eine neue Qualität erreicht hat, und zwar derart, dass die von ihr ausgelösten Nebenfolgen auf die Gesamtgesellschaft so stark zurückwirken können, dass sie deren Primärform verändern. Der Boden beginnt zu schwanken, auf dem die Menschheit steht. Entsprechend kann Ulrich Beck sein Programm formulieren: »*Reflexive Modernisierung*« soll heißen: *Selbsttransformation der Industriegesellschaft (was nicht identisch ist mit der Selbstreflexion dieser Selbsttransformation); also Auf- und Ablösung der ersten durch eine zweite Moderne, deren Konturen und Prinzipien es zu entdecken und zu gestalten gilt.*<sup>4</sup>

Paradigmatisch für solche Nebenfolgen sind die Umweltprobleme, welche die Industriegesellschaft hervorgebracht hat und die sich nun nicht mehr ungestraft ignorieren lassen. Aber die selbst verursachte Veränderung der natürlichen Umwelt ist nur das Vorbild für eine Vielzahl von solchen nichtlinearen, nicht intendierten Rückstoßeffekten, welche die Gesellschaft nachhaltig erschüttern. – Die fortschreitenden Produktivitätssteigerungen führen zu einem permanenten Freisetzen von Arbeitskräften, so dass die Arbeitslosigkeit zu

<sup>4</sup> Ulrich Beck: *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne* in: ders./Antony Giddens/Scott Lash: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt am Main 1996, S. 27

einem Dauerproblem in der Arbeitsgesellschaft wird. – Die durch den sozialen Wohlstand erst ermöglichte autonome Lebensführung führt zu einer gesamtgesellschaftlichen Individualisierung, wodurch das Aufziehen von Kindern einem harten Kompatibilitätstest mit dem eigenen Lebensprojekt ausgesetzt wird – was zu einer demographischen Dauerkrise führt. Im generalisierenden Bezug auf diese katastrophal wirkenden Nebeneffekte formuliert Ulrich Beck dann seine zentrale These: *Als Motor des Gesellschaftswandels gilt nicht länger die Zweckrationalität, sondern die Nebenfolgen: Risiken, Gefahren, Individualisierung, Globalisierung. Also: was nicht gesehen wird, was nicht reflektiert wird, summiert sich zu dem Strukturbruch, der die industrielle von anderen Modernen trennt.*<sup>5</sup>

Die Zweite Moderne ist also gesellschaftstheoretisch begriffen ein *Zeitalter der Nebenfolgen*<sup>6</sup>, Nebenfolgen welche heutzutage reflexartig – wie die Billardkugel von der Bande – in die Gesellschaft zurückgespielt werden. Diese Reflexbewegungen, welche in das lineare Schema von Ursache und Wirkung noch die Rückwirkung als dritte Größe hineinbringen, geben der Reflexiven Moderne (in der Fassung von Ulrich Beck) ihren Namen. Die Erste Moderne nennt man genau deshalb eine »einfache Moderne«, weil sie nur das einfache Ursache-Wirkungs-Schema kennt und nicht mit solchen reflexiven Rückwirkungen rechnet und rechnen musste.

Das heißt, die Gesellschaft der Reflexiven Moderne bleibt terminologisch eine *moderne* Gesellschaft, weil sie die Industriegesellschaft nicht einfach abschafft, sondern voraussetzt, und sie unterscheidet sich von dieser Ersten Moderne dadurch, dass man in der Zweiten Moderne die Nebenfolgen dieser Ersten Moderne zu berücksichtigen hat. Dies hat zur Konsequenz, dass sich auch die Lebenswelt verändert und anders anfühlt: Die Welt wird auf der einen Seite radikal unübersichtlich (einen Aspekt hiervon hatte Jürgen Habermas mit seiner Rede von der *Neuen Unübersichtlichkeit* antizipiert) und die Welt wird auch radikal unsicher (sie wird nach Ulrich Beck zu einer *Risikogesellschaft*), weil man die Folgen des gesellschaftlichen Handelns aufgrund jener Nebenfolgenreflexe nicht mehr voraussehen kann<sup>7</sup>.

Soweit zum Vorverständnis der Reflexiven Moderne, woraus sich allerdings keinerlei Berührungspunkte zu Entwicklungen in der Kunst erkennen lassen. Es fehlt eine gedankliche Brücke zwischen den Strukturveränderungen in der Gesellschaft und einer bestimmten Formensprache der aktuellen Kunst. Um eine Verbindung zwischen den beiden parallel laufenden Modernisierungsprozessen herstellen zu können, muss man die bisherige Gesellschaftsanalyse tiefer legen.

<sup>5</sup> Ebd., S. 40

<sup>6</sup> U. Beck: *Wissen oder Nicht-Wissen? Zwei Perspektiven „Reflexiver Modernisierung“*, ebd., S. 289

<sup>7</sup> Vgl. J. Habermas (1984): *Die Krise des Wohlfahrtsstaates und die Erschöpfung utopischer Energien*, in: Ders., *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* (vgl. Anm. 3), S. 112; U. Beck: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main 1986.

Den historischen Bruch, welchen die Reflexive Moderne markiert, kann man überhaupt nicht überschätzen; er ist in seiner Bedeutung nur vergleichbar mit dem Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit während der Renaissance. Was sich nämlich heute noch einmal zu verändern beginnt, ist das Differenzierungsprinzip der Gesellschaft selbst, ihre Grundstruktur, die bislang über Jahrhunderte hinweg stabil geblieben war. Wenn man aus der Perspektive der Systemtheorie auf die Gesellschaftsgeschichte blickt, dann ist die Entstehung der Industriegesellschaft im 19. Jahrhundert eher ein abgeleitetes Phänomen im Vergleich zu dem Umbruch, der im 15. Jahrhundert stattgefunden hat. Was das Mittelalter von der Neuzeit scheidet, ist nämlich eine Umstellung der Primärdifferenzierung der gesamten Gesellschaft: Sie kippte von einer vertikalen, hierarchischen Differenzierung in eine horizontale, funktionale Differenzierungsform um. Die Gesellschaft ließ sich nicht länger von einem obersten oder zentralen Punkt aus durchregieren, den der Papst oder der Kaiser repräsentierte, sondern es bildeten sich nun autonome Kommunikationssphären aus, die ihrer eigenen Logik folgten. Insbesondere entzogen sich die Wirtschaft und die Wissenschaft den Vorschriftensystemen der Religion. Die Folge dieser Entwicklung war, dass sich eine Vielzahl von autonomen Funktionssystemen ausbildete, die mit je eigenen Kriterien entschieden, was wirtschaftlich oder unwirtschaftlich, wissenschaftlich oder unwissenschaftlich, schön oder hässlich war. In der Neuzeit kam es zu einer schrittweisen Entkoppelung der wirtschaftlichen von den wissenschaftlichen, der wissenschaftlichen von den politischen, der politischen von den religiösen und der religiösen von den künstlerischen Interessen und Entscheidungsgesichtspunkten. Man könnte auch sagen, die moderne funktional differenzierte Gesellschaft befand sich damals in ihrer Konstitutionsphase, weil sie hier ihre Grenzen, die die Grenzen von autonomen Funktionssystemen sind, ausgebildet hat.

Die Bedeutung dieses gesellschaftsübergreifenden Autonomisierungsprozesses wurde allerdings erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts wirklich erkannt, was sich vor allem in der Ausbildung einer Reihe von neuen Reflexionsdisziplinen wie der Geschichtsphilosophie oder auch der Ästhetik niederschlug. Entsprechend beschreibt man auch die Jahre um 1750 als eine *Sattelzeit* (Koselleck), wobei diese historische Zäsur eben keine strukturellen Veränderungen in der Gesellschaft betrifft, sondern vielmehr die Bewusstwerdung eines Strukturbruches, der fast 300 Jahre zurückgelegen hat. Es ging in dieser Zeit primär um die Erfindung eines neuen Begriffsinstrumentariums, das es erlaubte, die Autonomie der in Funktionssysteme eingeschlossenen Kommunikation zu denken. Im Prinzip antizipierte man in jener Sattelzeit bereits die Transformationen, welche einige Jahre später die Neuzeit beenden und die Moderne unterm Vorzeichen der industriellen Revolution ermöglichen sollten. Die Autonomie des Wirtschafts- und des Wissenschaftssystems – ihre Entlastung von allen systemfremden Rücksichtnahmen, vor allem in Bezug auf ein religiös und moralisch

integriertes Weltbild – machen diese Systeme erst leistungsfähig und stellen insofern eine notwendige Bedingung für die Ausbildung der Industriemoderne dar. Aber so wie in Bezug auf die Sattelzeitphänomene muss man auch in Bezug auf die Industriemoderne sagen, dass sie nicht die basale Struktur der Gesellschaft tangiert, sondern dass auch die Industriemoderne eine Folge jener funktionalen Differenzierung ist, die im 15. Jahrhundert eingesetzt hat.

Erst vier Jahrhunderte später wird mithin dieses neue Differenzierungsprinzip in der Gesellschaft praktisch wirksam und verändert für alle wahrnehmbar ihre Oberflächengestalt: Es ermöglicht eine industrielle Revolution, führt zu neuen Produktionsweisen, verändert die traditionellen Lebensformen, bringt neue soziale Klassen hervor, löst politische Revolutionen aus, welche das politische System in die Form einer Demokratie bringen werden. All diese mannigfaltigen Veränderungen definieren die so genannte Erste Moderne. Der Begriff der Industriemoderne verkürzt die Komplexität dieser Transformation erheblich, so dass man vielleicht besser davon sprechen sollte, dass die moderne Gesellschaft in ihre Ausdifferenzierungsphase getreten ist. Die funktionale Differenzierung als Grundprinzip der Moderne zeigte gesellschaftsprägende Folgen – aber noch keine Nebenfolgen in der Gesellschaft!

Die entscheidende Frage ist nun, ob die qualitativ neue Belastung der Gesellschaft mit den Nebenfolgen der blind agierenden Funktionssysteme tatsächlich bis auf die Grundstruktur der Gesellschaft durchschlägt oder nicht. Genau genommen ist die Rede von den Nebenfolgen irreführend; sie ist ein Erbe aus dem Beschreibungsvokabular der Industriemoderne und transportiert ihre gewandelte Bedeutung nicht mit. Der Zwang, auch mit den Nebenfolgen bestimmter gesellschaftlicher Entwicklungen rechnen zu müssen, besagt letztendlich, dass die Nebenfolgen nicht länger als vernachlässigbare Sekundäreffekte gehandelt werden können, sondern primär auf die Gesellschaft zurückwirken. Entweder führt dies zur Katastrophe, sprich zum Kollabieren der funktionalen Differenzierung (die Verflechtung von politischer Macht, Kapital und Medieneinfluss, wie sie jüngst in Italien zu beobachten war, weist in diese Richtung), oder jene Sekundäreffekte von einst, die sich längst zu Primäreffekten aufgeschaukelt haben, führen zu einer reflexiven Modernisierung der Gesellschaft. Man könnte auch sagen, dass im weitesten Sinne, sprich in einer die Neuzeit, die Industriemoderne und die Jetztzeit übergreifenden Konzeption, die moderne Gesellschaft in ihre Reflexionsphase eingetreten ist<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Dieses Drei-Phasen-Modell der autopoietischen Selbstentfaltung lässt sich auf alle Entitäten anwenden, wo es zur operativen Schließung von Kommunikation kommt. Nicht nur Gesellschaften oder Funktionssysteme, sondern auch Organisationen, Interaktionssysteme wie zum Beispiel Paarbeziehungen oder auch fachspezifische Diskurse lassen sich so modellieren. In Bezug auf Letzteres siehe: Harry Lehmann, *Ästhetische Erfahrung. Ein deutscher Diskurs*, Paderborn, i. V.



Der Streit, wie man eine solche Gesellschaftsformation zu denken hat, ist offen<sup>9</sup>. Mein Vorschlag läuft darauf hinaus, die Reflexive Moderne nicht nur als ein Zeitalter der Nebenfolgen, sondern zugleich über eine institutionalisierte Rückkoppelung dieser Nebenfolgen in die Gesellschaft zu bestimmen. Dieser Gedanke ist nahe liegend: Die Leistungsfähigkeit der Funktionssysteme basiert, wie gesagt, auf ihrem blinden Fleck, auf ihrer systematischen Abstraktion der Welt zu einer eng ausgeschnittenen Umwelt und einer Reduktion aller Fragen auf eine einfache binäre Alternative, zum Beispiel, ob eine Unternehmung profitabel oder unprofitabel ist. Das Wirtschaftssystem kann deswegen nur das wahrnehmen, was einen Preis hat, was aber auch heißt, dass sich für das Problem der unsichtbaren Nebenfolgen letztendlich ein einfaches Rezept angeben lässt: Man muss solche Nebeneffekte des kapitalistischen Wirtschaftens wie Umweltzerstörungen in die Sprache der Preise übersetzen, anstatt zu moralisieren, denn dies ist die einzige Sprache, die das moderne Wirtschaftssystem versteht.

Wäre dieses Rezept so einfach umzusetzen, wie es klingt, dann würde dies zu keiner einschneidenden Epochenzäsur führen. Der neuralgische Punkt besteht darin, dass die gesamte Gesellschaft mit einer solchen Intransparenz geschlagen ist, so dass auch das Politiksystem blind ist für gesellschaftlich notwendige Reformen und sich stattdessen danach richtet, was politisch machbar scheint und konkret dem nächstliegenden Wahlerfolg dient. Selbst das Mediensystem folgt einem eigenen Code und informiert die Gesellschaft nicht etwa über die gesellschaftlich relevanten Themen, sondern es muss seinen Informationsfluss auf die Unterhaltungs- und Bildungsbedürfnisse seiner Rezipienten hin formatieren, sprich daraufhin organisieren, was die Bevölkerung für interessant hält. Damit gerät die Gesellschaft aber als solche in einen Teufelskreis, der sich in einer immer auffälliger werdenden Tendenz zur Unregierbarkeit und Reformunfähigkeit bemerkbar macht. Die selbst erzeugte Blindheit des Gesellschaftssystems ist nämlich die Voraussetzung dafür, dass in den Funktionssystemen ein Systemlobbyismus entstehen kann, der die Gesellschaft heimlich gegen ihre eigenen Interessen dirigiert. Insofern bringt die moderne Gesellschaft jenen Verblendungszusammenhang, in dem sie gefangen ist, selbst hervor<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Klar ist lediglich, dass es sich nicht nur um einen Epochenbegriff handeln kann, der die Welt, wie sie im 21. Jahrhundert geworden ist, beschreibt, sondern der Begriff der Reflexiven Moderne ist zugleich auch eine normative Konzeption: Was die verschiedenen Ideen zur Reflexiven Moderne eint, ist die geteilte Prämisse, dass die Gesellschaft es in irgendeiner Weise lernen sollte, auf die von ihr selbsterzeugten Nebenfolgen in Echtzeit zu reagieren. Hierbei setzen die einen mit Giddens auf eine Ermächtigung, die anderen mit Beck auf eine Entmächtigung jener Expertensysteme, die uns über die gefährlichen Nebenfolgen der beschleunigten gesellschaftlichen Evolution in Zeiten der Globalisierung informieren und warnen können. Vgl. Beck: *Wissen oder Nicht-Wissen?*, S. 313f.

<sup>10</sup> Siehe hierzu das Kapitel *Lösungsstrategien* in H. Lehmann: *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006, S. 63-81.



Es ist nun vorhersehbar, dass auf dieser Linie der historischen Entwicklung ein Kipp-Punkt erreicht wird, wo auf der einen Seite der Evolutionsdruck und mit ihm die Nebenfolgen eine solche Mächtigkeit erlangen, dass sie destruktiv auf die Gesellschaft wie zum Beispiel ihren Wohlfahrtsstaat oder ihre demokratischen Institutionen zurückwirken, und dass dieser Veränderungsdruck auf der anderen Seite von der strukturellen Trägheit des modernen Gesellschafts-systems nicht mehr bewältigt werden kann. An diesem Totpunkt der Entwicklung, wo sich Reformdruck und Reformstau die Waage halten, befinden wir uns heute. Und diese Krise, so meine These, lässt sich nur beheben, wenn es eine erneute Transformation der Grundstruktur der modernen Gesellschaft gibt. Die funktionale Differenzierung der Gesellschaft kann nicht preisgegeben werden, aber es bedarf einer systematischen Form der Rückkoppelung jener Nebenfolgen der Funktionssysteme in diese Systeme. Das Prinzip der funktionale Differenzierung müsste längerfristig und komplementär durch ein Prinzip der reflexiven Integration ergänzt werden.

Was aber bedeutet es konkret, wenn eine Gesellschaft unter dieser Leitidee steht!? Reflexive Modernisierung hieße, dass es zu einer Reform der Reformfähigkeit kommt. Vor allem ginge es darum, gesellschaftliches Problembewusstsein selbst als einen Höchstwert in der Gesellschaft zu etablieren und in ihre Selbstbeschreibung zu integrieren. Es gälte, dafür die entsprechenden Institutionen zu schaffen, welche einen solchen »Sinn fürs Problematische« erzeugen, medienwirksam vermitteln und sie mit politischer Relevanz auszustatten<sup>11</sup>. Erst unter dieser neuen Leitidee könnten dann auch Gesichtspunkte der Nachhaltigkeit, der gesellschaftlichen Verantwortlichkeit und der sozialen Legitimation in das moderne emanzipatorisch-individualistische Freiheitsverständnis integriert werden.

Eine reflexive Integration von Nebenfolgen aller Art wäre auch die Voraussetzung dafür, um an den neuralgischen Punkten der Gesellschaft Unterbrechungsmechanismen einbauen zu können, welche die systematische Verflechtung von Systemautonomie und Lobbyinteressen aufbrechen und die daraus resultierende Reformträgheit des Gesellschaftssystems unterminieren könnten. Erst dann könnte eine permanente, politisch auch durchsetzbare Integration von Nebenfolgen in die Funktionssysteme möglich werden. Damit eine solche Reform der Reformfähigkeit der modernen Gesellschaft aber überhaupt denkbar ist, muss sich auch das Selbstverständnis davon verändern, was eine moderne, demokratisch und freiheitlich verfasste Gesellschaft ist. Polemisch formuliert, bestimmte in der Reflexiven Moderne das gesellschaftliche Bewusstsein das gesellschaftliche Sein. So müsste es etwa zu einer Umwertung der im

<sup>11</sup> In diesem Sinne könnte man mit Antony Giddens auch von der Notwendigkeit einer *institutionalisierten Reflexivität* sprechen. Vgl. A. Giddens: *Risiko, Vertrauen und Reflexivität*, in: Beck/Giddens/Lash: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, S. 317f.

modernen Bewusstsein tief verankerten Vorstellung kommen, dass Autonomiegewinne notwendigerweise mit Freiheitsgewinnen einhergehen.

Die Reflexive Moderne ist die Epoche der bewussten und gezielten Erfindung und Implementierung von Integrationsmechanismen. Wie lange ein solcher Prozess dauert, ist nicht abzusehen, da er sich kaum lokalisieren lässt und sich, wenn überhaupt, in Bezug auf eine Weltgesellschaft durchsetzen muss. Die Reflexive Moderne selbst ist jedoch keine Utopie, sondern vielmehr eine konstruktive Möglichkeit der modernen Gesellschaft, die ergriffen werden kann oder nicht. Die Leitidee einer Rückkoppelung der Modernisierungsfolgen ins Gesellschaftssystem formuliert keine Lebensform, sondern sie verkörpert ein allgemeines Reformprinzip, für das sich je konkrete Problemstellungen auffinden lassen. Erst in einem nächsten Gedankenschritt könnte man sagen, dass eine in diesem Sinne geglückte reflexive Modernisierung zu einer ganz anderen Gesellschaft führt, in der auch das Leben nicht länger unter den Kategorien der Moderne, sprich nicht mehr unter dem Primat von Arbeit, Geld, Freizeit, Selbstverwirklichung und Selbstentfremdung steht. Genau diese wie auch immer ausformulierte Utopie ist aber nicht das Argument, sondern bloß eine Extrapolation. Es handelt sich um einen Abschlussgedanken, aus dem die Theorie vielleicht ihre Motive zieht und in dem das Bild vom »ewigen Frieden« ein neues Antlitz bekommt. Die Hoffnung kristallisiert sich nicht mehr wie zu Zeiten der Industriemoderne an der Naturbeherrschung, sondern fokussiert sich jetzt eher auf Integrationsprozesse. Reflexive Modernisierung der Gesellschaft heißt also: Die Moderne tritt in ihre Reflexionsphase ein – sie wird weder postmodernistisch beendet, noch utopisch transzendiert.

## II. Konzepte einer zweiten ästhetischen Moderne

Damit ist ein Berührungspunkt zwischen den Phänomenen der reflexiven Moderne in Kunst und Gesellschaft gefunden, so dass ich zum zweiten Themenpunkt übergehen kann: den bereits vorliegenden Konzepten einer Zweiten bzw. Reflexiven ästhetischen Moderne. Man muss die soziologische Theorie reflexiver Modernisierung so weit zuspitzen, dass ein Zusammenhang zwischen den reflexhaft auf die Gesellschaft zurückwirkenden Nebenfolgen mit dem allgemeinen Reflexionsniveau der Gesellschaft sichtbar wird. Die konstitutive Blindheit der funktional differenzierten Gesellschaft müsste – wenn der Problemdruck so wie heute substanziell wird – durch eine spezifische Reflexionskultur kompensiert werden, die es bislang nicht gibt. Trivial ausgedrückt, müsste sich der »weiche Standortfaktor« Kultur in der Reflexiven Moderne zu einem Instrument der gesellschaftlichen Selbstregulierung härten. Die viel zitierte Wissenskultur wäre im Kern eine Kultur der gesellschaftlichen Selbstreflexion, eine Kultur des Wissens der Gesellschaft über sich selbst. Genau hier gewinnt auch

eine Kunst der Reflexiven Moderne ihre gesellschaftliche Funktion, die ich als eine Provokation problemscharfer Selbstbeschreibungen im Medium der ästhetischen Erfahrung bestimmen würde<sup>12</sup>. Avancierte Kunst wäre vor allem eines: eine Avantgarde der Welterschließung.

So viel zur Skizze eines möglichen Brückenschlags von der Gesellschafts- zur Kunsttheorie einer Reflexiven Moderne. Es geht letztendlich darum, exemplarisch anhand der Kunst die Reflexhaftigkeit mit der Reflexionsfähigkeit der Gesellschaft zusammenzudenken. Eine solche Denkmöglichkeit zu entfalten ist eine Seite des Arguments, die andere ist, ob sich diese Möglichkeit in der aktuellen Kunst auch realisiert oder tendenziell realisieren kann. Immerhin hat man es mit einem autonomen Kunstsystem zu tun, das sich per Definition keine Vorschriften machen lässt, wie es funktionieren soll. Was also spricht in Bezug auf die zeitgenössische Kunst selbst dafür, dass die Kunst sich auf diesem Wege der reflexiven Modernisierung befindet?

Schaut man sich zunächst die Vorschläge an, die in den verschiedenen Kunstszene zur Reflexiven Moderne gemacht wurden, dann findet sich eine offenkundige Parallele zur soziologischen Theorie: die Kunst der Reflexiven oder auch Zweiten Moderne begreift sich explizit als eine Gegenbewegung zur Postmoderne, so wie die Postmoderne selbst einst die Avantgarde »überwunden« hat. Insofern bezeichnet die Reflexive Moderne sowohl in der Kunst- als auch in der Gesellschaftstheorie einen neuen Epochenbegriff.

Grundsätzlich lassen sich hier aber zwei gegensätzliche Stoßrichtungen in der Argumentation unterscheiden: eine, welche an den Errungenschaften der historischen Avantgarde wieder anknüpfen will, und eine andere, welche den von der Postmoderne eingeschlagenen Weg eher konsequent zu Ende denken möchte. Die einen gehen vor die Postmoderne zurück, die anderen gehen über die Postmoderne hinaus.

Heinrich Klotz – der Stichwortgeber auf der Suche nach einer Zweiten Moderne – steht für die erste Konzeption, wenn er behauptet: »*Neue Abstraktion*« und »*Dekonstruktion*« sind die ästhetischen Ausdrucksweisen am Anfang einer *Zweiten Moderne*.<sup>13</sup> Es handelt sich hierbei um einen klaren Rückbezug auf Formensprachen, die es zu Zeiten der Ersten Moderne schon einmal gab. Allein die Renaissance der figurativen Malerei lässt diese Diagnose ein Jahrzehnt später zweifelhaft erscheinen; aber auch die Idee, dass die dekonstruktivistische Architektur nun die Speerspitze der Kunstentwicklung darstellt, hält der Analyse nicht stand. Die Formensprache dieser Architektur ist nicht wirklich neu, sondern sie vollzieht Erfindungen, wie sie in der abstrakten Malerei und in der abstrakten Skulptur längst bekannt sind, in ihrem eigenen Medium nach. Die

<sup>12</sup> Siehe hierzu das Kapitel *Die gesellschaftliche Funktion der Kunst* in: H. Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 81–85.

<sup>13</sup> Heinrich Klotz: *Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1999, S. 153

dekonstruktivistische Architektur ist kunstgeschichtlich gesehen eher eine nachgeholte Avantgarde, die sich erst realisieren konnte, als man den schiefen Winkel bautechnisch (und finanztechnisch) beherrschen lernte.

In der Neuen Musik hat vor allem Claus-Steffen Mahnkopf in mehreren Aufsätzen das Konzept einer zweiten musikalischen Moderne entwickelt. Auch er bestimmt die Zweite Moderne zunächst einmal in Bezug auf die material-ästhetisch avanciertesten Kompositionstechniken der Zeit, welche die historische Avantgarde unter dem Leitbild der Dekonstruktion fortführen: *Einer Kreuzung der technischen Potentiale des kritischen, dekonstruktiven Komponierens (Komplexismus und Negativismus) – mit höchst persönlichen Ausdrucksvorlieben – müsste die Zukunft der Neuen Musik gehören.*<sup>14</sup> Später definiert er die Zweite Moderne nicht mehr über diese Kompositionsweisen, sondern in Bezug auf die Probleme, welche diese Kompositionstechniken hinterlassen haben: *Die Zweite Moderne einer solchen jüngeren Generation hat zur Ausgangslage den Umstand, dass keine der vier Hauptströmungen modernen Komponierens [Komplexismus (Ferneyhough), Negativismus (Lachenmann), Stochastik (Xenakis), Spektralismus (Grisey)/HL] allein eine universale Lösung der kompositorischen Probleme anbieten kann, sondern dass jede eine bestimmte Aporie gleichsam vor sich herreibt.*<sup>15</sup> Aber was ist dieses Problem, wenn man es einmal auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen versucht? Es ist vor allem der innermusikalische Bedeutungsverlust in der Neuen Musik, den Mahnkopf als solchen auch anspricht: *Die Zweite Moderne korrigiert [...] einen Fehler der Ersten – ihre reduktionistische Tendenz zur Abstraktion, die [...] zur Auslöschung von Bedeutung überhaupt führen muss – durch eine behutsame Resemantisierung, aber nicht, wie in der Postmoderne, mittels eines Rekurses auf bekannte, nämlich geschichtlich validierte Stilmuster.*<sup>16</sup> Obwohl die Konzepte einer Zweiten Moderne in der Neuen Musik so stark wie nirgends sonst die Avantgarde fortsetzen wollen und die Postmoderne quasi zu überspringen scheinen, so bezieht sich die Forderung nach einer Resemantisierung der Musik bereits auf eine nicht zu Ende geführte Aufgabenstellung der Postmoderne und teilt mit dieser den wesentlichen Kritikpunkt an der Avantgarde: ihre Abstraktheit, was in der Musik ein Mangel an hörbaren Gestalten ist. An diesem Punkt nimmt die Argumentation einen Richtungswechsel vor: Sie geht weniger auf die historische Avantgarde zurück, sondern greift vielmehr die Motive und Problemstellungen der Postmoderne kritisch auf und zielt mit ihrem Konzept einer Zweiten Moderne über diese hinaus.

<sup>14</sup> Claus-Steffen Mahnkopf: *Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne*, in: K. H. Bohrer/ K. Scheel (Hrsg.), *Postmoderne. Eine Bilanz*, Sonderheft Merkur 9/10 1998, S. 875

<sup>15</sup> Claus-Steffen Mahnkopf: *Die Bedingungen einer Zweiten Moderne*, in: Ders., *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist 2006, S. 143

<sup>16</sup> Ebd., S. 143

In der Filmtheorie kommt diese Argumentationsstrategie nun explizit zum Vorschein. Oliver Fahle unterscheidet zunächst einmal drei filmgeschichtliche Epochen und spricht entsprechend vom klassischen, vom modernen und vom postmodernen Film: *Der klassische Film agierte vorrangig im Modus der filmischen Narration, des Aktionsbildes; der moderne Film dagegen produzierte Zustände filmischer Selbstreflexivität, die als Zeitbilder bezeichnet werden können. [...] Der postmoderne Film stellt einen mächtigen Versuch dar, diese Unvereinbarkeiten zwischen klassischer und moderner Form zu beseitigen und beide zusammenzubringen.*<sup>17</sup> Der klassische Film lebt von dem einfachen Erzählmuster, dem bis heute noch die Unterhaltungsfilm aus Hollywood folgen. Der moderne Film hingegen lässt sich, wie andere Künste auch, über eine besondere Materialorientierung charakterisieren: Der Erzählfluss wird zugunsten einer Thematisierung des »Erzählmediums« unterbrochen. Nicht was erzählt wird, sondern das »Wie«, wie also die filmischen Bilder produziert und rezipiert werden, tritt in den Vordergrund. Wahrscheinlich reagiert der Film besonders sensibel auf die Suspendierung seines Mediums, für das Narration konstitutiv ist; zum einen weil die Produktionskosten hoch sind und man deshalb kaum für ein reines Fachpublikum oder eine freie (aber subventionierte) Szene arbeiten kann, zum anderen weil man mit Materialexperimenten keinen Film produziert, der zwei Stunden lang das Interesse beim Zuschauer wach zu halten vermag. Folgerichtig ist der experimentelle Film längst in die bildende Kunst ausgewandert, wo es diese Beschränkungen nicht gibt. Die Avantgarde des Films fand letztendlich in der Videokunst zu sich selbst. Der Film konnte die Möglichkeiten seines Mediums der bewegten Bilder bei weitem nicht ausreizen, sondern empfand den Mangel an Narrativität sehr bald als Problem – und wurde postmodern. Oliver Fahle definiert die Postmoderne entsprechend als einen *Versuch, Moderne und Klassik zusammenzudenken*<sup>18</sup>. Seine Idee, einen Begriff der Zweiten Moderne für die Filmkunst zu entwerfen, gründet offensichtlich in der Annahme, dass dieses »Zusammendenken« noch nicht richtig oder noch nicht konsequent genug gelungen sei: *Der Film der Zweiten Moderne löst sich nun wieder stärker vom ästhetizistischen Ansatz der Postmoderne. Diese hatte den klassischen und den modernen Film, also Aktions- und Zeitbild bzw. Narration und Selbstreflexion, in lockeren Kopplungen miteinander verbunden, hatte ihre Unvereinbarkeiten in ästhetischer Leichtigkeit zusammengebracht. Die Zweite Moderne nimmt den Konflikt zwischen Aktions- und Zeitbild ernster. Sie versucht, die epistemische Spannung zwischen den beiden Evolutionsstufen des Films zu thematisieren und herzustellen. Deshalb ist sie auch eine Anknüpfung an die Moderne.*<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Oliver Fahle: *Bilder der Zweiten Moderne*, Weimar 2005, S. 11

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Oliver Fahle: *Bilder der Zweiten Moderne*, Weimar 2005, S. 22

Ein solcher Bestimmungsversuch der Zweiten Moderne will die Postmoderne nicht revidieren, sondern das an ihr hervorstechende Merkmal radikalisieren: nämlich die Verbindung von Tradition und Moderne, also den Rückgriff auf traditionelle Darstellungssysteme mit der ihnen eigenen Formensprache wie auf Säulen, Giebel und Fassaden in der Architektur, das Figurative in der Malerei oder auf Melodik, Rhythmik und Harmonik in der Neuen Musik. Der Unterschied zwischen Postmoderne und Zweiter Moderne muss dann an der spezifischen Art dieser Verbindung festgemacht werden. In der Postmoderne wurde die Tradition in Form von Zitaten in die zeitgenössische Kunst wieder eingeführt und an den harten Tabus der Avantgarde ironisch gebrochen. Der Verweis, dass man die herkömmlichen künstlerischen Techniken nicht naiv benutzt, sondern ihnen gegenüber mit Ironie auf Distanz gehen kann, wird deutlich wahrnehmbar ausgeflaggt.

Wenn man die Zweite Moderne also nicht in einer revidierten, sondern in einer radikalisierten Postmoderne sucht, dann ist ihr markantes Unterscheidungsmerkmal, dass hier Tradition und Moderne in einer unironischen Weise miteinander verbunden werden, dass man also mit einer ganz anderen Selbstverständlichkeit und Ernsthaftigkeit auf die Errungenschaften der traditionellen und modernen Künste gleichermaßen zurückgreifen kann. Die Frage ist allerdings, woher diese Ernsthaftigkeit kommen soll oder ob sie nicht schlichtweg in eine *Naive Moderne*<sup>20</sup> führt, welche vom Glück des Vergessens zehrt und von den naiven Neuanfängen lebt, die nicht wissen, dass es bestimmte Dinge schon einmal gab.

Bislang hatten alle Vorschläge zur Zweiten Moderne eines gemeinsam: Sie besaßen nach wie vor eine materialästhetische Orientierung, sprich: sie wurden auf eine bestimmte technische Innovation, auf eine bestimmte Handhabung des künstlerischen Materials mehr oder weniger streng beschränkt, so dass man diese Kunst letztendlich an ihrer spezifischen Formensprache erkennen kann. Das heißt auch, dass die Kunst der Zweiten Moderne eine Art Epochenstil kreiert, der entweder an einem ästhetischen Prinzip wie der Dekonstruktion festgemacht werden kann oder sich als Einheit von klassischen und modernen Darstellungsprinzipien ergeben soll. Die Konzepte einer Zweiten Moderne in der Architektur brechen mit einer solchen materialästhetischen Orientierung, indem sie den postmodernen Stilpluralismus als eine nicht hintergehbare Prämisse für alle Nachfolgekonzeppte betrachten. So schreibt Jürgen Pahl: *So ist eine Neue Moderne nicht etwa zu erwarten als eine neue Konvention,*

<sup>20</sup> Zum Begriff der *Naiven Moderne*, der die jederzeit mögliche Gegenmoderne zur Reflexiven Moderne beschreibt, siehe den gleichnamigen Abschnitt IX. *Naive Moderne* in Harry Lehmann: *Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne*, in: *Musik & Ästhetik*, 10. Jg., Heft 38, Stuttgart 2006, S. 32–35.

als ein kommender neuer »Stil«, der irgendwann erschaffen wird. Sie bildet sich vielmehr aus der Kondensation der beschriebenen Strömungen gegenwärtiger Architektur, aus deren konkurrierender [...] Koexistenz. Wir sind wahrscheinlich schon mittendrin in der Entfaltung der Neuen (der »Zweiten«) Moderne.<sup>21</sup>

Die nahe liegende Idee ist, dass die verschiedenen stilistischen Errungenschaften in einer Architektur der Zweiten Moderne in ein und demselben Bauwerk integriert werden. Eine solche *Integrale Architektur*<sup>22</sup> gibt es zweifellos, und wahrscheinlich ist dies sogar der avancierteste Architekturstil der Gegenwart, aber Pahl bemerkt zu Recht, dass sie (nur) *als eine plurale Zwischenstufe auf dem Wege in eine Neue Moderne wahrgenommen werden kann*<sup>23</sup>. Im Gegensatz zur postmodernen Architektur, welche die Einheit verschiedener Stile versatzstückhaft und zitafförmig realisiert, stellt die Integrale Architektur diese Einheit ohne ironische Brechung her. Anstelle des postmodernen Stilpluralismus, der zum offenen Kunstwerk führt, hat man es jetzt mit in sich geschlossenen Baukunstwerken zu tun, welche die verschiedenen Stilanleihen in Bezug auf einen das gesamte Gebäude integrierenden Zweck hin organisieren. Die unverbundene Pluralität verschiedener Stile lässt sich am Baukunstwerk sicherlich am leichtesten zu einer Einheit der Stile integrieren, denn hier kann man direkt auf einen gesellschaftlichen Zweck der Architektur rekurrieren, den es so eindeutig für andere Künste nicht gibt: auf den städtebaulichen Kontext und die Gebrauchs- bzw. Repräsentationsfunktion der Gebäude.

Das Konzept einer Neuen bzw. Zweiten Moderne von Pahl weist wie gesagt über den Stil der integralen Architektur hinaus und zielt letztendlich auf einen Pluralismus der Stile schlechthin. Oder negativ formuliert, man kann eine solche »Neue Moderne« nicht länger in Bezug auf einen spezifischen Materialfortschritt, der zu einer neuen, noch nie dagewesenen Formensprache führt, definieren. *Wenn wir Erneuerung, Durchsetzung und Vertiefung der Ziele frühmoderner Tradition als gemeinsame Vorbedingung erkennen, so kann es dabei wiederum nicht primär um neue oder erneuerte Formen, auch nicht um neue Kombinationen und Interpretationen alter Formen gehen, sondern im Sinne des [...] Gestaltbegriffes um die Entfaltung neuer Ideen, neuer wesentlicher Inhalte, neuer »Wesenheiten«, die durch ihre entsprechenden Formen ins Bild gesetzt und bildhaft »transportiert« werden.*<sup>24</sup> Was hier das Kriterium des Neuen abgeben soll, ist offensichtlich etwas, was nicht mehr innerästhetischen Kriterien genügen muss, sondern an einem ganz bestimmten außerästhetischen Weltbezug der Kunst festzumachen ist. Die Frage nach einer Zweiten Moderne würde sich entsprechend daran beantworten, ob

<sup>21</sup> Jürgen Pahl: *Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts*, München u. a. 1999, S. 310–316. Ulrich Schwarz (Hrsg.): *Neue Deutsche Architektur: Eine Reflexive Moderne*, Ostfildern-Ruit 2002

<sup>22</sup> Ebd., S. 286ff.

<sup>23</sup> Ebd., S. 313

<sup>24</sup> Ebd., S. 311



und wie überzeugend man diesen Weltbezug der Kunst zu erläutern vermag. Hier stößt Pahls Konzept an seine inneren Grenzen, insofern er diese Erklärung nur noch in einen Rückbezug auf die mittelalterliche Wahrheitsästhetik zu liefern vermag, welche *Schönheit als den Glanz des Wahren* beschrieb. *Jede der heute und in Zukunft wahrnehmbaren Architekturströmungen, der innere Wahrheit eignet und die diese wahrnehmbar zu machen vermag, kann damit ihre eigene Schönheit begründen, lautet Pahls Fazit. Wenn also ein Bauwerk eine innere Wahrheit erkennen lässt, wenn ihm ein wesentlicher Inhalt, eine Idee eignet, die als ein mögliches Stück Wahrheit innerhalb unseres Welt- und Lebensgefühls decodiert und identifiziert werden kann, so wird sich für diejenigen, die diese Wahrheit zu erkennen, sich mit ihr vertraut zu machen, ihren »Glanz« wahrzunehmen vermögen, in dieser Architektur auch ihre Schönheit »ereignen«.*<sup>25</sup>

Pahls Konzeption einer Zweiten Moderne ist besonders lehrreich, weil sie mit ihrer Doppelthese eines nicht hintergehbaren Stilpluralismus und eines hieraus abzuleitenden Wahrheitsbezuges der Kunst die ganze Problematik dieses Epochenbegriffs auf den Punkt bringt. Das Dilemma lautet kurz gesagt: Innerästhetische Kriterien sind nicht mehr verfügbar, außerästhetische Kriterien überzeugen nicht, sobald man sie formuliert. Auf jeden Fall kann man eine Neue Moderne nicht mit Hilfe einer vormodernen Ästhetik begründen; genau dies führt geradewegs in eine Naive Moderne. Es ist vollkommen unklar, ob avancierte Kunst überhaupt noch etwas mit Schönheit zu tun hat oder ob es nicht auf ganz andere ästhetische Qualitäten ankommt, oder ob nicht sogar das Neue an der Kunst konzeptionell-anästhetisch geworden ist. Zudem gehört es zu den unselbstverständlichsten Thesen der zeitgenössischen Ästhetik, dass moderne Kunst einen Wahrheitsgehalt besitzen soll<sup>26</sup>. Allerdings trifft sich hier Pahls Intuition einer Zweiten Moderne mit der von Claus-Steffen Mahnkopf, der einen ebensolchen Wahrheitsbezug einfordert: *die Zweite Moderne [erklärt] ihre Treue und die Rückkehr zu einer Wahrheitsästhetik, die zwischen Hegel und Adorno die Idee verfocht, das Werk sei auch eine Erkenntnisinstanz von Welt*<sup>27</sup>.

Festzuhalten ist, dass es starke Gründe dafür gibt, dass eine Zweite Moderne sich über einen spezifischen Weltbezug artikulieren muss; davon geht auch

<sup>25</sup> Ebd., S. 315f.

<sup>26</sup> Die letzte überzeugende Wahrheitsästhetik war Adornos *Ästhetische Theorie*, die konträr zur postmodernen Kunsterfahrung stand und deswegen, kaum dass sie erschienen war, unter Heteronomieverdacht fiel und von einem Diskurs der ästhetischen Erfahrung abgelöst wurde. Eine ausführliche Rekonstruktion und Kritik dieses Paradigmenwechsels findet sich in: H. Lehmann, *Ästhetische Erfahrung* (s. Anm. 8). Wie sich »Wahrheit« in der zeitgenössischen Kunst systemtheoretisch reformulieren lässt, siehe H. Lehmann: *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*.

<sup>27</sup> Claus-Steffen Mahnkopf: *Die Bedingungen einer Zweiten Moderne* in: Ders., *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist 2006, S. 148

Ulrich Schwarz aus, der die Zweite architektonische Moderne als eine Reflexive Moderne beschreibt: *Die Modernität von Architektur lässt sich gegenwärtig überhaupt nicht mehr stilistisch, formal oder innerarchitektonisch bestimmen. Architektur muss heute in einem gesellschaftlichen Sinne modern sein – oder sie ist es nicht.*<sup>28</sup> Wie aber ist ein solcher Gesellschaftsbezug zu denken?

Es dürfte evident sein, dass sich diese Frage mit den herkömmlichen kunsttheoretischen Denkmitteln überhaupt nicht mehr beantworten lässt, sondern dass man hier auf einen außerästhetischen Anlehnungskontext angewiesen ist. Man kann die Kunstgeschichte weder verstehen, geschweige denn prognostizieren, wenn man sie nicht in einer parallel laufenden Gesellschaftsgeschichte verankert. Deshalb die Frage: Lässt sich eine solche Parallelgeschichte für die Kunst, und zwar in Bezug auf das vorab entwickelte Gesellschaftsmodell konstruieren?

### III. Reflexive Modernisierung in der Kunst

Die Zäsur zwischen Mittelalter und Neuzeit war durch die Ausbildung von autonomen Funktionssystemen gekennzeichnet, was unter anderem auch zur Ausbildung eines autonomen Kunstsystems führte. Wirklich sichtbar, d. h. in der Lebenswelt nicht mehr zu übersehen, wird dieser langsam vorstatt gehende Umbau der Gesellschaft aber erst mit dem Ingangkommen der industriellen Revolution. Sie löste auch den politischen Umbau der Gesellschaft aus, so dass das neue antihierarchische Differenzierungsprinzip mit der Entmachtung der Monarchen, insbesondere als Resultat der französischen Revolution von 1789, offensichtlich wird. Mit einer ebensolchen Verzögerung registrierte man in der Mitte des 18. Jahrhunderts dann auch die längst errungene Autonomie in den Künsten. In der Dichtung erklärte zum Beispiel Baudelaire das Hässliche für schön, die Malerei wurde abstrakt und flach, in der Musik sprengt man schließlich das tonale System. Die moderne Kunst entdeckte, dass sie so frei ist, sich selbst zu negieren<sup>29</sup>. Diese Negation der Kunst im Kunstsystem setzte eine Überbietungslogik in Gang, welche das Neue in der Kunst primär als einen Materialfortschritt definierte. Das Neue ergab sich aus der Negation der alten Techniken, Darstellungssysteme und handwerklichen Fähigkeiten, was in letzter Konsequenz zu einem Antiwerk wie Cages 4'33" führte, wo auf das Herstellen eines Kunstwerkes gänzlich verzichtet wird und sich der Kunstcharakter dieser Performance aus der Negation des gesamten abendländischen Musikbegriffes ergibt.

<sup>28</sup> Ulrich Schwarz: *Neue Deutsche Architektur – Eine Ausstellung*, in: Ders. (Hrsg.), *Neue Deutsche Architektur: Eine Reflexive Moderne* (s. Anm. 21), S. 16

<sup>29</sup> H. Lehmann: *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 181–188

Mit dieser Beobachtung wird die gesuchte Parallele der ästhetischen Moderne zur Industriemoderne sichtbar: In beiden Fällen werden Autonomiegewinne der Funktionssysteme realisiert, d. h. die in der Neuzeit neu entstandenen Freiheitsgrade werden in den beiden Modernen ausgenutzt und schlagen sich je auf ihre Weise in der Kunst- und Gesellschaftsgeschichte nieder. Die Industriemoderne stand – im Banne ihres eigenen Erfolges – unter dem Paradigma von Zweckrationalität und instrumenteller Vernunft. Die Kunst fand ihr Äquivalent dazu in einer Logik des Materialfortschritts, der die entscheidenden Innovationen der ästhetische Moderne hervorgebracht hat. Das Materialexperiment steht in der gesamten ästhetischen Moderne, also seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute, für die eigentliche Instanz, wo das Neue in der Kunst entsteht. Und die Erfindung einer neuen künstlerischen Technik wurde von demselben Optimismus getragen, den auch die Industriemoderne in Bezug auf die Entdeckung wissenschaftlich-technischer Innovationen hegte, nämlich, dass der technologische Fortschritt sich in einem sozialen Fortschritt niederschlägt. Diese Materialorientierung ist charakteristisch für die moderne Kunst und war weder in der Neuzeit vorherrschend noch besitzt sie in der Reflexiven Moderne einen hinreichenden Orientierungswert.

Man kann die Kunst der ersten Moderne damit auf dem historischen Zeitstrahl sowohl gegenüber der Neuzeit als auch gegenüber einer Kunst der Reflexiven Moderne abgrenzen. In der Renaissance begann sich die Kunst von ihrer religiösen Indienstnahme zu emanzipieren und wurde schrittweise zur autonomen Kunst. Dies spiegelte sich zunächst daran wider, dass sie sich nun aus eigener Kraft verändern konnte, und zwar in Form von neuen Stilerfindungen, die aber alle noch unter der Leitidee einer »schönen Kunst« standen. Innerästhetische Innovationen traten damals hinter der inhaltsästhetischen Orientierung zurück, welche die neuzeitliche Kunst prägte: Sie erfüllte primär eine repräsentative Funktion, und zwar in dem Sinne, dass sie die vorherrschenden Weltbilder in einem der jeweiligen Zeit angemessenen Darstellungsstil repräsentierte. Diese inhaltsästhetische Orientierung wird in der ästhetischen Moderne von einer materialästhetischen Orientierung der Künste abgelöst.

Der Logik des Materialfortschritts folgte erstmals die Kunst der Klassischen Moderne, sie wurde von der Avantgarde in ihrer ganzen Radikalität entfaltet, und sie wird von der Postmoderne zum Teil wieder zurückgenommen, indem man auf das alte Material vergangener Kunst zurückgreift. Die ironische Brechung, mit der hier auf die Tradition angespielt wird, ist aber auch eine technische Innovation, mit deren Hilfe sich die Kunst der Avantgarde überbieten lässt. Die entscheidende Frage ist natürlich, ob auf diese schwache materialästhetische Orientierung der postmodernen Kunst eine qualitativ andere ästhetische Orientierung folgt, und die Idee ist, dass sich die Epochenäsur zwischen Erster und Zweiter Moderne in der Kunst an einer gehaltsästhetischen Wende festmachen lässt. Die Kunst der Reflexiven Moderne bricht vollends mit der

Materialästhetik der Ersten Moderne und wird sich an einer gehaltsästhetischen Orientierung zu erkennen geben<sup>30</sup>.

Der Begriff ist zugegebenermaßen erläuterungsbedürftig. Er markiert zunächst einmal eine doppelte Abgrenzung zu der inhaltsästhetischen und zu der materialästhetischen Orientierung der Kunst und besagt zumindest negativ so viel, dass weder bestimmte Inhalte der Kunst noch bestimmte Materialfortschritte der Kunst ein hinreichendes Kriterium dafür abgeben, ob Kunst gelungen ist oder nicht. In erster Näherung könnte man auch sagen: Die Unterscheidung zwischen dieser klassischen und jener modernen ästhetischen Orientierung ist in einer Kunst der Reflexiven Moderne aufgehoben – und zwar aufgehoben in einem radikal anderen Kontext der Kunst. Die Kunst selbst und damit auch ihr Begriff hat sich im Modus des Materialfortschritts entscheidend verändert, wobei die Ironie der Geschichte darin besteht, dass es im Selbstverständnis der Künstler eigentlich immer um etwas »Inhaltliches«, also um etwas ganz anderes als um bloße Materialfortschritte ging. Aus historischer Distanz betrachtet liegt der kunstgeschichtliche Sinn der ästhetischen Moderne jedoch in einer immanenten Ausdifferenzierung der Kunst selbst. Sie kann heute in alten oder neuen Medien, als Werk oder Antiwerk, als offenes oder geschlossenes Kunstwerk, im ironischen oder ernsten Rückgriff auf die Formensprachen der Tradition erzeugt werden – und keines dieser Merkmale greift mehr, um sich ein ästhetisches Urteil über den Wert oder Unwert aktueller Kunst zu bilden.

Die ästhetische Moderne setzte ein, als die neuzeitliche Kunst ihre eigene Autonomie zu entdecken begann, und nutzte diesen Freiraum, um sich mit sich selbst, sprich mit ihrem eigenen Material zu beschäftigen. Der Gewinn dieser selbstbezogenen Phase der Kunstevolution besteht letztendlich in einem Zugewinn an Autonomie gegenüber dem eigenen Material, der eigenen Geschichte, den eigenen Stilerfindungen und der eigenen Forminnovation. Alles ist möglich, lautet die Botschaft, und genau an diesem Punkt taucht erneut die Frage auf nach dem »ästhetischen Wozu«.

Damit befindet sich das Kunstsystem in einer analogen Ausgangslage wie das Gesellschaftssystem heute: einem Zustand der radikalen Kontingenz, einer neuen Unübersichtlichkeit, die sich mit Entscheidungsunsicherheit paart. Wenn man diese veränderte Ausgangslage der zeitgenössischen Kunst vor Augen hat, dann wird auch der Unterschied zwischen einer inhaltsästhetischen Orientierung in der Neuzeit und einer gehaltsästhetischen Orientierung zeitgenössischer Kunst deutlich. Jeder intendierte Weltbezug der Kunst ist dieser basalen Kontingenz des ästhetischen Materials heute ausgesetzt. Es kann auf keine bestimmten Inhalte mehr von sich aus verweisen, so wie dies in der neuzeitlichen Kunst noch möglich war<sup>31</sup>. Avancierte Kunst heute steht den Autonomie-

<sup>30</sup> Siehe zur These von der *Gehaltsästhetischen Wende* auch: H. Lehmann, *Avantgarde heute*.

gewinnen der modernen Kunst offen gegenüber und nimmt die gewonnenen Freiheitsgrade auch in die eigenen Kompositionstechniken auf. Wenn es den Künstlern dann um einen bestimmten Weltbezug geht, dann muss sich dieser in der Formensprache der Werke selbst generieren. Das Argument lautet also, dass sich dort, wo die Errungenschaften der Moderne tatsächlich ausgeschöpft werden, a priori kein Inhalt mehr von einem bestimmten künstlerischen Material transportieren lässt, sondern dass aufgrund der neuen Freiheitsgrade der Kunst jeder Inhalt mit dem ästhetischen Material amalgamiert ist und immer erst im Medium der ästhetischen Erfahrung erschlossen werden muss. Dieser im »Material« der Kunst generierte »Inhalt« ist der ästhetische Gehalt der zeitgenössischen Kunst.

Wenn dies die neue Ausgangssituation ist, dann lassen sich zumindest drei Gründe angeben, warum eine Kunst nach der Postmoderne sich aller Wahrscheinlichkeit nach primär an ästhetischen Gehalten orientieren wird: Erstens ist jener immanente Ausdifferenzierungsprozess des Kunstsystems zu einem gewissen Abschluss gekommen, was manchen zu der Vermutung veranlasst hatte, dass damit auch das »Ende der Kunst« erreicht worden sei. Ich habe andernorts zu zeigen versucht, dass es in der ästhetischen Moderne zu einer schrittweisen Entkoppelung von Werk, Medium und Reflexion als der drei konstitutiven Komponenten der Kunst gekommen ist<sup>32</sup>. Es ist nicht absehbar, dass derart gravierende Autonomiegewinne sich noch einmal realisieren lassen – es sei denn, man wiederholt und imitiert diese Ausdifferenzierungsgeschichte in den jeweils Neuen oder besser gesagt Neuesten Medien der Kunst. In diesem Sinne hat sich die materialästhetische Orientierung der Kunst erschöpft und kann selbst nicht mehr als Garant des Neuen gelten. – Zweitens kann ein verstärkter Realitätsbezug der Kunst die Funktion eines Kontingenzunterbrechers erfüllen und die Kunst mit ästhetischer Bestimmtheit versorgen, die sie unter den gewordenen Rezeptionsbedingungen nicht mehr besitzt. Die etwa auf der letzten Documenta erkennbare starke Politisierung der Kunst kann auch unter diesem Gesichtspunkt der ästhetischen Kommunikabilität betrachtet werden. Die in der zeitgenössischen Kunst allenthalben spürbare Tendenz zum Figurativen in der Malerei, zum Gestalthaften in der Musik und zum Narrativen in der Literatur, spricht: hin zu distinkten, wahrnehmbaren Formen, an denen sich überhaupt erst so etwas wie ein ästhetischer Gehalt auskristallisieren kann, würde ich ebenfalls als ein untergründiges Interesse an den Gehalten interpre-

<sup>31</sup> Ein Kriterium für Unterhaltungskunst jeder Art ist es, dass diese sich in einem vormodernen Aggregatzustand, im Zustand vor der internen Ausdifferenzierung der Kunst generiert und gerade deshalb die Rezipienten an jener ästhetischen Weltwahrnehmungsweise abholen kann, mit der sie sich identifizieren.

<sup>32</sup> Siehe das tabellarisch zusammengestellte »Theoriemodell« in: H. Lehmann, *Avantgarde heute*, S. 10.

tieren. – Drittens spricht für eine gehaltsästhetische Wende der Kunst, dass sie damit jene Welterschließungsfunktion erfüllen kann, welche der Kunst in einer reflexiv modernen Gesellschaft zufallen müsste. Allerdings würde dies auch eine institutionelle Veränderung erforderlich machen: die Kunst der Reflexiven Moderne braucht, um ihre welterschließende Funktion tatsächlich realisieren zu können, eine autonome Kunstkritik, welche über die nötige institutionelle und ökonomische Unabhängigkeit verfügt, die gesellschaftlich relevanten Gehalte auch interpretativ zu erschließen und diskursiv zu vermitteln. Nur so wird die avancierte Kunst noch nachhaltig in die Kultur, die primär eine Massenmedienkultur geworden ist, eindringen können<sup>33</sup>.

Die gehaltsästhetische Orientierung einer Kunst der Reflexiven Moderne lässt sich wie gesagt nicht etwa an einem bestimmten Kunststil oder einer bestimmten Kompositionstechnik festmachen, sondern sie betrifft vielmehr den mit der Postmoderne erkennbar werdenden neuen Aggregatzustand des Kunstsystems selbst. Was an erfahrbaren Veränderungen bei einer gehaltsästhetischen Orientierung beobachtbar wird, dürfte eine eher gestalthafte Formensprache sein, denn es sind letztendlich die wahrnehmbaren ästhetischen Gestalten, an denen sich die neuen welterschließenden ästhetischen Gehalte auskristallisieren können. Das Amorphe, Fragmentierte und Dekonstruierte wäre als negative Gestalt und nicht als Negation von Gestalt zu lesen – eine minimale Verschiebung im Kategoriengefüge der Ästhetik, die ein gänzlich verändertes Verständnis moderner Kunst nach sich zieht. Insofern gilt für die gehaltsästhetische Wende, dass weder ein bestimmter Inhalt noch ein besonderes Material ein hinreichendes Kriterium für Neuheit abgeben; vielmehr ist ein klares Hervortreten dieser Parameter eher ein deutlicher Indikator für das Misslingen der entsprechenden Kunst. Es handelt sich, im einen wie im anderen Fall, um eine programmierte Kunstproduktion, die ihr Programm einmal aus der ästhetischen Tradition, ein andermal aus der ästhetischen Moderne kopiert hat. Der ästhetische Gehalt, an dem die Kunst ihre Bedeutung, ihre Qualität und ihren Rang gewinnt, ist radikal bestimmte Vermittlung zwischen den zwei traditionellen Höchstwerten der neuzeitlichen und der modernen Kunst: zwischen dem Inhalt der Werke und ihrem Material.

Ich möchte zum Abschluss diese »historische Tendenz zur Gehaltsästhetik« an drei Beispielen exemplifizieren. Für einen Komponisten wie György Kurtág war eine Orientierung an den ästhetischen Gehalten der Musik immer schon gegeben. Dies dürfte vor allem etwas mit seiner Sozialisation in einem Land zu tun haben, in dem es kein autonomes Kunstsystem gab und wo ein direkter Weltbezug der Kunst eher zu den lebensweltlichen Selbstverständlichkeiten gehörte. Diese kulturelle vorgegebene Inhaltsästhetik konnte Kurtág offenbar di-

<sup>33</sup> Vgl. das Kapitel *Kunstkritik und Kunstphilosophie* in: H. Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 99–105, sowie den Abschnitt X. *Kunstkritik* in: Ders., *Avantgarde heute*, S. 35–39.

rekt in eine gehaltsästhetische Orientierung umsetzen, indem er sich als Außen-seiter die Techniken der westlichen Avantgarde aneignete, aber mit lebensweltlicher Achtsamkeit in jeder Note auch etwas über die Welt zum Ausdruck brachte. – Ein solcher verstärkter Ausdrucksbezug der Musik lässt sich auch an einer so extrem materialorientierten Strömung wie dem Komplexismus in der Neuen Musik beobachten, der das Erbe des Serialismus angetreten hat. Die Hyperkomplexität dieser Kompositionen, ihr apperzeptives Surplus, erzeugt akustische Hüllkurven, wo die Musik auf der Oberfläche ihres undurchhörbaren Ereignisstromes wieder wahrnehmbare Gestalten bildet; man denke etwa an die Ausdruckskraft des Piccolo-Oboenstückes von Claus-Steffen Mahnkopf *Solitude-Nocturne*, wo das Instrument wieder mit menschlicher Stimme zum Hörer spricht. – Und schließlich lässt sich eine solche Entwicklung auch an der künstlerischen Biographie von Helmut Lachenmann ablesen, der von seiner ursprünglichen Verweigerungshaltung gegenüber dem ästhetischen Apparat mehr und mehr abkommt, so dass seine Idee des *Strukturklanges*<sup>34</sup> erst jetzt, zum Beispiel in seinem dritten Streichquartett *Grido*, eine prägnante Gestalt annimmt.

Ganz gleich, ob man nun von Anfang an mit einer gehaltsästhetischen Orientierung komponierte, ob sie sich erst in einer neuen Schule ihre Bahn bricht, oder ob sie auf der eigenen biographischen Entwicklungslinie erreicht wird: Man gelangt auf vielen Wegen in eine Reflexive Moderne. Entscheidend ist, dass die avancierte Kunst ihren Materialfetischismus durchstößt und die Gesellschaft diese mikrokosmischen Durchbrüche in den je einzelnen Werken auf sich selbst hin reflektiert. So setzt die Kunst der reflexiven Moderne die in Gang gekommene Reflexive Modernisierung der Gesellschaft voraus, stellt sie dar und zitiert sie herbei.

<sup>34</sup> Vgl. Helmut Lachenmann: *Klangtypen der Neuen Musik*, in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 1–20.