

Die moderne Kunst am Ende ihres Jahrhunderts

Über das Ende das "Jahrhunderts der Moderne" wurde schon lange vor dem jetzt nahen kalendarischen Jahrhundertende nachgedacht. In jüngster Zeit aber verdichten sich wieder die Mutmaßungen und Wiederbelebungsversuche, an denen sich inzwischen auch die akademische Kunstgeschichte, beunruhigt über die Zukunft ihres Fachs, beteiligt. Die These, daß die "Moderne" und das mit ihr verbundene Epochengefühl abflauge, daß sie in eine Spätzeit, einen Historismus ihrer selbst geraten sei, wird von der Kunstkritik seit Jahrzehnten diskutiert. Der Begriff "Moderne" ist dabei nicht einheitlich zu fassen - er umgreift ein kontroverses Bündel und System von Leitideen, von Tendenzen und Schulen. Die Prophezeiung eines "Endes", das sich freilich mangels Alternativen, neuer Initiativen und Durchbrüche noch endlos hinauszögern kann, war lange höchst unbehaglich. Das Endzeitgefühl wurde immer wieder von Erneuerungshoffnungen verscheucht. Denn die Diagnose eines zeitgenössischen Historismus der Moderne rührt, mehr als bei früheren Epochen, an die Grundfesten unseres Jahrhunderts.

Das zwanzigste hat wie kein anderes Jahrhundert gegen den Historismus der Vorgänger polemisiert und daraus seine Kraft und Identität gezogen. Es hat die ewige Jugend, den ständigen Neuanfang, den Bruch mit aller Geschichte und die Freiheit davon propagiert. Es leugnete damit stets auch die eigene Geschichtlichkeit. Eine bemerkenswerte Ausstellung wie die "Westkunst" hier in Köln von 1981 sprach von unverbrauchter und unvollendeter Moderne und wollte sie mit dieser Trotzbehauptung und dem Aufgebot aller Reserven gesundbeten. Doch auch dies zwanzigste Jahrhundert, seine einst so revolutionären Ideen, Programme, Provokationen, Ästhetiken und Werke - man mag sie noch so oft und immer wieder neu beschwören - sind der Abnutzung und Vergänglichkeit ausgesetzt. Erst wenn man diese Geschichtlichkeit anerkennt, läßt sich über Konsequenzen, Umwertungen und Alternativen nachdenken.

Die Ermüdung einer kämpferischen Moderne zeichnet sich seit langem ab. Schon die Kunst der Zeit nach 1945 lebte von vielen Revivals - der Ideen mehr als der Stile. Zeitweise schien sich sogar der Rhythmus der Abfolge der klassischen Moderne zu wiederholen. Diese Feststellung relativiert nicht die Leistungen der Nachkriegskunst. Ihr gelangen neue Radikalisierungen und Sinngebungen, neue Entgrenzungen und Sublimierungen. Bereits in den fünfziger Jahren sprach man vom Anbruch einer zweiten Moderne. Hat man es inzwi-

schen mit einer dritten zu tun? Es gibt dafür Anhaltspunkte. Bei den Malern und Objektmachern der achtziger Jahre erlebten wir den Expressionismus, Dadaismus und Konstruktivismus in dritter Auflage, als Phänomen einer dritten Generation. Selbst die Nachkriegskunst begann sich ihrerseits zu reproduzieren: in einem zweiten Informel, einer neuen Variante der Pop Art. Man hat es, so ist gleich hinzuzufügen, mit Mischungen und Aktualisierungen zu tun, nicht bloß mit Wiederholungen.

Die modernen "Schulen" stecken heute in ähnlichen Schwierigkeiten wie die Romantik und der Klassizismus am Ende des 19. Jahrhunderts. Aber um 1890, 1790, 1590, 1490 waren mächtige Gegenbewegungen gegen eine zählebig und ratlose Konvention aufgetreten: gegen die Spätgotik, gegen den Manierismus, gegen ein höfisches Rokoko, gegen Historismus und Akademismus. Es kam zu Ablösungen, aber auch zu Übergängen. Oft ging das Neue aus einem erneuerten Alten hervor. So erlebte die Romantik im Symbolismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch einmal eine mächtige Renaissance. Aus einem wirklichkeitsflüchtigen, esoterischen Symbolismus wurden zentrale Impulse und Ideen der modernen Abstraktion geboren. Solche Erneuerungen und Gegenbewegungen lassen sich in unserer Spätmoderne nicht (oder noch nicht) erkennen. Die Moderne dreht sich im Kreis, sie genießt in einem selbstgefälligen, vom Kunstmarkt ermunterten und geprägten, vom zeitgeschichtlichen Kontext weitgehend abgesonderten Kunstbetrieb ihre eigenen Mythen und Revivals. Sie betreibt ihre Dauerhaftigkeit im Wechsel, aber auch in der Mischung expressiver, konstruktiver oder dadaistischer Stimmungen. Wir haben uns daran gewöhnt, dabei - etwas bequem - vom Pluralismus der Postmoderne zu reden.

Zweifellos geht vom angebrochenen Jahrhundertende, zugleich einem Jahrtausendende, ein mächtiger Erwartungssog aus. In den letzten Jahrzehnten hat sich ein allgemeiner Umschwung der Stimmung und des Lebensgefühls, eine Abwendung von den Erwartungen und Idealen der Moderne angebahnt. Stichworte wie "Grenzen des Wachstums", der Zweifel am Fortschritt, die ersten Warnungen vor jedem Expansionsdenken datieren bereits aus den siebziger Jahren. Wir erlebten eine Aufwertung von Geschichte, eine neue Naturbewegung, ein neues Interesse an regionalen Traditionen und Eigenheiten, zuletzt, bedauerlicherweise, sogar das Wiederaufblühen eines atavistischen Chauvinismus.

Im ästhetischen Bereich hat sich die öffentliche Gunst von den Errungenschaften der verschiedenen Revolutionen und des ästhetischen Fortschritts abgewandt. Man wurde der modernen Architektur und des perfekten Design überdrüssig, welche die Schönheit in der Zweckmäßigkeit und in der Anonymität suchten. Dramatischer war ein Mentalitätswandel, welcher der exemplarischen Bedeutung moderner Ästhetik die meisten Grundlagen entzogen hat: eine Umschichtung der Bildbedürfnisse und damit der traditionellen Kunstgattungen, der Triumph der Massenkultur, der neuen Medien und Bilderindustrien, an denen die einst so souveränen Künste

heute schon aufdringlich wie Bettler zu partizipieren suchen. Die Frage tauchte auf, ob eine individualistische und auktoriale Kunst künftig überhaupt noch einen zentralen Platz in der Massenkultur behaupten könne. Zuletzt sind die sozialistischen Utopien, die letzten Alternativen zur westlichen Kulturverfassung, gesellschaftlich und ökonomisch zusammengebrochen. Der Glaube daran war eine Leitbewegung des ganzen Jahrhunderts. Diese Utopien verloren auch dann noch nicht gänzlich ihre Suggestion auf die Künstler, als die Versprechungen bereits ihren moralischen Kredit verspielt hatten und zur puren Ideologie und Diktatur pervertiert waren.

Wie behauptet sich die Kunst in dieser Situation? Hat sie an der Umwertung aller Werte, die um sich griff, teilgehabt? Es kann kein Zweifel sein, daß eine stets "futuristisch" bewegte Kunst zum Opfer dieser Wandlungen werden mußte. Jetzt traten in den Lagern der "Avantgarden" Ernüchterungen und ein fast vollständiger Stillstand ein. Die Künstler verloren jedes eindeutige und lineare Geschichtsbewußtsein und damit auch den Zukunftsbegriff. Eine Krise war unvermeidlich. Sie wurde noch dadurch verstärkt, daß die verschiedenen Programme und Tendenzen der Moderne auch immanent zu einem natürlichen Abschluß gekommen waren. In der Nachkriegszeit waren die zentralen Antriebskräfte und Leitbilder der Moderne bis zu letzten Konsequenzen, zu unüberbietbaren Höhepunkten und extremen Expansionen getrieben worden. Der Versuch der Kunst, eine eigene Tradition gegen die geschichtlichen Traditionen zu begründen, war in der dritten Generation gescheitert. Eine Epoche war zu Ende gegangen.

In den produktivsten, vor allem also in den frühen Phasen des Jahrhunderts hatte die Kunst einen zentralen Anteil an den zivilisatorischen Vorstößen, den Veränderungen und Revolutionen, mithin an der allgemeinen Dynamik des modernen Geschichtsprozesses. Sie überhob sich dabei zwangsläufig, sie kam früh an Grenzen, die sie aber durch kühne Abstraktionen, symbolische Setzungen und Vollzüge, durch behauptete Parallelen und Identitäten immerfort erweitern und hinauschieben konnte. Rückblickend ordnen sich die kontroversen Tendenzen zu einem geschlossenen Geschichtsprozeß. Das Denken und Arbeiten einzelner Künstler wie ganzer "Schulen" waren nach einem Bündel von romantischen Fortschritts- und Zielvorstellungen ausgerichtet. Sie wirken heute schon aus gewonnener Distanz recht historisch, ihre Brisanz ist kaum noch nachzuvollziehen. Ungeduldig erstrebte, sehnsüchtig erwartete Endziele hielten über drei Generationen hinweg die Avantgarden in Bewegung. Sie verband der Versuch, die Welt durch einzelne Prinzipien, Methoden und Symbole deutbar, darstellbar und veränderbar zu machen. Fast allen Lagern gemeinsam war der Kampf gegen eine angeblich trügerische Abbildlichkeit und Dreidimensionalität, deren Transzendierung eine angeblich nicht-illusionäre zweidimensionale Flächigkeit als Idealzustand oder gar den Durchbruch zu einer ominösen vierten Dimension, dem Wunschbild aller Surrealisten, versprach.

Absolute Ziele waren die Reinheit von Form und Farbe, die über ihre Elementarisierung und Reduzierung gesucht wurde und über die "reines" Bewußtsein hergestellt werden sollte, die Allmacht der Rationalität und im Gegenlager die Herrschaft der Irrationalität oder des Zufalls, der Durchbruch einer unverstellten Spontaneität oder die vollkommene Identität von Idee und Erscheinung. Weitere avantgardistische Zielvorstellungen waren das Prinzip vollkommener Autonomie und Freiheit, die Wiedergewinnung ästhetischer und darüber zugleich anthropologischer Reinheit, Einfachheit und Ursprünglichkeit. Das umfassendste Ziel war die Alleinherrschaft der Phantasie, die Auflösung aller Widersprüche und die endliche Überwindung einer als unrein empfundenen Wirklichkeit und Geschichte.

In den Imaginationen und Abstraktionen der Künstler wurden allmählich alle Differenzen aufgehoben. Damit aber hob sich auch der Kunstbegriff auf und machte sich überflüssig. Dem ersehnten, fiktiven Ende der Kunst strebten in der Nachkriegszeit noch einmal die spätesten Metamorphosen der "konkreten" Kunst zu, besonders die seriellen Strömungen und die Tendenzen zur Monochromie als einem idealen Endzustand der Malerei. Endpunkte waren ferner erreicht mit einer im Environment wiederhergestellten Einheit des Raumes, mit einer in der Kinetik oder im Film wiederhergestellten Einheit der Zeit, mit einer im Happening und in der Aktionskunst wiedereroberten Einheit des Lebens, mit der Aufhebung des Sonderstatus des Kunstwerks und seiner Ersetzung durch die Realität und die banalen Dinge des täglichen Lebens, dann mit der Concept-Art, mit ihrer Entmaterialisierung der Kunst und der Freisetzung einer absoluten, mithin beliebigen Phantasie, der sich die Welt nur noch als Wunsch und Wille darstellte.

Um zu Beispielen zu kommen: Andy Warhol bearbeitete serigraphisch die Ikonen des Schaugeschäfts und der Werbewelt und betrieb damit das Aufgehen der Kunst in einer kommerziellen, konsumistischen und medialen Alltagswelt. Die Anthropologie von Joseph Beuys - er wollte die ästhetische Privilegierung überwinden und alle Menschen zu "Künstlern" machen - benutzte die Kunst nur noch als Vehikel für gesellschaftliche, weltanschauliche, ökologische Botschaften, welche die Freiheit aller Menschen und die Herstellung einer erlösten, schöpferischen Zukunft zum Ziel hatte. Wenn aber alle Menschen Künstler werden und alles virulente Kunst ist, schafft sich das Gewerbe selber ab.

Das kontroverse Gefüge der Avantgarden ordnet sich trotz seiner Vielstimmigkeit und Widersprüchlichkeit im Rückblick in einen geschlossenen romantischen Geschichtsprozeß. Die einzelnen Gruppierungen und Teilbewegungen bilden über fast ein Jahrhundert hinweg sinnvolle und folgerichtige Gedankengänge, Experimentierreihen und Zusammenhänge. Es ist die große Leistung der modernen Kunst, ihre Ideen und Ziele in eine neue ästhetische Sprache und Praxis, ja in die angesprochenen Kunstsysteme, die mitunter mit wissenschaftlichen oder philosophischen Systemen vergleichbar sind, umgesetzt zu haben. Trotz des Abstands ist die Interpretati-

on und Bewertung dieses geschlossenen Geschichtskomplexes und damit eine Diagnose der Folgen überaus schwierig. Hinter den verschiedenen Kunstsystemen verbirgt sich in letzter Instanz ein säkularisiertes Läuterungs- und Erlösungsbedürfnis, steckt die Sehnsucht nach metaphysischen Versöhnungen und nach einer konfliktlosen, purifizierten, von allen irdischen Fesseln befreiten Zukunft.

Den höchsten Hitzegrad erreichten die Utopien in den sechziger Jahren. Die folgenden Jahrzehnte standen im Zeichen des Zerfalls der avantgardistischen Formationen. Seither hat sich ein Teil der Avantgarde freiwillig zur Nachhut versetzen lassen. Die Pop-Generation, vor allem die englische, hatte sich von den theoretischen Nötigungen, von den Zwängen und Verabsolutierungen der Programme, von allem Purismus und besonders vom Fortschrittsdenken befreit. Eine internationale Generation von Verwertern bunter Herkunft und Produktivität beherrscht seither die Szene. Sie hob den Bann von lange unerlaubten Dingen: Sie zog die ironische Ambivalenz der avantgardistischen Eindeutigkeit und Zielstrebigkeit vor, sie inszenierte ihre private Biographie, sie erzählte wieder Geschichten, sie agitierte handfest und vordergründig, sie inthronisierte wieder die alte Nachahmungsästhetik und beutete die Geschichte aus.

Auf dem politischen Flügel gab es in den siebziger Jahren sogar Künstler, die der modernen Kunst, ihrer angeblichen Schein-Emanzipation, ihrer, wie es hieß, sinnlosen und wirkungslosen Freiheit, ihrem käuflichen Nihilismus offen den Kampf erklärten. Stilistisch handelt es sich bei dieser Produktion meist um unreine Legierungen, Durchmischungen traditionalistischer, zum Teil sogar betont akademischer mit modernen, ursprünglich dezidiert "inhaltslosen" Bildformen, die jetzt mit konkreten Inhalten, Themen und Botschaften aufgeladen wurden. Es entstanden neue Bildaggregate, die Anleihe, Anschluß und Stützung suchten bei technischen Bildmedien wie Foto, Film, Fernsehen oder sich schließlich sogar wieder des Bildervorrats der Kunstgeschichte bedienten. Das Ergebnis war vielfach eine Multimedia- und Apparate-Ästhetik und eine Fertigteil-Ikonographie.

Der "Fortschritt" bestand jetzt darin, daß sich die Kunst aus den Engpässen, Leerläufen, Wiederholungen und aus dem Formalismus avantgardistischer Doktrinen befreite. Der Wildwuchs der Mischformen, der Pluralismus der Möglichkeiten, die Vereinzelung der Positionen und die Absage an jede universale Geltung waren Antworten auf den absoluten und umfassenden Anspruch und den Purismus der vorangegangenen Orthodoxie. Wir haben es heute mit einer schwer durchdringlichen, qualitativ unterschiedlichen und vielfach schwer zu bewertenden Vielfalt zu tun, die arm ist an dynamischen Bewegungen, an Höhepunkten und Spitzenleistungen. Diese nach-avantgardistische und alexandrinische Kunst bildet keine Schulen mehr, keine Trends, keine weiterreichenden Ideen und Ziele, sie scheint zu stagnieren, ist eher mittelmäßig, launisch, beliebig, perspektivlos und kaum überschaubar.

Einige Beispiele sollen die Situation illustrieren. Paradigmatische Figuren des Bruchs und der Wende sind, wie schon erwähnt, der späte Pop-Star Warhol, der fast wahllos alles und jeden - vom Auto bis zum Unternehmer - als Motiv akzeptierte, nach Bestellung serigraphierte und unsterblich machte, ferner der fortgeschrittene Roy Lichtenstein, der reproduktiv und redigierend fast das gesamte Bildinventar unseres Jahrhunderts durchrastert, oder Frank Stella, der vom Puristen zum barocken Designer mutierte. Genannt sei ferner Gerhard Richter, der seine Strategie kunstvoll dem Erwartungsspektrum und dem schnellen Klima- und Stimmungswechsel des Kunstbetriebs angepaßt hat und dennoch große Malerei zu inszenieren weiß. Drastischere und unterhaltensame Fälle sind heute Zyniker und Spieler von der Art eines Jeff Koons, die im neuen Vakuum ihre Karriere einrichten und inszenieren. Die Methode des Amerikaners, der die Strategie seines geistigen Ziehvaters Warhol überreizt, ist nicht mehr auf Ästhetik und autonome Kunst bezogen, sondern nur noch auf den nackten Mechanismus des Erfolgs.

Koons bezieht seine Triebkraft aus dem Gefühl der Machtlosigkeit gegenüber der Allmacht der Massenkultur. Einziges Ziel ist die Rückgewinnung des Marktes und der Gunst der Massen. Der Künstler erreicht es nicht aus eigener Kraft und Imagination, sondern durch Ausbeutung populärer Erfolgsstücke. Der Kitsch wird überreizt, die Pop-Art noch einmal verpoppt, die Disney- und Film-Mythen werden übersteigert, die volkstümlichen, historischen und touristischen Ressourcen - vom Porzellan-Nippes und den oberbayerischen Souvenirs bis zur Pornographie - schamlos ausgebeutet.

Man kann über solche Phänomene mit Ironie hinweggehen. Aber auch die seriöse Kunst steckt heute voller Unentschlossenheiten, Zweideutigkeiten und Oberflächlichkeiten. In diesem Eklektizismus und Historismus, die sich zum Teil nur auf die klassische, heute historisch entrückte Moderne, zum Teil auf die ganze Kunstgeschichte beziehen und in allen Lagern und Schulen um sich greifen, zeichnet sich authentisches Endzeitbewußtsein ab.

Bereits Picasso, der erst 1973 starb und für uns nicht nur Klassiker, sondern lange vitaler Zeitgenosse war, hatte in seinem Werk fast sämtliche modernen und historischen Stilmodalitäten gespeichert und sie besonders in seinen späten Zyklen mit den zugehörigen Ikonographien und alten Erzählformen in Szene gesetzt. In den Zitate, Collagen und Paraphrasen von Rauschenberg, Lichtenstein und Warhol stecken ähnliche enzyklopädische Ansätze. Es scheint so, als ob sich die Künstler, vielleicht voller Zweifel, ob die künftige Zivilisation noch Platz und Sinn für eine Kunst hat, die eigene Welt- und Geschichtsbilder entwirft und Gegenwelten erfinden darf, noch einmal des gesamten Inventars vergewissern wollten. Auch Horst Janssen pflegte seit Jahrzehnten in der zeichnerischen Form des Pasticcio einen ausschweifenden Dialog mit den alten Meistern und vergegenwärtigte sie emphatisch. Auf noch subtilere Erinnerungsspiele mit Romantik, Dadaismus und Surrealismus stößt man

im Werk des Schweizer André Thomkins. Der Leipziger Maler Werner Tübke beherrscht, reaktiviert und glaubt vor allem an die Ikonographien und Stile von der Renaissance bis zum Barock und Rokoko. Für ihm macht das Nachdenken über die Vergangenheit und ihre Möglichkeiten das Heute aus. Er möchte Gegenwart und Geschichte füreinander aufschließen, sie wechselweise interpretieren und ein "unsicheres Heute" durch geschichtliche Formen und geschichtlichen Sinn abstützen. Auf diese Weise kann in seinen berühmten Bauernkriegs-Panorama die zerrissene und fundamentalistische Zeit der Glaubenskriege zum Spiegel und Gleichnis einer ebenso fundamentalistischen, von Ideologien zerrissenen Moderne werden.

Der Glaube an Zukunft und neue Weltentwürfe, an spontane und ungebrochene Kreativität ist heute auf weiten Strecken außer Kraft gesetzt. Wir treffen auf den gleichen reflektierten Umgang mit Vorlagen, auf die gleiche Orientierungskrise und Labilität bei Malern, die scheinbar avantgardistische Traditionen fortführen. Noch einmal sei als Beispiel Gerhard Richter genannt, dessen wechselhaftes Werk lange fälschlicherweise für verschiedene avantgardistische Richtungen in Anspruch genommen wurde. Der Wechsel der Stile - von der informellen Abstraktion zum malerischen Foto-Realismus und umgekehrt - hat bei Richter mit der Widersprüchlichkeit und dem totalen Relativismus der Wirklichkeits- wie der Anschauungsbilder zu tun. Dieser Künstler möchte nicht behaupten, festlegen und deuten, sondern nur Möglichkeiten, deren prinzipielle Austauschbarkeit und Beliebigkeit und dahinter eine allgemeine Unsicherheit zeigen.

Die Überlegungen, die hier angestellt werden, sind zum Teil anfechtbar und gewiß vorläufig. Es sei nicht verschwiegen, daß der These, die Avantgarden bildeten in diesem Jahrhundert Systeme, mit guten Argumenten widersprochen werden kann. Dabei läßt sich hinweisen auf die vielen Künstler, darunter von Klee bis Picasso die Bedeutendsten, die sich mit ihrem Ingenium, ihrer Biographie und Subjektivität jeder Unterordnung unter ein theoretisches System widersetzen. Man könnte in der Tat die Künstler dieses Jahrhunderts, wenn man den komplizierten Stammbaum der Stile und Schulen einmal beiseite läßt, in zwei Lager teilen: in Finalisten und Absolutisten auf der einen, in Symbolisten, Metamorphotiker und Universalisten auf der anderen Seite.

Die erste Gruppe, gleichsam Jünger des Philosophen Hegel, folgte, wie dargestellt wurde, Ideen und Prinzipien und trieb ihre Entwicklung auf absolute Spitzen, auf Höhepunkte der Wirklichkeitsüberwindung und Selbstvollendung. Die Gegenfraktion folgte eher dem frühromantischen Modell einer "progressiven Universalpoesie", das Friedrich Schlegel vorgeschlagen hatte. Das Werk dieser zweiten Künstlergruppe vermittelt und durchdringt sich, wie Schlegel es vorausgesagt hatte, fortschreitend mit wechselnden Wirklichkeiten, Materialien, Methoden und Traditionen. Nur im Hinblick auf diese zweite Gruppe läßt sich mit einigem Recht von einer unvollendeten, ja von einer nicht-vollendbaren Moderne und von unausschöpfbaren Möglichkeiten sprechen. Hier kann von den Endpunkten, Sackgassen, Selbstaufhebungen der ersten "hegelianischen" Gruppe nur be-

dingt die Rede sein. Freilich haben sich auch diese Universalisten heute zerstreut. Die kommerziell gesteuerte und beschleunigte Massenkultur hat ihren Selbstverwirklichungswillen gebrochen.

Die Innenansicht der Entwicklung muß nun eine Außenansicht der gesellschaftlichen Verfassung, des gesellschaftlichen Umfeldes ergänzen. Die Frage stellt sich nach den Umständen und Antrieben eines allgegenwärtigen, allmächtigen Kunstbetriebs. Sind heute die Künstler noch selber die zentralen Akteure oder geschieht etwas mit Ihnen? Ist die Kunst noch Herr ihrer selbst und in ihre eigene Geschichte eingebettet? Ist sie überhaupt noch stark genug, eigenen Impulsen, Prinzipien und Gesetzen der Ästhetik konsequent zu folgen? Solche Fragen hätten sich vor einer Generation so noch nicht gestellt. Auf die Frage, wie Kunst funktioniert, hätte man damals fast ohne Zögern geantwortet: Daß die Künstler als Akteure und Provokateure im Mittelpunkt des Geschehens stehen und um sie und ihr Werk die Händler, Sammler, Kritiker wie die Planeten im Sonnensystem kreisen. Der Künstler machte die Kunst. Wem solche Setzungen und Erwartungen einer gleichsam naturwüchsigen Kunst überholt und romantisch erschienen, sah die Künstler doch als Initiatoren oder Vollstrecker ästhetischer Ideen und Prozesse. Erst heute wird uns klar, welche geschichtliche Geborgenheit und Sicherheit auch eine die Künstler angeblich so radikal aussetzende Moderne bot. Gewiß waren die Vertreter der ersten Generation der Moderne wirkliche Bahnbrecher, Demonteur geschichtlicher Zusammenhänge. Aber selbst sie waren geborgen in Vorstellungssysteme und Kontexte, die die Geistesgeschichte und vor allem die erwähnten philosophischen Ideensysteme vorgezeichnet hatten.

Die nächsten Generationen der Avantgarde hatten es bereits leichter. Sie folgten gebahnten Wegen. Sie differenzierten, detaillierten, radikalisierten, totalisierten die Ideen, bildnerischen Methoden, Praktiken und formalen Erfindungen der ersten Generation. Schwierig und prekär ist die Situation erst heute, wo sich die hilfreichen Philosopheme, die Mythen, die Ideologien und geistesgeschichtlichen Zusammenhänge aufgelöst haben. Damit haben sich die so oft reklamierte Autonomie und Freiheit der Kunst substantiell aufgeweicht. Als Schlagworte werden sie nach wie vor ins Feld geführt. Aber sind die Künstler wirklich noch so unabhängig, um ein charaktervolles, eigenwilliges, selbstbestimmtes Lebenswerk aufzubauen und durchzuhalten oder gehen die schnell wechselnden öffentlichen Stimmungen, die Innovations- und Unterhaltungsbedürfnisse einer launischen Mediengesellschaft und die rasenden Innovationen der elektronischen Bilderindustrie nicht darüber hinweg und zwingen heute auch die letzten Nonkonformisten, die Künstler, zu Anpassungen und wechselnden Angeboten? Kann es in einem Klima des anything goes und der allgemeinen Relativität noch neue, dezidierte ästhetische Positionen geben?

Es scheint ja in diesen Jahren so, als habe sich die Kunst aus den öffentlichen Problemfeldern und von dem, was die Welt politisch, sozial oder ökologisch bewegt, verabschiedet. Sie hat sich weitgehend auf ihr eigenes

Spielfeld zurückgezogen. Trotz dieser inhaltlichen Indifferenz spiegelt die Gegenwartskunst, gerade die postmoderne, deutlich unsere gesellschaftliche Verfassung. Denn die Postmoderne hat uns auch im ästhetischen Bereich jenen Pluralismus beschert, dessen Respektierung eines der ersten und obersten gesellschaftlichen Gebote ist. Zu Recht darf man damit wieder von "Zeitgeist"-Kunst sprechen. Gerade dieser Begriff war einmal einer engagierten, auf den Epochenbruch zielenden Avantgarde ein Greuel. Die Relativität, aber auch die pure Quantität, mit der uns diese Zeitgeist-Produktion konfrontiert, bleiben ästhetisch zu verkraften. Sie stellt vor heikle Fragen der Bewertung und Auswahl, denen heute meist ausgewichen wird.

Weiter ist zu fragen: Wer bestimmt den heute stets kurzfristigen Haupttrend oder die Haupttrends in einer prinzipiellen Vielfalt und Fülle pluralistischer Trends? Wer erfindet, ernennt und lanciert die Leitfiguren und Stars? Wer gibt den Ton an bei der Artikulierung des jeweiligen Zeitgeistes und damit auch bei der Erzeugung und Verbreitung von ästhetischen Stimmungen? Wer initiiert zum Beispiel Rhythmen, wie wir sie in den achtziger Jahren erlebt haben? Da schlugen, wie erwähnt, das Pendel und die Stimmung von der staffelei- und bildüberwindenden Concept Art und der Live-in-your-head-Mentalität wieder um zu bildbegründender, sinnlich-expressiver Malerei und kehrte nach der notorischen Fünfjahres-Episode jeweils versuchsweise wieder zu Neo-Geo, Neo-Pop, Neo-Fluxus, zur Objektkunst, Neo-Konzeptualismus und schließlich zu einem Neo-Informel und Neo-Neo-Expressionismus zurück. Sind das noch schlüssige historische und stilistische Entwicklungen und Konfrontationen? Vollziehen sich in der Kunst weiterhin überzeugende historische Prozesse oder werden sie inzwischen simuliert? Welche Bedürfnisse und Interessen steuern solche Abläufe und Wechsel, die sich offensichtlich im Kreis bewegen und leerlaufen?

Der Schauplatz dieser kuriosen Vorgänge ist nicht bloß der Markt im engeren Sinne. Die Kunst ereignet sich heute in einer größeren Öffentlichkeit, die man landläufig mit "Kunstabetrieb" umschreibt. Er umschließt das inzwischen verselbständigte Ausstellungswesen mit seinen international verbundenen, professionellen Schaustellern, die Welt der Sammler, aber auch die Museen. Auch die Museen sind heute keine letzten Instanzen mehr. Sie haben die kritische Distanz, die traditionelle Rolle des Bewertens, Auswählens und Abwartens aufgegeben und sind zu zentralen Schauplätzen der Kunstzirkulation und des Kunstkonsums geworden. Diese vielgestaltige und schnell wechselnde Bühne hat Funktionen der Salons des 19. Jahrhunderts übernommen. Die "Welt" bedeutet diese besondere Bühne schon lange nicht mehr. Fundamentale gesellschaftliche und geschichtliche Vorgänge scheinen sich - man denke etwa an die gewaltigen Umbrüche des letzten Jahrhunderts - nicht mehr zu spiegeln. Diese Bühne folgt ihrer eigenen Dramaturgie, dem Wechsel von Reizen, Stilen, Innovationen und Gegensätzen - eine unterhaltsame Wellenbewegung, die manchmal dem Modegeschehen sehr nahe kommt. Alle Mitspieler, die Künstler, Händler, Sammler, Museumsleute und Kritiker beteiligen sich, mehr

oder weniger einvernehmlich, an diesem Karussell. Neuerungen, Provokationen und Zumutungen durch Fremdes öffnet sich die Szene nur ungern. Das zeigte sich zuletzt an der Abwehr oder sehr selektiven Zulassung der Ostkunst und der Kulturproduktion aus der Dritten Welt.

Damit ist das Stichwort für einen weiteren Blickwechsel gegeben. Nach 1989, nach dem Zusammenbruch des östlichen Zwangsimperiums und der Wiedervereinigung Europas ist die Welt nicht mehr die alte. Trifft das auch auf die Beschaffenheit der Kunst zu? Muß der Osten, speziell der deutsche, wie viele meinen, die Moderne, und zwar die fortgeschrittene zweite, ja dritte Moderne nachpauken? Oder findet nicht auch eine Vereinigung zweier getrennter Traditionströme und Teilbereiche der Moderne statt? Kann ihre Zusammenführung und die Auseinandersetzung, die sie provoziert, die Szene revitalisieren? War die Aggressivität, mit der westliche Matadoren auf die östliche Konkurrenz reagierten, moralisch berechtigt oder entsprang sie einer Irritation, der Angst vor der eigenen Relativierung? Ist es wünschenswert, daß die Ost-Künstler sich umstellen und in ihrer ästhetischen Taktik auf den westlichen Kunstbetrieb einschwenken? Bringen sie nicht wichtige Leistungen und Traditionen, Erinnerungen und Erfahrungen in unsere einseitige, vorhersehbare, aufgeteilte und ritualisierte Kunstszene ein? Bei der ästhetischen Erörterung zählen nur bildnerische, nicht moralische und weltanschauliche Positionen; biographische Umstände und Verstrickungen sind ein anderes Kapitel. Der Osten, gerade auch die DDR, behinderte und unterdrückte eine radikale Moderne. Avantgardismus wurde hier zum Dissidententum und entwickelte einen Widerspruchsgeist, wozu die westliche Kunst längst nicht mehr die Kraft hatte. Besser behaupten und weiterentfalten konnten sich - aber nur gegen anfänglich viele Widerstände - expressionistische, realistische und symbolistische Strömungen in der Nachfolge von Beckmann, Kokoschka oder Dix. Die ostdeutschen Künstler waren nicht ausschließlich auf ästhetische Selbstbehauptungen und die Inszenierung eigener Positionen bedacht, wozu die westlichen Wettbewerbsgesellschaften zwingen. Sie reflektierten historische Zusammenhänge, rangen um Sinngebungen und Gegenutopien und thematisierten das Verhältnis des Einzelnen zum gesellschaftlichen Umfeld, vor allem zu einer alles dirigierenden Macht. Sie stellten Fragen und suchten Antworten in metaphorischen und gleichnishaften, bisweilen auch ausweichenden, historisierenden Sprachen. Diese Bilder, Idiome und existentialistischen Botschaften haben sich heute in der offenen Gesellschaft zu behaupten.

Für die unglückliche andere Hälfte Europas war das 20. Jahrhundert ein Jahrhundert der Diktaturen. Es gehört zu den Hypotheken westlicher Arroganz, der Kultur in diesen Diktaturen, wenn sie nicht westlichen Maßstäben und Entwicklungsstandards entspricht, die Anerkennung und Aufmerksamkeit verweigert zu haben. Die westliche Moderne war ihrer selbst so gewiß, daß sie jede geschichtliche Relativierung leugnete und sich selbst zur unüberbietbaren und unrevidierbaren Vollendung der Geschichte erklärte. Noch mehr: Sie überhob sich

sogar zum Maßstab und Modell für die gesamte Welt. In der Kultur dürfte es aber noch schwieriger sein als im politischen und ökonomischen Leben, den neuen Partnern die eigene Anschauung und Praxis aufzudrängen. Beide "Parteien" sollten sich im neuen Europa, zuallererst in Deutschland, für eine Weile gegenseitig befragen und erforschen. Auch der westliche Beitrag dazu müßte eine kritische Erforschung der ideologischen Implikationen der Moderne sein. Gerade der Westen hat sich lange über die Kunstrealitäten hinweggetäuscht und sich für die abgründigen Seiten des Jahrhunderts bei der Fiktion einer intakten Moderne, beim Bild von autonomen, nicht verstrickten, unschuldigen, nur der eigenen Freiheit und Selbstverwirklichung und damit dem Fortschritt der Menschheit verpflichteten Künstlern entschädigt. Es gibt diese abgeschiedenen Künstler und Einzelgänger, und eine selbst hochbelastete Öffentlichkeit neigt dazu - das zeigen deutlich die Kunstideologie und Kunstpolitik der westdeutschen Nachkriegszeit -, allein diesen Typus gelten zu lassen. Heute wissen wir, daß die moderne Kunst viele Irrtümer dieses Jahrhunderts befördert und geteilt hat. Die Avantgarde war nicht so unbefleckt, wie die Geschichtsbücher behaupten. Gerade die Kühnsten und Stürmischsten vom italienischen Futurismus bis zur sowjetischen Revolutionskunst standen im Einklang, teilweise im Dienst der gesellschaftlichen Umwälzungen, der faschistischen Bewegungen oder funktionalistischen Ideologien. Die Ästhetik war in ihrem Extremismus und Finalismus verstrickt in zivilisatorische Purifikationen und Expansionen. Das puristische ästhetische Denken ist mitschuldig an dem Zustand, in den wir Umwelt und Natur gebracht haben, es ist verwickelt in die Funktionalisierung und Instrumentalisierung des gesellschaftlichen und individuellen Lebens, in die Monotonisierung und Verrasterung unserer Städte und nicht zuletzt in die Verdrängung der Geschichte, die uns, ästhetisch wie politisch, heute wieder einholt. Eine rationalistische Moderne paktierte gleichermaßen im politisch-repressiven Osten wie im kommerziellen Westen mit einer Bürokratisierung und Industrialisierung des Lebens.

Heute kann man vor allem einiges von der postsowjetischen Kunst und ihren Künstlern, die bei uns nach 1989 bekannt wurden und die uns Boris Groys so eindrucksvoll vermittelt hat, lernen. Im Gegensatz zu den Westkünstlern des letzten Jahrhunderts, denen man die Wirklichkeitsblässe und die Teilnahmslosigkeit angesichts weltgeschichtlicher Umwälzungen vorwerfen kann, scheinen diese Ostkünstler unter Hochdruck zu stehen. Interessant und lehrreich ist einmal die Entzauberung der klassischen sowjetischen Avantgarde, die in ihrer Verwicklung mit den gesellschaftlichen Projektionen und Verhängnissen gesehen und für das Desaster mitverantwortlich gemacht wird. Die historische Distanz und Skepsis sind weit entfernt von der Naivität und Gläubigkeit, mit der im Westen die Lehren und Traditionen der Moderne bis heute nachgebetet und krampfhaft fortgeführt werden, obwohl ihnen längst die geistigen und gesellschaftlichen Voraussetzungen entzogen sind. Andererseits wird diese historische Avantgarde in Russland respektiert und auch bewundert. Sie wird so wenig wie die Kunst der Stalinzeit verleugnet und aus der Geschichte gedrängt. Die Künstler akzeptieren ein ambiva-

lentes, zum Teil abgründiges Erbe und versuchen über seine Verarbeitung in die Zukunft vorzudringen. Ihre Lehre: Man darf und kann sich nicht aus der eigenen Geistesgeschichte herausstellen.

Um sich also endlich von einem sehr alten Jahrhundert abzunabeln und ein neues zu wagen und zu begründen, müßten alle ideologischen Prämissen und Positionen der modernen Ästhetik, alle Verwicklungen, auch die geschilderten kunstbetrieblich-kommerziellen im Westen, neu überdacht und an den grundlegend anderen Realitäten und Aussichten gemessen und korrigiert werden. Wir sind mit unserem Jahrhundert noch keineswegs im Reinen, und das gilt nicht nur für seine ästhetischen Ansichten. Die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts muß nach den Erfahrungen des letzten Jahrhunderts im Grunde neu geschrieben werden - nicht mehr als Geschichte und Apotheose der Avantgarden, sondern im Lichte ihrer ideologischen und gesellschaftlichen Kontexte, der östlichen wie der westlichen. Die Kunst wird neue Impulse eher aus einer Reflexion und Verarbeitung ihrer dramatisch veränderten Bedingungen ziehen als aus der angestregten Fortführung überholter Illusionen.