

Harry Lehmann

Zweite Moderne  
Zur Konstruktion von binären  
Epochenbegriffen

Die zweite Moderne ist ein Suchbegriff für die Künstler, eine Hypothese für die Kunstkritik und eine Verlegenheitsformel für die Philosophie. Sie steht für eine mögliche Nachfolgeepoche zur Postmoderne und wurde in den 1990er-Jahren von Heinrich Klotz mit Blick auf die aktuellen Entwicklungen in Architektur und bildender Kunst ins Spiel gebracht. „Neue Abstraktion“ und „Dekonstruktion“ seien die ästhetischen Ausdrucksweisen am Anfang der zweiten Moderne, hieß es damals.<sup>1</sup> Heute jedoch ist evident, dass jene Hinwendung zur abstrakten Malerei Ende der 1980er-Jahre eher ein Übergangsphänomen war; seit einiger Zeit erlebt die figurative Malerei in der Leipziger Schule eine spektakuläre Wiederkehr. Und die Neuheit der dekonstruktiven Architektur dürfte weniger etwas mit einer Kunst nach der Postmoderne zu tun haben als mit der simplen Tatsache, dass sich Baukunstwerke mit schiefen Wänden erst heute technologisch und finanziell realisieren lassen. Insofern verkörpert die dekonstruktivistische Architektur die nachgeholte Avantgarde in der Baukunst.

Offenbar ist es vollkommen aussichtslos geworden, das Heraufziehen einer neuen ästhetischen Epoche an den gerade aktuellen Tendenzen in den Kunstszene ablesen zu wollen. Nichts an der zeitgenössischen Kunst ist noch in der gleichen Weise ‚neu‘ wie im 20. Jahrhundert, nichts besitzt noch jene alles negierende Kraft, mit der sich avantgardistische Manifeste formulieren lassen. Man braucht für eine solche weitreichende kunstgeschichtliche Prognose zumindest ein Geschichtsmodell, das für die großen Zäsuren der Kunstgeschichte eine Erklärung anbieten kann. Weshalb zum Beispiel konnte man zweimal, zu Hegels Zeiten und in der Postmoderne, das vielbeschworene „Ende der Kunst“ verkünden? Woran lag es, dass dieses und jenes „Ende“ dann doch nicht eingetreten ist? Was brachte diese erstaunliche Dynamik in die jüngste europäische Kunst, die zu früheren Zeiten über Jahrhunderte hinweg ihre Formsprache kaum verändert hatte? Der vage Begriff der zweiten Moderne gewinnt erst in einem Geschichtsmodell seine Plausibilität, das solche Fragen mitbeantworten kann. In einem ersten Teil wird ein solches Modell entwickelt, an dem sich die maßgeblichen Epochenzäsuren der europäischen Kunstgeschichte ablesen lassen;<sup>2</sup> der sich anschließende zweite Teil stellt sich die Frage, ob es heutzutage überhaupt noch sinnvoll ist, solche großformatigen Epochenbegriffe wie den der zweiten Moderne zu bilden.

## Ein Modell der ästhetischen Moderne

Als sich im 15. Jahrhundert das starre Gesellschaftsgefüge des Mittelalters auflöste, als die Wissenschaft, die Wirtschaft und das Recht eigenständige Inseln der Kommunikation ausbildeten, brach ein neues Zeitalter an: die Epoche der Neuzeit. Aufgrund größerer, innerer Freiheitsgrade transformierte sich die stati-

sche mittelalterliche Gesellschaft in eine dynamische, sich selbst verändernde Gesellschaftsformation. Für die neuzeitliche Kunst bedeutete dies, dass sie damit einerseits so frei war, aus eigener Kraft – und nicht nur über religiöse Weisungen – ihre Formensprache zu verändern, und dass diese Entfaltung der Künste von der auf Dauerevolution umgestellten Gesellschaft permanent angefacht wurde. Insofern war die neuzeitliche Kunst eine repräsentationale Kunst, welche von der Welt, wie sie geworden war, ein Erfahrungsbild im neuesten Kunststil schuf. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts bemerkte Hegel hellsichtig, dass diese Daseinsform der Kunst sich erschöpft haben musste, und sprach zum ersten Mal von einem ‚Ende der Kunst‘. Was aber zu Ende gegangen war, war nicht die Kunst selbst, sondern ihre neuzeitliche Erscheinungsform. Was Hegel im Rahmen seiner Geschichtsphilosophie nicht vorhersehen konnte, war der Anfang einer neuen Epoche nach diesem vermeintlichen Ende: Der Bruch mit ihrer bisherigen Tradition markierte in der Mitte des 19. Jahrhunderts den Beginn der sogenannten „ästhetischen Moderne“, und diese nach-neuzeitliche Kunst ist auch gemeint, wenn man von einer ‚ersten Moderne‘ spricht.

Die entscheidende Frage ist, wie es zu dieser geschichtlichen Zäsur kam. Wenn man die Neuzeit als eine Umstrukturierungsperiode begreift, in der sich die mittelalterliche Gesellschaftshierarchie langsam, aber stetig abgeflacht hat, in der die vormals unzertrennlich miteinander verkoppelten Gesellschaftsbereiche von Religion, Wissenschaft, Recht und Kunst autonom wurden, dann kommt die Kunst irgendwann in eine Situation, wo sie sich gegen jeden nur denkbaren nichtästhetischen Gesichtspunkt, sei er nun religiös, ökonomisch oder politisch motiviert, schon einmal emanzipiert hat. In dieser Lage befand sich die Kunst etwa seit 1850; gleichzeitig gewannen die Künstler mit der industriellen Revolution und des mit ihr neu geschaffenen und neu zu verteilenden Reichtums eine größere ökonomische Unabhängigkeit. In dieser historischen Konstellation konnte die Kunst ihre erworbene Systemautonomie erstmals radikal auszunutzen, spricht sich selbst ein Gesetz geben, das sich nicht nur gegen äußerliche Fremdbestimmungen richtet, sondern welches sich auch gegen die tradierten Erwartungsstrukturen der Kunst selbst wenden kann.

Von der Renaissance bis zur Romantik entwickelten sich die einzelnen Kunstgattungen zu jeweils perfekten Repräsentationsmedien für die Welt, in denen sich im Prinzip alles, was man an Bildern, Empfindungen, Ideen und Erfahrungen zum Ausdruck bringen wollte, auch ausdrücken ließ. Hierfür mussten zunächst einmal leistungsfähige Darstellungssysteme wie die Zentralperspektive in der bildenden Kunst, das tonale System in der Musik oder das metrische System in der Dichtung geschaffen bzw. wiederentdeckt werden. Erst auf der Grundlage solcher Darstellungssysteme ließen sich welthaltige Kunstwerke schaffen, welche die Wirklichkeit in ihrer ganzen Fülle und Wandelbarkeit ästhetisch erfahrbar machen konnten. Zwar besaß zum Teil schon die mittelalterliche Kunst eine vergleichsweise komplizierte Grammatik, man denke nur an die gotischen Kathed-

dralen, aber die Gehalte, die in dieser Sprache der Kunst zum Ausdruck gebracht wurden, waren streng reglementiert: Es ging vor allem um eine Symbolisierung bekannter Glaubensgehalte und nicht um die Erschließung einer im Entstehen begriffenen geschichtlichen Welt. Die neuzeitliche Kunst hingegen symbolisierte nicht eine ganz bestimmte, dogmatisierte Weltanschauung mit einem verbindlichen, kanonisierten Stil, sondern sie veranschaulichte die Welt, wie sie geworden war, in einer Reihe aufeinanderfolgender und sich wechselseitig ablösender Kunststile. Dies ist das deutlichste Zeichen dafür, dass die neuzeitliche Kunst autonom geworden war: Sie reagierte über Stilwechsel auf eine sich verändernde Gesellschaft. Wenn ein alter Stil als Darstellungsmittel einer alten Weltsicht verbraucht war, wurde er von einem neu erfundenen Stil ersetzt, an dem sich wiederum eine neue Weise, die Welt wahrzunehmen, auskristallisieren konnte. Allerdings lag diese Dynamik der neuzeitlichen Kunst noch im Rücken; die Idee des Neuen war nicht Teil der Selbstbeschreibung des Kunstsystems wie in der Moderne, sondern es handelte sich hier um das reaktive Geschehen einer inhaltsästhetisch orientierten Kunst auf eine sich langsam modernisierende Welt. Das Verhältnis der Kunst, die zwischen dem 14. und dem 19. Jahrhundert entstand, blieb in Bezug auf die Idee des Neuen ambivalent. Auf der einen Seite reagierte sie auf eine sich funktional ausdifferenzierende Gesellschaft mit eigenen Innovationen, auf der anderen Seite war die Innovation in ihrem eigenen Selbstverständnis noch kein Wert, sodass man diese ‚vormoderne‘ Epoche als eine Art ‚nullte Moderne‘ bezeichnen kann.

Die gesamte Neuzeit hindurch waren die großen Darstellungssysteme der einzelnen Künste Mittel zum Zweck, d. h., sie bildeten das Medium der Kunst, in dem sich Kunstwerke herstellen und interpretieren ließen. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden nun Kunstwerke, welche nicht länger in den Grenzen jener traditionellen Darstellungssysteme entstanden, sondern die es extra darauf anlegten, sie zu überschreiten. Die Idee erreicht ihre volle Entfaltung am Anfang des 20. Jahrhunderts: beim Kubismus in der Malerei, in der freien Atonalität bei der Musik oder im freien Versmaß der Lyrik. Genau dieser neue Grad von Selbstbezogenheit, wo das Neue in der Kunst nicht nur ein neuer Stil, sondern die Erneuerung ihres Mediums betrifft, markiert den Beginn der ersten Moderne in der Kunst. Obwohl diese Kunst nach wie vor einen emphatischen Weltbezug hatte, änderte sich doch mit dieser Infragestellung der eigenen Darstellungssysteme der gesamte Betriebsmodus der Kunst: Die künstlerischen Innovationen gerieten immer stärker in den Strudel einer negativen Materiallogik. Der Reim und der Vers, die Melodie und der harmonische Klang, die gemalte Figur und die Landschaftsperspektive – alles, woraus die Kunst traditionell besteht, war wert, dass es zugrunde geht. Der Bruch zwischen der neuzeitlichen und der modernen Kunst bestand in einer Umorientierung der Künste: von der Repräsentation eines welthaltigen Inhalts hin zur Entdeckung eines neuen innerästhetischen Materials. Spätestens Anfang des 20. Jahrhunderts wurde der Material-

fortschritt in der Kunst das entscheidende Kriterium, ob ein Kunstwerk Kunstgeschichte schreiben konnte oder nicht. Bis dahin war die Wertschätzung einer künstlerischen Innovation in erster Linie abhängig von ihrer repräsentationalen Kraft, d. h. wie gut eine Zeit ihr Spiegelbild in einem neuen Kunstwerk oder Kunststil wiederfand.

Kunst begann sich immer stärker gegen sich selbst und ihr eigenes Medium zu richten, bis nicht nur die traditionellen Darstellungssysteme in der klassischen Moderne entgrenzt waren, sondern das Kunstwerk selbst von der Avantgarde aufgelöst wurde. Es entstanden letzte nichtgemalte Bilder, unverdichtete Gedichte und nichtkomponierte Musik. Wenn aber alles, was als Kunst überliefert ist, einmal negiert ist, ist auch dies nicht mehr neu und wird zur kopierbaren Strategie. So gelangte die Kunst im letzten Jahrhundert zum zweiten Mal an einen Endpunkt. Vor allem Arthur C. Danto sprach in diesem Zusammenhang erneut von einem „Ende der Kunst“ und begründete dies damit, dass die Kunst ‚philosophisch entmündigt‘ sei.<sup>3</sup> Im Blick hatte er damit die sich abzeichnende Tendenz der Avantgarde, ihren eigenen Kunstcharakter mithilfe von ‚Konzepten‘ zu erläutern. Eine Kunst, welche den Kunstbegriff neu definieren will und nicht mehr daran zu erkennen ist, dass sie die Gestalt eines Kunstwerks annimmt, wird automatisch erläuterungsbedürftig. Sie erschließt sich dem Betrachter nicht mehr unmittelbar über die ästhetische Erfahrung, sondern nur noch über das entsprechende Kunstkonzept. Insofern ist die Kunst der Avantgarde im weitesten Sinne Konzeptkunst, und diese Ersetzung der Erfahrung von Kunst durch Texte zur Kunst war gemeint, als Danto das Wort von der philosophischen Entmündigung der Kunst prägte. Doch wie schon zu Hegels Zeiten war auch dieses verkündete ‚Ende‘ nur eine kurzlebige Zeitdiagnose, die sich schnell relativierte: Anstatt am Nullpunkt der Avantgarde zu verharren, wurde die Kunst postmodern.

Das auffälligste Merkmal an dieser seit den 1970er-Jahren bestehenden Epoche ist, dass die alten, von der klassischen Moderne und der Avantgarde bekämpften und tabuisierten Darstellungssysteme der neuzeitlichen Kunst wieder in Kraft gesetzt wurden. Allerdings geschah diese Rehabilitierung der Tonalität in der Neuen Musik, der Figur in der Malerei oder der gebundenen Versform in der Lyrik unter einem Vorbehalt: Sie war nicht wirklich ernst gemeint, sondern stand unter dem Vorzeichen der Ironie. Man zitierte die Tradition und zeigte mithilfe des Zitates zugleich, dass man sich nicht naiv über den ‚historischen Stand des Materials‘ hinwegsetzte, sondern bewusst gegen die etablierten Tabus der Avantgarde verstieß.

Genau dies rief aber auch die Kritiker der Postmoderne auf den Plan. Solange man die Modernität der Kunst nämlich daran bemisst, ob sie ihr Medium oder gar ihr Konzept mit jedem Werk neu erfindet, so lange erscheint die Postmoderne als eine restaurative Kunst. Genau besehen blieb allerdings auch die Postmoderne der modernen Materiallogik verhaftet, weil auch diese Kunst auf ihre ironische Weise einen für verbindlich erklärten Materialstand überbietet und

daraus ihre eigene Geltung ableitet. Die Orientierung am Material blieb bestehen, es änderte sich lediglich der Richtungssinn dessen, was man bislang für ‚Materialfortschritt‘ hielt: Man baute die Materialbestände der Tradition wieder auf, nachdem man sie ein reichliches Jahrhundert lang abgetragen hatte.

Denkt man dieses Modell konsequent zu Ende, dann hält selbst die Postmoderne noch eine Steigerungsmöglichkeit bereit, also ein Tabu, das sich brechen lässt: ihr unentschiedener Gestus, ihre Ironie, mit der sie zu jedem Gehalt, den sie vertritt, zugleich auf Distanz geht. Die postmoderne Kunst betreibt ein Maskenspiel, sie versteckt sich hinter Zitaten und signalisiert damit zugleich, dass sie nicht meint, was sie sagt. Dieses ambivalente Weltverhältnis spiegelt sich auch im Charakter ihrer fragmentierten Werke, die alles daransetzen, ihren selbstgewebten Sinnzusammenhang sofort wieder aufzudröseln. Auch hierin verbirgt sich eine schematisierte Auffassung über den Gebrauch des künstlerischen Materials, die eine Kunstepoche charakterisiert – und sich überbieten lässt. Zugespitzt formuliert, erleben wir gerade eine „Wiederkehr des Kunstwerks“, was sich auch an der Documenta XII ablesen lässt.<sup>4</sup> Die bildende Kunst befindet sich längst auf einem fröhlichen Canossagang in die realistische Malerei, welche sich aufgrund ihres harten Realitätskontaktes nur schwer mit dem spielerischen Weltverhältnis der ansonsten pluralistischen Postmoderne vereinbaren ließ. In der Literatur hat sich die Erzählung längst wieder als literarische Form rehabilitiert, die man benutzt und nicht dekonstruiert. In der Neuen Musik setzt sich ein gestalthaftes Komponieren durch, das den eigenen Werkcharakter betont. Sobald das „freigesetzte Kunstwerk“<sup>5</sup> keine Einzelperscheinung bleibt, sondern auf breiter Front in allen alten Medien und Gattungen in das Selbstverständnis der Kunst zurückkehrt, ist man die Leiter des Materialfortschritts, nachdem man sie erklimmen hatte, bis zur letzten Sprosse wieder zurückgestiegen.

Die offene Frage ist nun: Wie interpretiert man diesen ‚Rückschritt‘ der modernen Kunst? Als Rückfall in die Vormoderne oder als Fortsetzung der Moderne unter einem anderen Vorzeichen? Wenn man sich die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst unter dem maßgeblichen Gesichtspunkt des Materialfortschritts anschaut, dann wirkt die ironische Wiederkehr der Darstellungssysteme in der Postmoderne und ihr pragmatischer Gebrauch in der Jetztzeit konservativ. Die zweite Moderne erscheint, entgegen allen Erwartungen, die mit ihr verbunden sind, als eine restaurative Moderne. Doch zu diesem Schluss kommt man nur, wenn man das Neue in der Kunst primär an ihrem Material bemisst. Man kann diese Materialorientierung der seit anderthalb Jahrhunderten sich entfaltenden Moderne aber selbst noch einmal auf ihren Sinn hin befragen. Und dann sieht man, dass die beiden revolutionären Phasen, die klassische Moderne und die Avantgarde, keinen unversöhnlichen Gegensatz zu jenen beiden ‚restaurativen Phasen‘ bilden, sondern sich komplementär ergänzen. Letztendlich ging es nicht oder nicht nur um eine Entgrenzung, sondern um eine schrittweise Ausdifferenzierung der Kunst. Das Kunstwerk ist nicht mehr fest an ein bestimmtes Darstel-

lungssystem mit einem bestimmten Interpretationsschema gebunden, sondern diese ursprüngliche Einheit der neuzeitlichen Kunst von Werk, Medium und Reflexion hat sich schrittweise aufgelöst. Rückblickend könnte man auch sagen, dass der heimliche Sinn der ersten Moderne mit ihrer Materialorientierung in einer Entkoppelung dieser drei wesentlichen Momente der Kunst bestand.<sup>6</sup>

Wenn dies die gegenwärtige Situation ist, lässt sich thesenhaft eine erste Antwort skizzieren, was daraus für eine zweite Moderne in der Kunst folgt. Zunächst einmal wäre die Wiederkehr des Kunstwerks nur eine Transformationsphase in die zweite Moderne, es charakterisiert sie aber nicht selbst. Vielmehr kommt es durch den Doppelschritt der Negation und der negierten Negation der Werkkategorie zu einer Freisetzung des Kunstwerkes von Medium und Reflexion der Kunst. Entsprechend steht weder die Multimediainstallation noch die Konzeptkunst länger für die aufgelöste Werkkategorie, sondern das Ergebnis dieser kunstgeschichtlichen Evolution ist vielmehr ein Perspektivwechsel in Bezug auf die Werkkategorie selbst. Auch die herkömmlichen Antiwerke sind als Werke zu betrachten, die keineswegs schon aufgrund ihrer offenen Form gelungen sind, sondern sich in einer ganz anderen gehaltvollen Weise bewähren müssen.

Die gesamte Materiallogik der ersten Moderne hat ihre normative Kraft eingebüßt, nachdem all das, was einst unter ihrem Gebot verabschiedet wurde – generell die alten Medien und das schlüssige Werk – später, aus derselben Logik heraus, wieder in Kraft gesetzt wurde. Die einschneidenden Unterscheidungen, wie die zwischen neuen und alten Medien, zwischen offenen und geschlossenen Kunstwerken, zwischen reinen und hybriden Stilen, traditionellen und avantgardistischen Strategien, taugen nicht mehr als Kriterium für das Neue in der Kunst. Das Problem ist dann, woraus die moderne Kunst statt dessen ihre Modernitätskriterien gewinnt; und hier lautet die Antwort: aus einer Neuorientierung am ästhetischen Gehalt. Die zweite Moderne definiert sich vor allem durch eine „gehaltsästhetische Wende“<sup>7</sup>, und zwar in einer vollständig pluralisierten kunstgeschichtlichen Situation. Das heißt zum Beispiel, dass sowohl das an den Klassizismus angelehnte Bauwerk als auch die dekonstruktivistische Architektur in einem emphatischen Sinne zeitgenössisch, modern und ‚gelungen‘ sein könnten – wenn sie in ihrer jeweiligen Formensprache etwas zu sagen haben. Dies ist sicherlich beim Jüdischen Museum in Berlin der Fall, wo die dekonstruktivistische Zersprengung des Gebäudes sich in einen adäquaten Ausdruck jüdischer Geschichte verwandelt, dürfte aber zweifelhaft sein, wenn mit derselben Splitterarchitektur ein Autowerk errichtet wird.

Diese Orientierung an ästhetischen Gehalten ist zu unterscheiden von der repräsentationalen Widerspiegelung der geschichtlichen Wirklichkeit, wie sie in der neuzeitlichen Kunst vorherrschend war. Die Kunst der zweiten Moderne repräsentiert nicht die Welt, wie sie geworden ist, sondern ihre Funktion liegt in der erfahrungsgesättigten Antizipation neuer Selbstbeschreibungen der Gesellschaft.<sup>8</sup> Insofern sind auch die Kunstwerke der zweiten Moderne ‚unmögliche‘



Werke, deren Sinn sich auf den ersten Blick, ganz gleich, in welcher Formensprache sie auftreten, nicht erschließt. Sie ruhen nicht im Selbstverständnishorizont der eigenen Zeit, sondern sie durchbrechen und transzendieren ihn mit ihrer Sicht. Die in der ersten Moderne schrittweise vollzogene Ausdifferenzierung der Kunst führt nicht nur zu einer extremen Potenzierung ihrer internen Freiheitsgrade, was in der Postmoderne positiv als ‚Pluralität‘ wahrgenommen wird, sondern die hieraus resultierende „ästhetische Indifferenz“ – also das Problem, ohne oder mit schwachen materialästhetische Kriterien zwischen gelungener und misslungener Kunst unterscheiden zu müssen – macht es nun umso schwieriger, die Frage nach dem Gehalt eines Kunstwerks zu beantworten.<sup>9</sup> Auf dieses Übermaß immanenter Möglichkeiten, das inzwischen negativ als ‚Beliebigkeit‘ interpretiert wird, müsste eine Kunst der zweiten Moderne reagieren. Die Option hierfür wäre, dass das Kunstsystem sich mit einem gesteigerten Maß an Selbstreflexivität auf diese entstandene Situation einstellt. Allerdings würde dies die Ausbildung einer neuen Vermittlungskultur erforderlich machen, und zwar in Form von ästhetischer Bildung, Kommentar, Theorie und Kritik. Nur die komplexe Reflexion der internen Formentscheidungen im Werk und die hierbei freigesetzten Assoziationsketten zur Lebenswelt vermögen einen Erfahrungsgehalt einzufangen, der punktuell eine Selbstbeschreibung der Gesellschaft antizipiert, die es noch nicht gibt. Auf der einen Seite wäre eine solche gehaltsästhetische Orientierung der Kunst möglich, auf der anderen Seite kann sich dieser Perspektivwechsel erst in dem Moment vollziehen, wenn eine autonome Kunstkritik als gleichberechtigte dritte Kraft neben den Kunstproduzenten und den Kunstvermittlern im Kunstsystem agiert. Mit Blick auf die vergleichsweise geringen personalen, organisatorischen und finanziellen Ressourcen der Kunstkritik heute ist dies sicherlich nicht der Fall.

Es hat nun erhebliche Folgen für die Kunst, wenn aufgrund dieses strukturellen Defizits die Kunstkritik unter Systemzwänge gerät, welche die Autonomie ihres Urteils latent gefährden. Eine schwache Kunstkritik ist vergleichbar mit einem schwachen Immunsystem: Die autonome Kunst wird anfällig für heteronome Einflüsse, die sie selbst produziert; sprich, sie ist durch eine „Heteronomie zweiter Ordnung“ gefährdet.<sup>10</sup> Es handelt sich hierbei nicht um eine direkte Fremdbestimmung der Kunst von ‚außen‘, zum Beispiel vermittels von Religion und Politik, sondern gemeint ist eine Art von selbstverschuldeter Unmündigkeit, die entsteht, wenn die Künstler ihre Arbeiten gezielt an den bestehenden Erwartungen des Kunstsystems ausrichten und der gegensystemische Impuls der Avantgarde vollständig verloren geht.

Gesetzt nun, es realisiert sich in der zeitgenössischen Kunst jene andere evolutionäre Möglichkeit und das Kunstsystem reagiert auf das Problem der „ästhetischen Indifferenz“ mit verstärkter Selbstreflexion – dann hat dies Konsequenzen für den Verlegenheitsbegriff einer zweiten Moderne, denn man gewänne mit dem Moment der ‚Reflexivität‘ ein Merkmal, die abstrakte numerische Formel



inhaltlich zu füllen: Die zweite Moderne der Kunst wäre eine „reflexive Moderne“. Dieser Epochenbegriff wird bereits innerhalb der Soziologie diskutiert und lässt sich mit einigen Einschränkungen und Ergänzungen in das Feld der Kunst übertragen.<sup>11</sup> Das Kunstsystem hätte im 19. und 20. Jahrhundert nicht nur einen Prozess der inneren Ausdifferenzierung hinter sich gebracht, sondern wäre nunmehr auch in der Lage, auf diese evolutionäre Errungenschaft reflexiv zu reagieren, wobei wie gesagt die Institutionalisierung einer autonomen Kunstkritik im Kunstsystem hierbei der entscheidende Faktor ist.

### **Im Spannungsfeld von naiver und reflexiver Moderne**

Es steht bei dem Thema „zweite Moderne“ natürlich die Frage im Raum, ob es überhaupt sinnvoll ist, mit solchen großformatigen Epochenbegriffen zu arbeiten. Zum einen liegt eine grundsätzliche Kritik an jeder Art von Geschichtsphilosophie vor, mit ihrem generellen Zweifel, dass es überhaupt so etwas wie einen linearen Geschichtsverlauf gibt, an dem sich klar unterscheidbare historische Zäsuren wahrnehmen lassen. Zum anderen scheint jeder Epochenbegriff eine grobe Simplifizierung gegenüber der Komplexität realer geschichtlicher Verläufe zu sein. Was also rechtfertigt es, mit Begriffen einer Post-, einer zweiten oder reflexiven Moderne zu arbeiten? Die Antwort lautet, dass die pauschale Ablehnung von Epochenbegriffen selbst auf einer problematischen Prämisse beruht, nämlich, dass es sich hierbei um rein deskriptive Strukturbegriffe handele, welche Geschichte als eine objektive Gesetzmäßigkeit beschreiben. Doch haben Epochenbegriffe tatsächlich die Funktion, historische Prozesse wie Naturprozesse zu beschreiben, oder ist dies nicht eine vollkommen falsche Funktionsbestimmung, die in Bezug auf solche Kategorien hier vorausgesetzt und kritisiert wird?

Es waren nicht zuletzt die offensichtlich gewordenen Schwierigkeiten mit dieser Art von Geschichtsphilosophie, welche dazu führten, dass sich die westliche Gesellschaft seit gut zwei Jahrzehnten als postmoderne Gesellschaft beschreibt – also als eine Gesellschaft ‚nach der Moderne‘. Auch die Postmoderne ist ein Epochenbegriff, der suggeriert, dass man mit der Geschichtslogik der Moderne bricht und infolgedessen zu der zwar logisch stringenten, aber empirisch wenig überzeugenden Auffassung vom ‚Ende der Geschichte‘ gelangt. Gegen diese Geschichtsblindheit, die dem Begriff der Postmoderne von Anfang an eingeschrieben war, wendet sich das Konzept einer ‚zweiten Moderne‘. Obwohl das Motiv, das zum Entwurf dieses Epochenbegriffes führte, auf einer legitimen Kritik der postmodernen Selbstbeschreibung zielt, so besitzt der Begriff ‚zweite Moderne‘ eine doppelte Schwachstelle. Er bleibt eine Leerformel und suggeriert, dass das Projekt der Moderne jetzt ein zweites Mal wiederholt werden könnte – so, als ob die Postmoderne nie stattgefunden hat.

Wie gelangt man aus diesem Moderne-Postmoderne-Dilemma heraus? Die Idee ist, die Funktion von Epochenbegriffen grundsätzlich anders zu bestimmen. Es handelt sich bei ihnen nicht um reine Strukturbegriffe, welche dazu geschaffen sind, die Gesellschaftsstruktur einer Zeit eins-zu-eins abzubilden und ihr einen Namen zu geben, sondern es sind Orientierungsbegriffe, die der gesellschaftlichen Selbstbeschreibungen dienen. Diese Rekonzeptualisierung hat unmittelbar zur Folge, dass Epochenbegriffe nicht nur deskriptive, sondern auch normative Kategorien sind: Sie zeigen eine Möglichkeit auf, an der man sich in der Geschichte orientiert hat, sich in der Gegenwart orientiert oder in der Zukunft orientieren wird, und sie implizieren zugleich, dass es noch ganz andere Möglichkeiten der Selbstbeschreibung gegeben hat, gibt oder geben wird. Die normative Behauptung, welche ein Orientierungsbegriff wie Postmoderne oder reflexive Moderne impliziert, ist, dass es genau diese Selbstbeschreibung ist, die im Kommunikationshaushalt der Gesellschaft dominant wird und als Katalysator der Realgeschichte wirkt.

Die Frage, ob es sinnvoll und legitim ist, heutzutage wieder Epochenbegriffe zu entwerfen, lässt sich also bejahen, wenn man den Status dieser Kategorien neu definiert. Durch eine solche Umschreibung lassen sich auch die pauschalen Einwände gegenüber geschichtsphilosophischen Thesen entkräften. Dass Epochenbegriffe eine Simplifikation gegenüber der Realgeschichte sind, ist kein Makel, sondern sie gewinnen aus genau dieser Komplexitätsreduktion ihre Orientierungskraft im Selbstbeschreibungskontext der Gesellschaft. Dass die Geschichte nicht vorprogrammiert ist und keinen historischen Gesetzmäßigkeiten blindlings folgt, wird explizit gemacht, da es jetzt möglich ist, zu jedem Epochenbegriff auch die historische Alternative mitzudenken. In Bezug auf die reflexive Moderne in der Kunst könnte man hier von einer „naiven Moderne“<sup>12</sup> sprechen, die sich genau dann realisiert, wenn das Problem der ästhetischen Indifferenz nicht über eine Intensivierung der kunstinternen Reflexion aufgelöst wird, sondern wenn man stattdessen einfach auf naive, vormoderne Kriterien des ästhetischen Gelungenen wie etwa auf die traditionellen Ideen des Schönen und Erhabenen zurückgreift. Ein solches Naivwerden der Kunst ist eine Tendenz, die man auf den Kunstmessen und den Festivals für Neue Musik längst beobachten kann – die Frage ist, ob sich diese Möglichkeit historisch durchsetzt oder nicht.

Der rhetorische Überschuss im Begriff der reflexiven Moderne ist zweifellos die asymmetrische Unterscheidung zwischen reflexiver und naiver Moderne. Es wird eindeutig eine Präferenz für Reflexivität aus der Alltagssprache in diese beiden Gegenbegriffe importiert. Wodurch aber ist diese Präferenzierung legitimiert? Welchen Status haben dann Aussagen wie die, dass sich die aktuelle Kunst aus der Postmoderne heraus hin zu einer Kunst der reflexiven Moderne bewegt? Die Behauptung ist weder, dass die Kunst reflexiv geworden ist – diese These lässt sich immer durch Gegenbeispiele widerlegen – noch ist damit gemeint, dass sie aus für jedermann einsehbaren Vernunftgründen so agieren soll. Vielmehr heißt

dies, dass diese Möglichkeit real existiert und tendenziell auch schon ergriffen wird. Man hat es bei der Konstruktion von Epochenbegriffen also immer mit zwei Aspekten zu tun, deren Gewicht sich mit der Zeit verändert. Auf der einen Seite geht es um die Beschreibung von wirklichen und nicht bloß virtuellen historischen Möglichkeiten. Es sind Argumente gesucht, welche für die Realität bzw. Realisierbarkeit von Möglichkeiten sprechen. Es ist offensichtlich, dass dieser Nachweis umso besser gelingt, je größer der historische Abstand zu den Ereignissen ist, die es zu beschreiben gilt. Entsprechend können sich die Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft im strengen Sinne nur mit Epochen beschäftigen, die abgeschlossen und Geschichte geworden sind. Erst wenn man aus der Perspektive einer Nachfolgeepoche auf einen Zeitraum zurückblickt, kann man davon ausgehen, dass man nicht mehr direkt in den Selbstbeschreibungsprozess des Kunstsystems involviert ist, sondern dass das Forschungsmaterial Selbstbeschreibungsmuster sind, die sich bereits in der Realgeschichte als richtungweisend erwiesen haben.

In der Vergangenheit verlieren die Epochenbegriffe also ihre normative Seite, obwohl zur damaligen Zeit die evolutionären Möglichkeiten genauso zahlreich waren wie in der Gegenwart und man immer damit rechnen musste, dass die Geschichte auch einen anderen Weg einschlägt. Für die wissenschaftliche Geschichtsschreibung bedeutet dies, dass sie jene anderen Möglichkeiten, die von ihren eigenen Epochenbegriffen nicht erfasst werden, als nichtergriffene Möglichkeiten wiederbeschreiben kann. Je weiter sich die Untersuchung aber in die Gegenwart erstreckt, desto offener ist die Zukunft, desto weniger ist entschieden, welche Selbstbeschreibung historisch wirksam wird und welche nicht. Jede Generalisierung der Gegenwart mit einem Epochenbegriff wie dem der reflexiven Moderne wird deshalb normativ. Wenn man aus dieser Einsicht die Konsequenzen zieht und die Exklusionsmechanismen mitreflektiert, welche jede Konstruktion eines Epochenbegriffes mit sich bringt, dann reicht es nicht länger aus, einfach einen neuen Epochenbegriff zu postulieren und zum Beispiel den Begriff der zweiten Moderne von dem der Postmoderne zu unterscheiden. Vielmehr bedarf es eines Epochen Gegensatzes wie dem von naiver und reflexiver Moderne, um die Gegenwart adäquat zu erfassen.

Die Alternative zur herkömmlichen Geschichtsphilosophie wäre also, binäre Epochenbegriffe zu entwerfen. Diese Aufgabenstellung fällt aus dem Kompetenzbereich der wissenschaftlichen Forschung heraus, auch wenn man auf den ersten Blick meinen könnte, es handele sich hier um nichts anderes als um ein Prognosemodell, wie es auch zur Wettervorhersage oder zur Bewertung von Aktienkursen entwickelt wird. Zwar lassen sich auch mit binären Epochenbegriffen historische Entwicklungen prognostizieren, aber der entscheidende Unterschied ist, dass es sich hierbei um Selbstbeschreibungsoptionen von sozialen Systemen wie dem Kunstsystem handelt, die auf die Eigenevolution dieser Systeme zurückwirken können – wenn sie gut, d. h. problemscharf konstruiert sind. Diese Form von

begrifflicher Selbstreferenz unterminiert den wahr/falsch-Code wissenschaftlicher Forschung und bleibt entsprechend der bevorzugte Untersuchungsgegenstand der Philosophie oder lässt sich in solchen Diskursfeldern wie den Humanities oder den Kulturwissenschaften handhaben, wo die Grenzen zwischen Wissenschaft und Philosophie durchlässig genug sind.

Der binäre Epochenbegriff erfüllt also in Bezug auf Vergangenheit und Gegenwart eine je unterschiedliche Funktion. Im ersten Fall markiert er die Grenze zwischen historischer Relevanz und Irrelevanz, im zweiten Fall die normative Differenz zwischen zwei geschichtlichen Möglichkeiten. Dies führt in Bezug auf die sedimentierte und erkaltete Geschichte dazu, dass sie ein rein deskriptiver Gegenstand wird und man sie geschichtswissenschaftlich rekonstruieren kann. In Bezug auf die Gegenwart zielt die Konstruktion eines binären Epochenbegriffes aber immer auf den Entwurf einer normativen Position, wobei sich der Status von solchen Epochenbegriffen bzw. von solchen Geschichtsphilosophien entscheidend verändert. Sie sind nicht mehr im herkömmlichen Sinne ‚kategorische Imperative‘, die einfach zwischen guter und schlechter Kunst unterscheiden helfen, sondern die Theorien, welche mit binären Epochenbegriffen arbeiten, nehmen die Form von „kategorischen Konjunktiven“<sup>13</sup> an: ‚Wenn dies die Möglichkeitsbedingungen von Kunst heute sind, dann sollte jene Kunst gelungen sein‘.

Es geht im Entwurf von binären Epochenbegriffen darum, eine Orientierungsmöglichkeit zu schaffen, an der sichtbar wird, wofür man sich entscheidet, wenn man sich entscheidet (für die eine oder andere Form von Kunstkommunikation). Es handelt sich also um eine performative Normativität, die den kategorischen Konjunktiven im Allgemeinen und den binären Epochenbegriffen im Besonderen eingeschrieben ist. Sobald man die Bedingungen der Möglichkeit angeben kann, unter denen die zeitgenössische Kunst sich in Richtung reflexive oder naive Moderne bewegt, versetzt man auch die externen Beobachter in die Lage, eine Entscheidung zu treffen, die sie ohne diese Unterscheidung nicht treffen würden oder treffen könnten. Die Unterscheidung zwischen den positiven und den negativen Werten, zwischen ‚gelungen‘ und ‚misslungen‘, werden weder postuliert noch letztbegründet. Vielmehr werden sie so konstruiert, dass sie sich in ihrer normativen Differenz zeigen, sobald sie in den Selbstverständigungshorizont eines Beobachters fallen, der sie gebraucht. Epochenbegriffe schaffen Entscheidungsspielräume im Kontext einer etablierten gesellschaftlichen Selbstbeschreibung und haben entsprechend einen indirekten Einfluss darauf, in welche Richtung sich eine Selbstbeschreibung transformiert und welchen Weg schließlich auch die Realgeschichte einschlägt. In diesem Sinne wäre die Behauptung zu verstehen, die Kunst der Gegenwart sei eine Kunst der reflexiven Moderne.

Anmerkungen:

- 1 Klotz, Heinrich, *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne*, München 1999.
- 2 Ausführlich ist dieses Modell entwickelt worden in Harry Lehmann, *Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne*, in: *Musik & Ästhetik*, 10. Jg., Heft 38, Stuttgart 2006, S. 5–41.
- 3 Arthur C. Danto, *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München 1993.
- 4 Harry Lehmann, *Die Wiederkehr des Kunstwerks. Eine Documenta-Analyse*, in: *Artnet Magazin*, August 2007: <http://www.artnet.de/magazine/features/lehmann/lehmann08-17-07.asp>.
- 5 Ebd.
- 6 Harry Lehmann, wie Anm. 2, S. 5–41, s. insb. Theoriemodell S. 10.
- 7 Zum Begriff der „gehaltsästhetischen Wende“ s. ebd., S. 28–32.
- 8 Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst s. Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006, S. 81–85.
- 9 Zum Begriff der „ästhetischen Indifferenz“ s. Harry Lehmann, *Neutralisierte Indifferenz – Das zentrale Bezugsproblem der aktuellen Kunstphilosophie*, in: *Limina. Zur Indifferenz in zeitgenössischer Kunst und Musik*, hrsg. v. P. Frank, Saarbrücken 2007, S. 109–112.
- 10 Zum Begriff der „Heteronomie zweiter Grades“ bzw. der „Heteronomie zweiter Ordnung“ s. Lehmann, wie Anm. 8, S. 254–269, insb. S. 255, 257.
- 11 Zum soziologischen Kontext s. Beck, Giddens, Lash (Hrsg.), *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt/M. 1996. Wie sich diese Transformation aus dem Kontext der Gesellschaftstheorie in den Kontext der Kunsttheorie realisieren lässt, s. Harry Lehmann, *Die Kunst der Reflexiven Moderne*, in: *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, hrsg. von J. P. Hiekel, INMM Darmstadt, Band 47, Mainz 2007, S. 24–44.
- 12 Zum Begriff der „naiven Moderne“ s. Lehmann, wie Anm. 2, S. 32–35.
- 13 Zum Begriff des „kategorischen Konjunktivs“ s. Lehmann, wie Anm. 8, S. 280, 295.