

---

# Künstlerische Moderne

Tom Holert

---

## 1 Historizität der Moderne

Zu den „Leitmotiven“ der documenta 12 von 2007 gehörte auch die Frage: „Ist die Moderne unsere Antike?“. Sie mutet paradox an, wird mit dem Attribut „modern“ doch für gewöhnlich das Neue, Aktuelle, Zeitgenössische und Zukunftsweisende assoziiert, während sich so das Bild von Museen und Ausgrabungsstätten aufdrängt, die zur Kontemplation der Ruinen einer längst vergangenen Zeit einladen. Die Beschäftigung mit der historischen Semantik von „modern“ erschließt freilich schnell den kalkulierten Hintersinn. Denn die Verbindung zwischen Moderne und Antike spielt auf einen jahrhundertealten Topos historiografischer und kunsttheoretischer Debatten an. Um nur ein Beispiel zu nennen: Die *querelle des anciens et des modernes*, der Streit zwischen den Anhängern der „antiken“ Dichtung und Mythologie und den Anhängern einer nachantiken, „modernen“ Auffassung von Literatur, wie er Ende des siebzehnten Jahrhunderts entbrannte, prägte entscheidend auch den akademischen Malerei-Diskurs bis ins neunzehnte Jahrhundert. Die Verfechter der klassizistischen Zeichnung wurden durch die Aufwertung einer konturensparenden Farbbehandlung herausgefordert (Lichtenstein 1989). Die „Modernen“ stellten das *beau idéal* einer antikisierenden Form, wie es die „Alten“ vertraten, infrage und warfen stattdessen Subjektivität, Körperlichkeit und Zeitgenossenschaft in die Waagschale.

Auch im weiteren Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts führte die Rede von der „Moderne“ immer noch einen Bezug zur „Antike“ mit sich. Der Kronzeuge dieser Beziehung ist Charles Baudelaire. Er sah den Heroismus der Moderne, wie er

---

T. Holert (✉)  
Berlin, Deutschland  
E-Mail: tom.holert@isvc.org

ihn – besonders in seinem Essay „Der Maler des modernen Lebens“ von 1863 – in der Figur des „Mannes [!] in der Menge“ verkörpert fand, als kompliziertes, nämlich zugleich mimetisches wie zurückweisendes Verhältnis zu den künstlerischen Formen und Stoffen vergangener Zeiten (Baudelaire 1989). „Es ist sehr wichtig“, notiert Walter Benjamin im *Passagen-Werk*, „dass das Moderne bei Baudelaire nicht allein als Signatur einer Epoche, sondern als eine Energie erscheint, kraft deren diese unmittelbar die Antike sich anverwandelt. Unter allen Verhältnissen, in die die Moderne tritt, ist ihre Beziehung zur Antike eine ausgezeichnete“ (Benjamin 1982, S. 309).

In einer berühmten Formulierung charakterisierte Baudelaire die „Modernität“ als „das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige“ und damit als eine Hälfte der Kunst, „deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist“ (Baudelaire 1989, S. 226). Jede Epoche besitzt nach Baudelaire ihre eigene Moderne, die sich in zeitspezifischen Haltungen, Blicken und Gebärden äußert. Und gerade weil die Gegenwart jeder Moderne sich schon in dem Moment entzieht, in dem man sie zu begreifen und ins Bild zu setzen versucht, befindet sie sich immer schon auf der Schwelle, eine Antike zu werden, der man sich von einer unbestimmten Zukunft her zuwendet. Daraus ergeben sich für Baudelaire die ureigensten Aufgaben der Kunst: „Mit einem Wort, damit jede *Modernität* einmal Antike zu werden verdient, muss die geheimnisvolle Schönheit, die das menschliche Leben ihr unwillkürlich verleiht, herausgefiltert worden sein“ (Baudelaire 1989, S. 226 f.). Damit enthält die Moderne auch die Verpflichtung, ihr ästhetisch und ethisch, bezogen auf ihre Schönheit wie auf das Leben, gerecht zu werden. Der Anspruch, in einer nicht näher bestimmten Zukunft als antik zu gelten, verweist auf eine Normativität der Baudelaire’schen Modernität, auf die noch zurückzukommen sein wird.

Mit seiner Frage nach dem Antikenstatus, den die Moderne für „uns“ besitzen soll, modifizierte Roger Buergel, der künstlerische Leiter der zwölften Ausgabe des Kasseler Kunstereignisses, jene „ausgezeichnete“ Beziehung des Modernen zur Antike, die Benjamin in den 1930er Jahren als eine Selbst-Beziehung der Moderne in den Blick genommen hatte. Zugleich wird die Moderne im Gegensatz zu Baudelaire nicht als die charakteristische Ausdrucksform einer Gegenwart, die dem modernen Allegoriker als Antike erscheint, betrachtet, sondern als historisch-ästhetisches Objekt. In einem programmatischen Statement, das zwei Jahre vor der Eröffnung der documenta 12 verbreitet wurde, vertrat der Kurator die These, dass die Moderne („oder – vielleicht besser – ihr Schicksal“) für die zeitgenössische Kunst des frühen einundzwanzigsten Jahrhunderts von großer Bedeutung sei. Aber was genau wurde hier unter „Moderne“ verstanden? Und welche Gründe konnten für diese Rückbesinnung angeführt werden?

„Ein Teil der Faszination [an der Moderne] mag daher rühren“, schrieb Buergel, „dass niemand so genau weiß, ob die Moderne nun ein abgeschlossenes Kapitel darstellt oder nicht. Nach den totalitären Katastrophen des 20. Jahrhunderts (den gleichen Katastrophen, die sie ins Werk setzte) scheint die Moderne in Trümmern zu liegen und vollkommen kompromittiert: sowohl durch die gnadenlos einseitige Umsetzung ihrer universalen Forderungen (Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit) als auch durch die simple Tatsache, dass Moderne und Kolonialismus historisch Hand in Hand gehen. Dennoch ist das Vorstellungsvermögen vieler Menschen von modernen Formen und Visionen tief durchdrungen und das bedeutet nicht nur Bauhaus, sondern auch Konzepte der Moderne wie ‚Identität‘ oder ‚Kultur‘, die aus der aktuellen Diskussion nicht wegzudenken sind. Kurz, es scheint, als stünden wir zugleich außerhalb und innerhalb der Moderne.“ (Buergel 2005)

Abgesehen von einem merkwürdigen Schwanken zwischen Wissen und Nichtwissen in Bezug auf den Gegenstand, fällt auf, dass „die Moderne“ in diesen Zeilen weniger als kunsthistorische oder kunsttheoretische Kategorie denn als allgemeiner Epochenbegriff sowie im Sinne jenes „unvollendeten Projekts“ (Habermas 1990) verwendet wird, dessen Anfänge in der europäischen Aufklärung und den bürgerlichen Revolutionen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts liegen und das womöglich an seinen Widersprüchen zugrunde gegangen ist. „Moderne“ wäre damit der Name einer zeitlichen Kategorie wie der eines zivilisatorischen Unternehmens. Die von der documenta 12 gewählte englische Übersetzung „modernity“ verdeutlicht, wie der polyvalente deutsche Begriff „Moderne“ hier zu verstehen ist: nicht als Name einer Periode der Kunstgeschichte, sondern im Sinne jener „Modernität“, die sich den politischen und ökonomischen Umwälzungen von der Französischen Revolution bis zur Industrialisierung verdankt und deren ihr innewohnende Fortschrittslogik die Katastrophen des zwanzigsten Jahrhunderts mitverantwortet.

Andererseits ist bei Buergel auch von „modernen Formen und Visionen“ die Rede, also von Phänomenen, die in den Bereich des Ästhetischen fallen. Die ästhetische Moderne aber erhält ihre Funktion und Bedeutung gerade dadurch, dass sie sich mit den Motiven und Modellen einer (selbst-)zerstörerischen Modernität gegen diese wendet – als „moderne Kunst“ oder „Modernismus“, die auf der Autonomie und Immanenz des Künstlerischen insistieren, um ein Gegengewicht zur historischen Dynamik der gesellschaftlichen und technologischen Modernisierung aufzubauen.

Paradigmatisch und grob vereinfachend kann man den taktgebenden Modernismus in den Zentren des europäischen Imperialismus zwischen dem späten neunzehnten Jahrhundert und dem frühen zwanzigsten Jahrhundert, zwischen dem Paris der Passagen, der Weltausstellungen und des Impressionismus und dem Moskau der revolutionären Laboratorien einer suprematistischen oder produktivistischen Kunst verorten; in manchen Periodisierungen reicht diese Epoche der klassischen

Moderne, einschließlich ihrer Zuspitzungen in einem antibourgeois, bisweilen auch proletarischen Avantgardismus, bis in die Zeit des Zweiten Weltkriegs. Spätestens danach jedoch setzt, so sehen es viele kritische Beobachter\_innen, ein Prozess der Kanonisierung ein: „Modernismus“ wird zur Signatur einer sowohl elitären wie staatstragenden Kultursprache in der Systemkonkurrenz des Kalten Krieges. Als „Endstation“ der Geschichte, ohne Vorher und Nachher, eingegrenzt auf ein „hochselektives Feld“, aus dem alles andere in „einem Akt purer Ideologie“ ausgeschlossen ist, übernimmt der Modernismus eine zweifelhafte Rolle im historischen Prozess, wie Raymond Williams, Doyen der Cultural Studies, in seinem Essay „When Was Modernism?“ beklagt (Williams 1989, S. 51). Modernismus, so Williams, hatte um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts seine gesellschafts- und machtkritische Haltung eingebüßt und sich in den internationalen Kapitalismus der Nachkriegszeit integriert. Für Williams liegt der Ausweg aus diesem „nicht-historischen Stillstand des *Post-Modernismus*“ in einer „alternativen Tradition, gewonnen aus vernachlässigten Werken, die in den weitläufigen Randgebieten des [zwanzigsten] Jahrhunderts zurückgelassen worden sind“, die, richtig verstanden und angewendet, eine „moderne Zukunft“ denkbar machen würde, „in welcher Gemeinschaft wieder imaginiert werden kann“ (Williams 1989, S. 52). In einer paradoxen zeitlichen Verschlingung wird die vergangene und diskreditierte Moderne damit zum Horizont utopischer, gleichwohl historisch unabgeholter Gesellschaftsmodelle.

Die Rekonstruktion der Moderne, die den miteinander verknüpften Ideologemen vom Ende der Geschichte und vom Ende der Kunst die Rückbesinnung auf eine zukunftsweisende historische Prozessualität entgegensetzt (und womöglich eine postkapitalistische Gesellschaft in Aussicht stellt), ist eine der Triebfedern jener Archäologien und Wiedervorlagen der Moderne, wie sie von bildenden Künstler\_innen und Kurator\_innen seit den 1990er Jahren betrieben wurden und die in einer Reihe von Ausstellungsprojekten gipfeln sollten, zu denen neben der *documenta 12* auch die im Folgejahr veranstaltete *5. Berlin Biennale* sowie die Ausstellungen *In der Wüste der Moderne* (Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2008), *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart* (Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz; Generali Foundation, Wien, 2009) oder *Modernologies* (Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2009; Museum für moderne Kunst, Warschau, 2010) gehörten.

In ihrer komplexen Überlagerung und Durchdringung von temporalen und geopolitischen Perspektiven sind diese Rekonstruktionen und Revisionen der historischen künstlerischen Moderne mitsamt ihrer universalistischen Ästhetik, Sozialtheorie und Geschichtsphilosophie hochgradig vermittelte Begegnungen mit vergangenen Strategien der Behauptung von Traditionsbruch, Aktualität und Avantgarde-Status. Nachdem sich im europäischen Bürgertum zu Beginn des

zwanzigsten Jahrhunderts das Bewusstsein von der Autonomie der Kunst auf breiter Basis durchgesetzt hatte, wurde der modernen Kunst, in den Worten des Kunsthistorikers Klaus Herding, „damit einerseits der gleiche Rang zugesprochen wie der vormodernen oder sogar der antiken Kunst, doch wird sie als mit der Vergangenheit unvergleichbar gewertet und als nur in eigener Sache – autonom – am gesellschaftlichen Fortschritt beteiligt betrachtet“ (Herding 1989, S. 91). Diese Gewissheit von der Inkommensurabilität der modernen Kunst war gekoppelt an die „Betonung der Eigenwertigkeit der künstlerischen Mittel“ (Herding 1989, S. 91), die von dem Kunstkritiker Clement Greenberg auf die Kategorie der „Selbstkritik“ des jeweiligen Mediums (z. B. der Malerei) (Greenberg 1997) und von dem Soziologen Niklas Luhmann auf die Formel „Verzicht nicht nur auf Imitation, sondern auf Fiktionalität schlechthin“ (Luhmann 1995, S. 469) gebracht wurde. Mit anderen Worten: Das moderne Kunstwerk „verlässt sich nur noch auf die eigenen Überzeugungsmittel und vor allem darauf, dass die Überbietung der vorliegenden Angebote überzeugt oder jedenfalls als Motiv erkennbar ist“ (Luhmann 1995, S. 470). Die ausschließliche Konzentration auf die „Eigenwertigkeit der künstlerischen Mittel“, die jede Bildfunktion der Malerei zugunsten einer selbstbezüglichen und als „medienspezifisch“ apostrophierten Abstraktion aufhob, geriet freilich immer wieder in den Verdacht, bloßer Formalismus zu sein. Und tatsächlich ist Formbezogenheit nur ein Pol des „dualen Ideals“ des Modernismus (Gauthier 2013, S. 32). Der andere, dialektisch vermittelte Pol, der in teleologischen, auf den Fluchtpunkt von „Kunst ist Kunst-als-Kunst, und alles andere ist alles andere“ (Ad Reinhardt) zulaufenden Geschichten des westlichen Modernismus gern unterschlagen wird, kann auf den Begriff des Realismus gebracht werden. Er bezeichnet die – oft politisch motivierte – auf Veränderung zielende künstlerische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit in den neuen urbanen und industriellen Lebenswelten ebenso wie eine Hinwendung zur von der Modernisierung bedrohten äußeren wie inneren Natur.

Um auf die spezifische Temporalität und damit auf Raymond Williams' Frage nach dem „Wann“ der Moderne zurückzukommen, ließe sich vielleicht sagen: In der Abkehr von der Tradition und damit auch von der Vorbildfunktion der Antike, in ihrer formalen Autoreferenzialität wie in der Auseinandersetzung mit den politischen und sozialen Realitäten der jeweiligen Gegenwart hat die moderne Kunst eine eigene Zeitlichkeit und Systematik etabliert, die sie ebenso zeitgenössisch wie unzeitgemäß erscheinen lässt. Einerseits wird die Gegenwärtigkeit des Modernismus emphatisch behauptet, andererseits schafft er ein Chronotop des Werks und der ästhetischen Erfahrung, das sich dem Zeitregime der Modernität tendenziell entzieht. Wie aber verhält sich diese dialektische Temporalität der modernen Kunst zu ihren jüngsten Wiederentdeckungen?

Unter den Texten, die auf die Frage der documenta-12-Leitung reagierten, befand sich auch ein Essay des kanadischen Videokünstlers Mark Lewis, der zugleich Mitherausgeber der in London erscheinenden Zeitschrift *Afterall* ist. Lewis gab zu bedenken, dass der Eindruck von einer historisch gewordenen Moderne, den z. B. die zunehmend ruinös erscheinende Architektur des mittleren zwanzigsten Jahrhunderts, der Epoche des sogenannten *high modernism*, auslöst, sich einem spezifisch gegenwärtigen „Vergangenheitskult“ verdanke (Lewis 2007, S. 44). Er erinnert an die These des Wissenschaftstheoretikers und Soziologen Bruno Latour, der die Moderne in seinem Buch *Wir sind nie modern gewesen* (Latour 1995) als durch ihr widersprüchliches Verhältnis zur Vergangenheit gekennzeichnet sieht. Lewis teilt diesen Befund einer Selbstverkenning der Moderne. Fortwährend widerspreche diese ihrer eigenen Ideologie vom Fortschritt, in dessen Fahrwasser sich alles Vergangene auflöse, indem der Bruch mit der Vergangenheit zum Anlass wird, diese wie manisch zu archivieren und zu datieren. Aber wenn die „Faszination einer ‚Instant-Antike‘“ (Lewis 2007, S. 45) die Moderne selbst prägt, wie ist es dann um die Faszination der Moderne *als Antike* bestellt?

„Modernism is our antiquity [...] the only one we have“ – so hatte es Jahre, bevor die documenta 12 diese Frage aufwarf, der Kunsthistoriker T. J. Clark in *Farewell to an Idea* formuliert, einem monumentalen Buch zur Geschichte des künstlerischen Modernismus im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert (Clark 1999, S. 3). Für Clark beging die Postmoderne, die sich der Überwindung der Ideologie der Moderne mit ihren linearen historischen Erzählungen verschrieben hatte, den Fehler, die Ruinen des künstlerischen Modernismus als Ende einer technokratischen Moderne misszuverstehen, wo doch eben diese Modernität einer verwaltet-überwachten, entleert-entzauberten Welt in unserer Gegenwart erst recht triumphiere. Hingegen legte die Kunst der Moderne ihre Emphase darauf, in dialektischen Bewegungen der Anverwandlung und Abstoßung, Auswege aus und Alternativen zu diesem bis heute andauernden Prozess der Modernisierung zu liefern. Clarks historische Würdigung des „Modernismus“ eines Picasso, Malewitsch oder Pollock basiert auf der Vorstellung, Kunst wie diese habe zwei einander widerstrebende „Wünsche“ gehegt: Zum einen sollte dem Publikum die gesellschaftliche Realität in ihrer Zeichenhaftigkeit zur Kenntnis gebracht werden, zum anderen diese Zeichenhaftigkeit mit der Empfindung, Subjektivität, Welt und Natur aufgeladen werden, welche der Kapitalismus ihr geraubt hatte (Clark 1999, S. 9 f.).

Mark Lewis, der sich für seine Argumentation nicht zuletzt auf T. J. Clarks Buch bezieht, paraphrasiert dessen Argumente in Hinblick auf ihre Konzeption von Zeitlichkeit und Historizität, indem er den Akzent auf das Missverhältnis von utopischem Versprechen des Modernismus und utopiefreier Gegenwart einer immerwährenden Modernität legt, in der die vergangenen Zukünfte der Moderne nur mehr in musealen Inszenierungen bewundert werden können: „Der Modernismus

war [...] die Idee, dass Modernität denkbar und mit utopischen Möglichkeiten verbunden war. Wenn man daraus schließt, dass jetzt keine solchen Vorhersagen mehr getroffen werden können, dann ist der Boden, der die Grundlage heutiger künstlerischer Ideen und Methoden bildet, übersät mit den archäologischen Überbleibseln des Modernismus“ (Lewis 2007, S. 54).

Dieser Anblick der Relikte vergangener Versuche der Auflehnung gegen das kapitalistische Projekt der Modernisierung ist für Lewis freilich von trügerischer Schönheit. Zum einen laufe die „Faszination der ‚Instant-Antike‘“ auf das Projekt einer Archäologie zu – ein notwendiges und wichtiges Unterfangen, welches aber auch die Gefahr berge, dass wir, derart fasziniert von den Relikten und Ruinen, „auf unerwartete Entwicklungen nicht vorbereitet sind, und zwar nicht nur heute, sondern auch in der Zukunft“ (Lewis 2007, S. 65).

Nun lässt sich eine „Archäologie der Moderne“ auf sehr unterschiedliche Weise betreiben. Werden die künstlerischen Theorien, Praktiken und Produktionen, die man als „moderne Kunst“ oder „Modernismus“ bezeichnet, unter ausschließlich philologischen oder antiquarischen Gesichtspunkten betrachtet, dann liegt die Vermutung nahe, dass hier unkritisch und retrograd historisiert werde. Eine Archäologie kann sich aber auch auf die institutionellen und politischen Strukturen richten, die bedingen, dass und wie sich diese Theorien, Praktiken und Produktionen materiell und diskursiv manifestieren. In einem solchen – von Michel Foucaults historischer Epistemologie inspirierten – Verständnis einer archäologischen Analyse von Diskursen ist die Moderne nicht in erster Linie durch ihren Zeit-Index charakterisiert. Sie wird nicht auf die Eigenschaft reduziert, alt oder veraltet zu sein, sondern interessiert als historische Konstruktion, deren Effekte in der Gegenwart und darüber hinaus fortwirken.

---

## 2 Pluralität der Moderne

Die Frage nach dem Verhältnis von Moderne und Antike wurde – neben Fragen nach dem Status menschlichen Lebens und ästhetischer Bildung – im Zeitschriftenprojekt der documenta 12 an etwa neunzig Redaktionen von Kunst- und Theorietexten weitergereicht. Zentrale Bedeutung erhielt in diesem Kontext die Problematik des verdeckten oder offenen Eurozentrismus der Moderne, die durch die Frage nach deren Verhältnis zur Antike, die gewohnheitsmäßig als europäisch angesehen wird, eher perpetuiert als erfolgreich kritisiert zu werden schien. Sowohl die Beiträge des Zeitschriftenprojekts zum Status und zur Genealogie der künstlerischen Moderne in Afrika oder Asien wie die Ausstellung in Kassel selbst versuchten sich an einer Archäologie der Moderne, die diese wie eine vergessene, verdrängte und missverstandene Epoche – oder besser: eine Vielfalt von Epochen

– erscheinen ließ, welche lange auf ihre Wiederentdeckung gewartet hat. Blättert man heute durch den Katalog der documenta 12, so wird deutlich, wie sehr es hier darum ging, Künstler\_innen zu präsentieren, die aus den verschiedensten Gründen im Kanon der westlichen Kunstgeschichte fehlen und so als bislang weitgehend Unbekannte wie Neuankömmlinge in der Gegenwart begrüßt werden konnten. Mira Schendel, Charlotte Posenenske, Nasreen Mohamedi, Mária Bartusová, Lee Lozano, Poul Gernes, Ion Grigorescu, J. D.'Okhai Ojeikere, Léon Ferrari, Luis Sacilotto, Lotty Rosenfeld, Atsuko Tanaka und andere figurierten bei dieser documenta als Evidenz eines verkannten Modernismus, als Belege dafür, dass es jenseits der in den Museen und kunstgeschichtlichen Übersichtsdarstellungen des Westens gezeigten Werke einer vermeintlich legitimen künstlerischen Moderne noch andere Praktiken, Akteure und Objekte zu entdecken gibt, deren Beschreibung und Zuordnung zur Herausforderung für die Gegenwart taugen. Ausstellungen wie die documenta 12 positionieren sich damit als Schaukästen und Plattformen einer Auseinandersetzung über historische und historiografische Gerechtigkeit und die Konstruktion der Genealogien einer Kultur der Gegenwart. Ob sie die Entdeckungen tatsächlich zur kritischen Revision des europäisch-amerikanischen Modernismus nutzen oder statt dessen ihre Macht darauf verwenden, die Alternativen aus den Archiven einer vergessenen oder ignorierten globalen Gegen- oder Parallelmoderne in eine weitere hegemoniale Erzählung vom „Anderen“ zu integrieren, muss am Einzelfall beurteilt werden. Potenziell werden die documenta und die Biennalen der Gegenwartskunst jedenfalls zu Anlässen dafür, die Fixierung auf den historischen und hegemonialen Modernismus der Metropolen zu lockern. Nicht selten mit explizit programmatischem Elan treten ihre Kurator\_innen an, andere Narrative der künstlerischen Moderne zu ermöglichen, die nicht zuletzt durch die Prozesse der Dekolonialisierung und die geopolitischen Zäsuren von 1989 ausgelöst oder durch diese sichtbar gemacht worden sind.

So stimmten insbesondere die postkolonial geprägten Beiträge zum Zeitschriftenprojekt der documenta 12 darin überein, dass die fortwährende Beschäftigung mit dem Eurozentrismus der Moderne eher verhindere, dass sich ein selbstbestimmter Diskurs über die Spezifik der Moderne(n) in den ehemals kolonialisierten Weltregionen, der nicht mehr in der aus dem Westen und Norden überlieferten historischen Dialektik befangen ist, entwickeln könne. Es zeigte sich, dass die Moderne nicht für alle in *gleicher Weise* antik ist, sondern gerade auch in ihrer Historizität als eminent *plural* verstanden werden muss. Zu sprechen wäre also nicht nur von einer geografisch-geopolitischen Vielheit, sondern ebenso von einer Vielheit der Zeitlichkeiten – oder besser, einer Kritik von Denkweisen, die von der notwendigen Existenz einer voranschreitenden Avantgarde ausgehen und dabei die – auch menschheitsgeschichtliche – Rückständigkeit minderheitlicher oder nicht-westlicher Kulturen immer schon voraussetzen.



Im Zentrum des postkolonialen Projekts steht die Kritik an solchen Fundamenten des westlichen Denkens. Insbesondere die auf die europäische Aufklärung zurückgehenden Vorstellungen von Geschichte und Fortschritt, die in Hegels Geschichtsphilosophie gipfelnde teleologische Konzeption von historischer Zeit als einer „totalisierenden Temporalisierung“ (Osborne 1995) wurde in ihrem universalistischen Anspruch zum Gegenstand der postkolonialen Analyse. Die Entkolonisierungsbewegungen, die Manifestation kultureller Identitäten der Dritten Welt und die Selbstbestimmungsdiskurse eines antikolonialen Nationalismus machten eine „umfassende und beachtliche Anpassung der Perspektive und des Verständnisses“ (Said 1993, S. 293) erforderlich.

Mit einiger Verspätung wurde der Weckruf der *postcolonial studies* der 1970er Jahre auch im Fach Kunstgeschichte vernommen. Lange, bis weit in die 1990er Jahre hinein, sperrte sich die Disziplin dagegen, ihr eigenes Selbstverständnis als Bewahrerin einer westlichen Tradition der Kunst und Kunsthistoriografie zu überprüfen und die Existenz einer multiplen, globalen Moderne anzuerkennen, welche die Kunst, die außerhalb der westlichen Metropole entsteht, aber auch minderheitliche Formen der Produktion und Rezeption von Kunst innerhalb der Metropole sowie die Aneignung nichtwestlicher Kunst durch Kunstbewegungen im Westen umgreift. Um dieser „three-fold interaction“ (Mercer 2006, S. 8) methodisch und historiografisch angemessen zu begegnen, initiierte der britische Kunsthistoriker Kobena Mercer Mitte der 2000er Jahre die vierteilige Buchreihe *Annotating Art's Histories*, deren ersten Band er *Cosmopolitan Modernisms* nannte. Auf der Grundlage feministischer Überlegungen zur Konstruktion sexueller Differenz über den Kanon der traditionellen Kunstgeschichte und einer Theorie des „Kosmopolitanismus von unten“, wie sie von dem Ethnografen James Clifford entwickelt worden war, befragt das Projekt die interkulturellen Bewegungen, Begegnungen und Berührungen, die nicht nur aus der politischen und ökonomischen Globalisierung resultieren, sondern ebenso aus einer Blickverschiebung, die durch die Entgrenzung der Künste und das interdisziplinäre Unternehmen der *visual studies* bewirkt worden ist. Indem die Hierarchien zwischen ästhetischen Äußerungen, die als Kunst institutionell ausgewiesen sind, und solchen, die dem umfassenderen Bereich der „visuellen Kultur“ zugeordnet werden, als diskursive Konstruktionen erkannt und untersucht werden, geraten die Übereinkünfte über den Kanon der modernen (wie der zeitgenössischen) Kunst unter verstärkten Legitimationsdruck. Große Kunstinstitutionen in den Zentren des alten und neuen Imperialismus, wie das Centre Pompidou in Paris, reagieren auf diesen Druck immer wieder mit ausladenden Manövern, die dem Erhalt der Definitionsmacht dieser Häuser über einen Diskurs dienen sollen, der ihnen zunehmend zu entgleiten droht. Beispielhaft sei die bahnbrechende Ausstellung *Les magiciens de la terre* im Centre Pompidou von 1989 genannt, die erstmals in dieser Größenordnung (über hundert Künstler\_innen nahmen an ihr

teil) eine Begegnung von westlicher und nichtwestlicher zeitgenössischer Kunst inszenierte, wobei allerdings eine fragwürdige, kryptokolonialistische Ideologie universeller Kreativität zu Hilfe genommen wurde. Im Oktober 2013 eröffnete an gleichem Ort eine Präsentation von Sammlungsbeständen des Musée national d'art moderne unter dem Titel *Modernités plurielles de 1905 à 1970*, in der über tausend Kunstwerke in verschiedenen Unterausstellungen die Wechselverhältnisse und Interaktionen innerhalb einer Moderne veranschaulichen sollten, die inzwischen als in „globalen Konstellationen“ organisiert begriffen wird. Indem sich das Museum zutraut, aus seinen – zugegeben reichen – Beständen eine Ausstellung zur Vielfalt der Modernismen zu bestreiten, die zwischen verschiedenen Schulen des lateinamerikanischen Realismus, der Diversität des Art déco als internationalem Stil, der modernistischen Architektur in Nordafrika und dem Nahen Osten, chinesischer und japanischer Kunst und vielem anderen nicht nur die Ausstellbarkeit, sondern auch eine gewisse Kohärenz in der Pluralität der Modernismen behauptet, demonstriert es ein Selbstbewusstsein, das zugleich beeindruckt und irritiert.

In mancher Hinsicht ist die postkolonialistische Kritik hier hegemoniale Methode geworden, die Revision des Modernismus angekommen in der kanonbildenden nationalen Institution. Der Besuch der Ausstellung und die Lektüre des begleitenden Katalogs machen sehr schnell deutlich, dass hier zwar gestenreich an die revisionistische Kritik der modernistischen Kunstgeschichte angeschlossen, aber letztlich vor allem die *Rezentrierung* der postkolonialistischen *Dezentrierung* der Moderne verfolgt wird, weit entfernt, den politischen und wissenschaftskritischen Forderungen eines antihegemonialen Diskurses nachzugeben, wie ihn Kobena Mercer und andere führen.

Diese postkolonialistisch-diasporische Neubewertung des Modernismus weist dabei viele Parallelen zur Kritik auf, die der französische Philosoph Jacques Rancière im Namen eines ästhetischen Regimes der Kunst gegen den „konfusen Begriff der Moderne“ (Rancière 2006, S. 41) ins Feld führte. Letzterer zerteile „das komplexe Ensemble des ästhetischen Regimes der Künste“, indem er deren „Formen“ (den Bruch, das Fragment, die Serialität, die Abstraktion, die ikonoklastischen Gesten) von „jenem Kontext trennt, der sie allererst legitimiert: die allgegenwärtige Reproduktion, die Interpretation, die Geschichte, das Museum, das Kulturerbe“; mit anderen Worten: „Die Moderne möchte, dass es nur eine einzige zeitliche Richtung gibt, während die Zeitlichkeit des ästhetischen Regimes der Künste gerade aus dem Nebeneinander von heterogenen Zeitlichkeiten besteht“ (Rancière 2006, S. 43).

Dieses „Nebeneinander heterogener Zeitlichkeiten“ ist nun nicht nur kulturell und technologisch durch die Entwicklung von Gattungen und Medien bedingt, sondern ebenso das Symptom einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, die von Kapitalismus und Kolonialismus, von einer seit dem neunzehnten Jahrhundert zunehmend globalen Arbeitsteilung und Industrialisierung geprägt ist. Kobena Mercer selbst

Critical Studies

Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld

Gaulele, E.; Kastner, J. (Hrsg.)

2016, VIII, 375 S. 24 Abb., 16 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-10411-5