

Die zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart: Heinrich Klotz (1912-), München

Probleme der Moderne – Für eine Zweite Moderne (1996)

Von Peter Weibel

1.23-41

Mein Beitrag wird sich speziell mit dem Begriff der «Zweiten Moderne» beschäftigen, den Heinrich Klotz in die Diskussion eingebracht hat. Ich werde – um das vorzuschicken – als Partisan dieser Zweiten Moderne argumentieren. Gelegentlich werde ich aber auch eine andere Rolle einnehmen – ein bekanntes Spiel der Postmoderne, das Spiel mit verschiedenen Rollen.¹

Positionen der Moderne

Ich möchte versuchen, durch eine Art Begriffsanalyse folgende Fragen zu beantworten: Was ist Moderne, Modernismus, Neo-Moderne, Postmodernismus und was ist die Zweite Moderne? Warum sprechen wir nicht einfach weiterhin von einer Kunst der Moderne?

Was waren die Probleme der Moderne, die zu einer Postmoderne und zu einer Zweiten Moderne führten? Nach der traumatischen Erfahrung des Zweiten Weltkriegs, des Faschismus, des Stalinismus und des Holocaust stand Europa vor schwierigen Aufgaben und Alternativen. Es hätte die Chance gehabt, die Ursachen zu analysieren, die zu dieser Unterbrechung der Moderne geführt haben. Diese Selbstanalyse hätte aber mehr bedeutet als nur Entnazifizierung. Eine solche Selbstanalyse hat jedoch nicht stattgefunden, darunter leidet der Begriff der Moderne bis heute. Und das ist einer der Gründe, weshalb wir versuchen, den Begriff der Zweiten Moderne zu entziffern.

Europa hätte sich fragen müssen: Wie ist es zur faschistischen Barbarei mitten im modernen, kultivierten Europa gekommen? Europa hat offensichtlich nicht nur die Ideen der Moderne, der Revolution, der Freiheit und der Demokratie hervorgebracht, sondern auch die Diktatur, den Faschismus, den Totalitarismus, den Völkermord, den Chauvinismus, den Rassenwahn. Europa hätte sich fragen müssen, inwieweit die europäische Kultur nicht selbst an den Ursachen dieser traumatischen Erfahrung der Barbarei mitgewirkt hat, inwieweit die Elemente der Konstruktion der Moderne nicht auch als Bauelemente des Faschismus, des Stalinismus und des Nationalismus

gedient haben können. Haben die Widersprüche, welche die Moderne seit Beginn begleiten, nicht selbst zu antimodernistischen, antimodernen Lösungen gedrängt?² Haben die Widersprüche der Moderne nicht allein den Widerspruch des Faschismus erzeugt, im buchstäblichen Sinne: den Gegensatz? Und ebenso partiell den widersprüchlichen Faschismus selbst, weil dieser ja zum Teil selbst modern gewesen ist? Europa hat also im 19. Jahrhundert die Moderne hervorgebracht und im 20. Jahrhundert die totalitären Systeme. Gibt es hier einen Zusammenhang und worin könnte er bestehen? Europa konnte sich nicht aus eigener Kraft vom Faschismus befreien. Denn erstens waren die Kräfte der Moderne vernichtet und ihre Protagonisten vertrieben, zweitens vertrat eine Majorität in Europa selbst den Faschismus. Europa konnte sich also nicht selbst befreien. Dies mußten außereuropäische Nationen tun. Die europäische Geschichte war 1945 am Ende. Zwar nicht die Geschichte selbst, aber – meiner Auffassung nach – die Moderne, weil ein partieller, verborgener Zusammenhang zwischen der Konstruktion der Moderne und den totalitären Systemen besteht.

Nun gibt es nach diesem Bruch mehrere Möglichkeiten, das Projekt der Moderne wieder aufzunehmen. Der erste Versuch war die Neo-Moderne. Die Neo-Moderne der fünfziger Jahre setzte auf naive Weise das Projekt der Moderne fort, zum Teil mit demselben Personal, das sich in den Jahrzehnten davor opportunistisch oder voluntaristisch an die totalitären Systeme angepaßt hatte, als hätte es keine Unterbrechungen und kein Scheitern gegeben. Lucio Fontana zum Beispiel hatte einen großen Anteil an der Schaffung des faschistischen Vokabulars in Italien und wurde dann später ein Protagonist der Neo-Moderne. Dasselbe gilt für Josef Hoffmann, den Österreicher, der zum Beispiel 1940 das «Haus der Wehrmacht» in Wien baute. Diese Künstler gehörten vor dem Krieg zur Moderne, im Krieg waren sie Sympathisanten des Faschismus, nach dem Krieg sogenannte Neo-Moderne.

Die totalitären Systeme des Faschismus, Nationalismus, Kommunismus haben also auf mehrfache Weise die Moderne unterminiert und gebrochen. Erstens durch die teilweise Kollaboration von Modernisten wie Tommaso Marinetti, den Fauves, Wyndham Lewis, Ezra Pound, Gottfried Benn, Lucio Fontana und anderen mit dem Faschismus und dem Nationalsozialismus – also durch eine Art Inversion, die vom Modernismus selbst ausgegangen ist. Zweitens

durch das gewaltsame historische Abbrechen des Projektes der Moderne durch die Vernichtung und durch die Vertreibung ihrer Vertreter. Drittens wurde durch die Unterdrückung des Bruches die Moderne auch nach 1945 weiterhin an ihrer Entfaltung gehindert – und das ist der entscheidende Punkt, von dem die Zweite Moderne ihren Ausgang nimmt, denn sie reflektiert diesen Bruch. Mit der Unterdrückung des Bruches meine ich, daß dieser nicht als solcher kenntlich gemacht und wahrgenommen wurde. Die Nationalsozialisten waren zumeist in ihren Ämtern und Institutionen geblieben und bekämpften weiterhin die Moderne, nur war das Vokabular ein bißchen gedämpfter. Statt von «entarteter Kunst» (1937) sprach man etwa zehn Jahre später vom «Verlust der Mitte» (Hans Sedlmayr). Zudem blieben die Vertriebenen ja im Exil oder wurden aktiv an ihrer Rückkehr gehindert.

An dieser Unterdrückung des Bruches beteiligten sich aber auch die naiven Neo-Modernisten, die sowohl den Bruch selbst als auch die Analyse der Ursache unterdrückten. In Mailand oder in Paris, von Lucio Fontana bis zu Yves Klein, tat man so, als hätte es keinen Bruch im Projekt der Moderne gegeben. Eine Selbstanalyse fand nicht statt, sondern man führte auf naive Weise die Formalismen und die Sprache der Moderne weiter. Die ideologische Kritik der Moderne wurde daher zu einer legitimen Aufgabe der Postmoderne, der sie sich dankbar gestellt und die sie gerne übernommen hat. Die Selbstanalyse der Moderne ist Aufgabe der Zweiten Moderne.

Bevor wir aber fragen, wie könnte die Kritik an der Moderne lauten, müssen wir uns zunächst die Frage stellen: Was ist und was bedeutet die Moderne? Ist die Moderne ein Stil wie Barock, Renaissance oder Rokoko? Normalerweise sagt man sofort: Natürlich nicht! Andererseits wird immer wieder behauptet, man könne eine formale Definition dessen geben, was moderne Zeiten sind, was die Moderne ausmacht. Das heißt, die Moderne ist also doch nicht nur ein Epochenbegriff, der eine bestimmte Dekade bezeichnet. Die Moderne muß bestimmte Stilelemente enthalten, auch wenn sie unterschiedliche Stilrichtungen übergreift, weil es ja so viel Gegenwartskunst gibt, die wir nicht als modern bezeichnen, obwohl sie in der Epoche der Moderne entstanden ist. Wir können das Problem nicht lösen, indem wir sagen, die Moderne sei nur eine Epochenbezeichnung. Wir tun besser daran zu fragen: Was ist das Problembewußtsein der Moderne? Welches sind ihre Theoreme, welches ihre Axiome? Ein Haupttheorem ist

die Abstraktion und die Ungegenständlichkeit, ein zweites die Entgrenzung von Kunst und Leben. Daraus können wir folgern: Wann immer eine Kunst auftritt, die sich mit der Entgrenzung von Kunst und Leben und deren Fusion beschäftigt, setzt sie das Projekt der Moderne fort. Sie kann dieses Projekt jedoch kritisch fortsetzen, verwandeln, die Mängel des ersten Ansatzes in der Moderne zeigen und wird dadurch eine Zweite Moderne. Die Kunst kann dieses Projekt aber auch ablehnen, dann gehört sie teilweise zur Postmoderne. Kunst kann aber auch so tun, als hätte es keinen Krieg gegeben, und dann handelt es sich um Neo-Moderne.

Gelten für alle Kunstrichtungen, die wir als Moderne erfassen, überhaupt diese beiden Grundvoraussetzungen: Abstraktion und Ungegenständlichkeit, Entgrenzung von Kunst und Leben? Zur Beantwortung dieser Frage greifen wir auf den Begründer des Museum of Modern Art in New York, Alfred H. Barr, zurück. Barr hat als erster sein Museum nicht nur Museum oder Barockmuseum oder Rokokomuseum genannt, sondern das 1929 gegründete Museum trug den Namen «Museum of Modern Art». Die moderne Kunst wurde also institutionell begründet und definiert. Das ist ein Novum. Eine Institution übernimmt die Macht der Definition. Das Museum inthronisierte Kunst, moderne Kunst, und wurde aufgrund dieser Definitionskraft mächtiger als Kritikertum, KünstlerInnen und Galerien. Auf die Frage «Was ist moderne Kunst?» können wir also antworten: «Das, was im Museum moderne Kunst steht». Zur Moderne gehört also von Anfang an ihre Institutionalisierung. Kritik an der Institutionalisierung ist Teil der Zweiten Moderne. Was das Museum of Modern Art in seinen Mauern birgt, von der Architektur bis zum Film, gilt als moderne Kunst. So tut man gut daran nachzufragen, was Barr unter moderner Kunst verstanden hat. Barr stellte eine inzwischen berühmte Liste auf, gleichsam eine Chronologie und Genealogie der Moderne.³ Der Stammbaum der Moderne beginnt für ihn 1890 mit dem Neo-Impressionismus, geht mit dem Synthetizismus weiter, er erwähnt den multikulturellen Einfluß – die japanischen Drucke, den Nahen Osten und die afrikanischen Skulpturen –, dann folgen Kubismus, Fauvismus, Futurismus, Orphismus und so fort. Häufig allerdings wird unterschlagen, daß die meisten Maler des Fauvismus Kollaborateure des Vichy-Regimes waren, daß der Futurismus die Staatskunst des italienischen Faschismus darstellte. Nach Barr geht es weiter mit Suprematismus, Kon-

struktivismus, er benennt explizit die Maschinenästhetik als Teil der Moderne. Zwar kann diese noch nicht als Medienästhetik gelten, aber es ist klar, daß aus dieser Maschinenästhetik und aus dem berühmten Satz von Raoul Hausmann und George Grosz «Es lebe die Maschinenkunst Tatlins!» unter anderem auch die heutige Medienästhetik erwachsen ist. Es folgen der Dadaismus, de Stijl, das Bauhaus, der Internationale Stil in der Architektur, dann erstaunlicherweise der Surrealismus an, und am Ende stehen, 1935, die geometrisch abstrakte Kunst und die nichtgeometrische abstrakte Kunst. Barr erwähnt zwischen 1910 und 1915 auch noch den Expressionismus in seiner abstrakten Spielart.

Ausgeschlossen ist – sei es durch Unkenntnis oder durch ideologische Vorbehalte – der russische Produktivismus. Barr hatte zwischen 1927 und 1928 Europa, auch Sowjetrußland besucht, bevor er diese Liste aufstellte, doch der Produktivismus als Ergebnis des Konstruktivismus war ihm wahrscheinlich zu kritisch. Die Neue Sachlichkeit wiederum war ihm nicht abstrakt genug, die Kunstpraktiken der Pittura metafisica, des Divisionismus und Symbolismus hat er aus anderen ideologischen Gründen nicht in seine Liste aufgenommen.

Gemäß Barr liegt damit ein Kanon vor, der die moderne Kunst definiert, die erstaunlicherweise vom Impressionismus bis zum Surrealismus reicht. Heute wissen wir, daß der Surrealismus schon die erste Kritik am Projekt der Moderne gewesen ist. Denn wenn wir unter der Moderne den Anspruch der europäischen Rationalität auf Transparenz verstehen, dann erkennen wir, daß der Surrealismus eine Gegenposition eingenommen hat, daß dieser Anspruch auf Transparenz der Freud-Nachfolge nicht einzulösen ist, weil es das Opake, das Unbewußte, gibt.⁴ So zeigt der Surrealismus bereits die Problematik eines naiven Begriffs der Moderne, weil er – im Schoß der Moderne geboren – gleichzeitig schon eine Kritik an der Moderne darstellt.

Läßt sich eine ähnliche Liste auch für die Zeit nach 1945 aufstellen? Würde eine solche Liste Sinn machen? Würde man die Positionen dieser Liste noch einmal als «moderne Kunst» bezeichnen? Paßten in diese Bewegung der Moderne alle Kunstbewegungen nach 1945? Oder sollten wir besser unterscheiden in Postmoderne, Neo-moderne, Zweite Moderne? Mir erscheint eine solche Unterscheidung sinnvoll, weil sie uns Kriterien liefert, mit denen wir die Werke der Gegenwartskunst und der Kunst nach 1945, von denen ich später

Beispiele geben werde, besser evaluieren können. Bedeuten diese Kunstrichtungen der Postmoderne, der Neo-Moderne, der Zweiten Moderne Kontinuitäten oder Brüche gegenüber der modernen Kunst von 1945? Auch hierauf gibt es verschiedene Antworten.

Versuchen wir nun, die Barrsche Liste weiterzuführen: Nach 1945, genaugenommen ab 1940, gibt es den Abstrakten Expressionismus, den Tachismus, das Informel. Dann folgen in den späten fünfziger Jahren Action Painting, Happening, Situationismus, Fluxus, die partiell als Neo-Moderne zu verstehen sind. Ab 1960 schließen sich Aktio-nismus, Expanded Cinema, Avantgarde Film und die neuen Realisten an. Man muß hier betonen, daß ein wesentlicher Beitrag zu dieser Aufbruchstimmung der ungegenständlichen Abstraktion, der Entmaterialisierung, der Lichtmetaphorik, der Entgrenzung – der Fusion der Künste eben – aus dem Film, aus der Kunst des bewegten Bildes stammt, was immer wieder unterschlagen wird. Wir finden dann anschließend Intermedia- und Multimedia-Ereignisse. Wir haben Experiments in Art & Technology von Ivonne Rainer, Robert Rauschenberg und anderen. Ende der sechziger Jahre folgt die Videokunst. Wir haben Pop Art, Op Art, Concept Art, Minimalismus, Strukturalismus, Land Art, Arte povera. Wir haben 1970 Performance-Kunst, Body Art, postmoderne Architektur und ab 1980 Wilde Malerei, Neo-Geo, Trans-Avantgarde, Graffiti. Zur gleichen Zeit gibt es Appropriation Art, Simulationskunst, die dekonstruktivistische Architektur, die digitale Kunst, die Neuen Medien und zu Beginn der neunziger Jahre die Kontext-Kunst. Die letzteren Kunstrichtungen, von Appropriation Art über Neue Medien bis Kontext-Kunst sind Beispiele dessen, was wir Zweite Moderne nennen könnten. Warum? Dies versuche ich im weiteren auszuführen.

Probleme der Moderne

Sieht man sich nun diese Liste an und vergleicht sie mit der ersten von Alfred Barr, so kann man fragen: Schließt sie nahtlos an die vorhergehende an? Stellt sie ein Kontinuum, eine Entfaltung der Theoreme der ersten Liste dar? Wenn ja, dann brauchte ich keinen Begriff wie den der Postmoderne oder den der Zweiten Moderne. Oder brauche ich zur Charakterisierung dieser Periode den Begriff Nach-Moderne, wie der Post-Strukturalist sagen würde, weil die Moderne genau diesen Zeitraum umfaßt und von diesen Stilen, die Barr defi-

niert hat, bestimmt wird. Also ist *per definitionem* alles andere Nach-Moderne? Dieser Standpunkt wäre jener der Postmoderne, die mit Begriffen wie Nach-Geschichte – Posthistoire – arbeitet. Für jemanden, der das Spiel der Postmoderne nicht mitmacht, gibt es keinen Grund, dies als Nach-Moderne zu bezeichnen. Brauchen wir den Begriff der Zweiten Moderne denn überhaupt?

Wenn wir die Unterscheidung zwischen Erster und Zweiter Moderne treffen wollen, müssen wir noch einmal näher auf den Stammbaum der Moderne von Barr eingehen, mit dem er nicht nur einen Epochenbegriff eingeführt hat. Er subsumiert darunter ein Bündel von Stilen, die dennoch Gemeinsamkeiten haben: zum Beispiel die Abstraktion, die Derealisierung, die Entgegenständlichung, die Entmaterialisierung, die Maschinenästhetik und gleichzeitig auch immer deren Gegenteil, weil beides zusammen die Dialektik der Moderne ausmacht. Das Gegenteil von Abstraktion wäre die Gegenständlichkeit. Der Entgegenständlichung steht die Reifikation, die Verdinglichung des Ready-made von Duchamp entgegen, der Rationalität des Bauhauses das Unbewußte des Surrealismus. Der Maschinenästhetik korrespondiert die Vergeistigung der Kunst durch Kandinsky, dem Subjekt des Künstlers das Kollektiv des Produktivismus. Die Moderne hat also das Hauptgewicht zwar auf die Abstraktion, Derealisierung, Entgegenständlichung, Maschinenästhetik und Subjektivität gelegt. Aber gleichzeitig hat sie auch schon deren Gegenteil erzeugt.

Man kann nun aber nicht sagen, die linke Reihe – das Rationale, Apollinische – sei die reine Moderne, und die rechte Reihe – das Dionysische und das Unbewußte – bezeichne die Anti-Moderne. Gerade aus diesen Widersprüchen der Moderne, aus der Vielfalt ihrer Stile und der von ihr geförderten Gleichzeitigkeit entstanden nach der faschistischen und der nationalsozialistischen Zäsur eben jene Bewegungen, die wir heute Neo-Moderne, Postmoderne und Zweite Moderne nennen.

Das erste Theorem lautet daher: Die Moderne hat aufgrund ihrer Widersprüche zwangsläufig diese Begrifflichkeit erzeugt. Neo-Moderne, Postmoderne, Modernismus und Zweite Moderne sind aus den Widersprüchen der Moderne und ihren verschiedenen Lösungsvorschlägen entstanden. Nicht ohne Grund heißt das erste bedeutende Werk zur postmodernen Architektur «Komplexität und Widerspruch in der Architektur» (Robert Venturi). Unsere Museen, um das nebenbei zu bemerken, tun so, als gäbe es dieses verwirrende Spiel

der Stile nicht, als ginge sie der Diskurs der Moderne gar nichts an. Diese Museen heißen immer noch «Museum für moderne Kunst», und auch Neugründungen heißen noch immer so, obwohl sie ganz andere Kunstrichtungen beherbergen. Ein modernes Museum müßte ein Museum sein, das tatsächlich moderne Kunst nach Barr zeigt. Ein schönes Beispiel für dieses Paradox ist das Museum moderner Kunst in Frankfurt am Main. Es zeigt gar nicht moderne Kunst, denn das hieße: Kandinsky, Malewitsch, Magritte, Duchamp usw., sondern es zeigt im besten Falle Gegenwartskunst. Es gibt zur Zeit kein Museum für Postmoderne – aber vielleicht ist Heinrich Klotz dabei, ein Museum der Zweiten Moderne aufzubauen.

An dieser Taubheit der Museen gegenüber den Geräuschen des modernen, postmodernen und modernistischen Diskurses kann man erkennen, daß die meisten Museen gar nicht wirklich an der Kunst interessiert sind. Die meisten sammeln ohnehin nicht. Und wenn sie etwas sammeln, dann höchstens gemäß der Tageskurve und nach den modischen Tagesaktivitäten. Wir können uns aber eine solche Naivität und Reduktion der Gegenwartskunst nicht leisten und wollen daher fragen: Ist der von mir eingangs erwähnte Zusammenhang zwischen dem Entstehen der Moderne und dem Entstehen von Diktaturen und totalitären Systemen in Europa ein begründbarer Zusammenhang oder ist er rein zufällig? Wenn er begründet ist, was andere und ich vermuten, dann ist dies der erste Ansatz der Kritik an der Moderne und führt zum zweiten Theorem. Postmoderne und Zweite Moderne sind verschiedene Formen der Kritik an der Moderne

Die Kritik an der Moderne kann natürlich von zwei Standpunkten aus erfolgen, vom immanent modernen Standpunkt oder von einem konservativen aus. Insofern muß man bei der postmodernen Diskussion unterscheiden zwischen konservativer Postmoderne, die sich meistens – meiner Auffassung nach – in der postmodernen Architektur manifestiert hat, und der progressiven Postmoderne, wie sie das Projekt von F. J. Lyotard vorgetragen hat. Lyotard hat die Moderne von einer modernistischen Position aus kritisiert und redigiert. Denn die Moderne hat selbst eine Menge Probleme produziert, die sie verdrängt hat und derer sie sich nicht bewußt war: nämlich das Machtproblem, das Nationalproblem, das Hegemonieproblem. Zum Beispiel hat die europäische Kultur hegemonial ihre eigene partikuläre Kultur als universale, weltweit verbindliche Kultur verkauft.

Eine Antwort auf die verdrängten Probleme der Moderne hat die Neo-Moderne aber nicht geleistet, sie war zu naiv, sie hat diese Komplizenschaft eines Teils der Moderne mit den totalitären Systemen nicht bemerkt.

Andere Antworten, nämlich die kritische Kontinuität der Moderne und der kritische Bruch mit der Moderne durch die Postmoderne, und zwar genaugenommen durch die progressive französische Postmoderne des Poststrukturalismus, oder durch das Konzept der Zweiten Moderne, sind die eigentlich interessanten.

Ich möchte nun ein paar Beispiele für die Kontinuität und den Bruch geben. So kann man sagen: Happenings und Events sind Fortsetzungen des Dadaismus, Medienkunst ist eine Fortsetzung der Maschinenästhetik, Op Art eine der geometrischen Abstraktion der dreißiger Jahre, die Neuen Wilden und die Neo-Geos sind, wie die Namen schon sagen, Fortsetzungen des Fauvismus, Expressionismus und der geometrischen Abstraktion.

Aber nicht immer läßt sich eine bruchlose Tradition konstatieren. Nehmen wir ein schwieriges Beispiel wie die dekonstruktivistische Architektur, die natürlich formal Ähnlichkeit hat mit der dynamischen Diagonalen von De Stijl und dem Linearismus von Alexander Rodtschenko und mit der diagonalen Komposition des russischen Konstruktivismus insgesamt. Aber diese formale Ähnlichkeit täuscht über eine grundlegende innere Differenz hinweg. Die Lektüre von Jacques Derrida hat die anfänglich naiven, neomodernistischen Architekten, die sich sogar noch in den sechziger Jahren, wie zum Beispiel Coop Himmelblau, an neomodernistischen, naiv-utopischen Projekten persönlich beteiligt haben, dazu gebracht, nicht nur diesem Vokabular zu mißtrauen, sondern sogar dem eigentlichen Kern der Architektur, dem Ort.

Architektur ist bekanntermaßen die Kunst des Raumes oder die Kunst des Ortes. Diese bislang fraglose Definition begann man jedoch aufgrund der Lektüre Derridas und anderer Strukturalisten zu hinterfragen. Von den Architekten wurde die Strategie der sogenannten Dis-Lokalisation, die Nicht-Lokalität aufgelöst, das heißt, der Ort wurde aufgelöst. *Dislocation* bedeutet die Präsenz der Absenz, das Abwesende durch Spuren zumindest anwesend zu machen. Nicht-Lokalität, *dis-placement* und *dis-location*, allesamt Strategien gegen den Ort, gegen den Raum und gegen die Schwerkraft, sind die eigentlichen innerlichen Ziele der Dekonstruktion und betreiben eine Auf-

lösung der historischen Architektur des Ortes. ○ haben nichts zu tun mit den ursprünglichen Zielen des Konstruktivismus, aber sie haben viel zu tun mit dem Einfluß der immateriellen Medien. Die immateriellen Medien, besonders eben die technischen Tele-Medien, all das, was Telekommunikation heißt, haben primär an der Auflösung des Ortes und der lokalen Präsenz gearbeitet. Wenn in allen Interviews mit dekonstruktivistischen Architekten vom Einfluß des Computers gesprochen wird, ist damit nicht die Maschine gemeint, die auf dem Schreibtisch steht, sondern ist darunter der Einfluß der Datenfernübertragungs- und der digitalen Kommunikationstechnologie zu verstehen, die seit mehreren Jahrzehnten den physikalischen Ort, das physikalische Hier und Jetzt aufgelöst hat. Dieser Einfluß der neuen Medien hat die dekonstruktivistische Architektur als festen Bestandteil der Zweiten Moderne geschaffen. Wäre die dekonstruktivistische Architektur die eindeutige Fortführung der Absichten des russischen Konstruktivismus, so könnten wir von einer Kontinuität der Moderne sprechen. Aber die Ziele der Rekonstruktion, beeinflusst von mathematischen Theorien (Chaos, Katastrophe, Faltung), von Derridas Dekonstruktion der Metaphysik der Präsenz und von den Neuen Medien, sind andere.

Sie können nun sagen, Aktion und Body Art, die als weitere Fallbeispiele gelten können, seien nicht aus dem Schoß der Moderne gekommen. Auch hier liegt die Sache komplizierter. Duchamp war einer der ersten Körperkünstler, ebenso auch einer der ersten Konzeptkünstler. Wenn wir nun diese Begriffe moderner Kunst nach 1945, wie Konzeptkunst, Arte povera oder Aktionismus, näher betrachten, können wir sie definieren als eine radikale Verschärfung und Steigerung von Ansätzen, welche die Moderne selbst hervorgebracht hatte. Zwar waren die Keime der Konzeptkunst und der Arte povera und des Aktionismus und der Body Art in der Moderne bereits vorhanden gewesen, doch wurden sie nicht zum künstlerischen Primat. Die Bewegungen nach 1945 haben diese Ansätze der Moderne radikalisiert. Und zu diesen Radikalisierungen gehören auch der Avantgarde-Film, die Videokunst und die digitale Kunst, feste Bestandteile der Zweiten Moderne. Man kann allerdings geteilter Meinung darüber sein, ob der Produktivismus durch den Situationismus oder Duchamp durch die Appropriation Art der achtziger Jahre fortgesetzt werden. Ich würde die Appropriation Art, die Aneignungskunst der späten achtziger Jahre, auch zur Zweiten Moderne rechnen.

Kritik der Moderne ○

Wir können nun also die Revision der Moderne, die Kritik der Moderne durch die progressive Postmoderne, zusammenfassen.

Erstens ist und bleibt verdächtig der Bezug der Moderne zur Macht, der ja das berühmte Potential der Kritik bei Michel Foucault gewesen ist. Bazon Brock hat als einer der ersten auf diesen Bezug der modernen Kunst zur Macht hingewiesen. Der Absolutheitsanspruch des Künstlers korrespondiert mit dem absoluten Subjekt des Herrschers, der eben aus dem Anspruch des Künstlers erwächst, für eine umfassende Lebensgestaltung zuständig zu sein, ein visuelles und verbales Vokabular zu entwickeln, das auf alle Lebensbereiche anwendbar wäre. Dieses Axiom ergibt sich aus dem gestalterischen Grundaxiom der modernen Kunst wie selbstverständlich. Auch Boris Groys hat in dieser Argumentationslinie Stalin als Gesamtkunstwerk interpretiert. Eine Zweite Moderne könnte insofern durch die Aufgabe dieses Gestaltungswillens und durch die Verweigerung von Gestaltungsfragen gekennzeichnet sein.

Zweiter Kritikpunkt an der Moderne ist die Hegemonie. Dahinter versteckt sich das Problem des Universalismus und des Partikularismus, das die Moderne nicht einmal gesehen hat. Die Moderne hat einfach angenommen, daß die europäische West-Kunst die universale Kunst schlechthin sei und damit das universale Kriterium, mit dem wir auch andere Künstlerproduktionen beurteilen können, auch wenn unsere Kunst in der formalen Erneuerung gerade von anderen Kulturen beeinflusst worden ist. Allein die Titel berühmter Ausstellungen wie *«International Style of Architecture»* zeigen schon, wie unter einem Scheinbegriff des Internationalismus eine partikuläre Lebensform Europas universal exportiert worden ist. Das einzige, was uns trösten kann, ist vielleicht die List und Pointe der Geschichte, daß Europa, das als erstes den Partikularismus als Universalismus exportiert und damit andere Länder kolonisiert hat, später selbst ein Opfer solcher hegemonialen Ansprüche geworden ist, nämlich der Amerikas. In diesem Zusammenhang ist es interessant zu sehen, wie Eigenschaften der amerikanischen Gesellschaft – Infantilismus, Banalität, Konsumismus –, die zu Recht Gegenstand anthropologischer Studien wären und die in der Kunst von Mike Kelly, Jeff Koons oder Andy Warhol reflektiert werden, wie diese partikularen Eigenschaften der amerikanischen Gesellschaft als universale Kunst nach Europa exportiert

werden. Diese Probleme des Universalismus und Pluralismus und der Hegemonie sind von der Moderne nicht beantwortet worden. Eine Lösung, nämlich eine systematische Dezentrierung der westlichen Welt, suchen aber die Dekonstruktion und die Postmoderne, ein Anspruch, den auch die Zweite Moderne erhebt.

Drittes Problemfeld bei der Revision der Moderne durch die progressive Postmoderne ist das Nationalitätsproblem. Duchamp schon war sich dessen bewußt, als er 1919 auf die Frage: «Haben Sie eine Nation?» antwortete: «Ja, leider». Dennoch ist schon durch den Namen vieler Kunstrichtungen klar, ob sie nun Pop Art oder Arte povera heißen, daß wir den nationalen Apparat, der die Kunstrichtung hervorbringt, die nationale Mentalität, nicht leugnen können. Wir sprechen ja auch vom Wiener Aktionismus, wir sprechen von Arte povera, wodurch klar ist, daß es sich um italienische Kunst handelt, wir sprechen von Pop Art, womit klar ist, daß es sich um eine anglo-amerikanische Kunst handelt, wir sprechen von Minimalismus und von einigen Dingen mehr, wir sprechen von Trans-Avanguardia. Schon durch die Bezeichnungen wird deutlich, aus welcher Nation eine Kunstrichtung kommt. Es gibt, Gott sei Dank, Kunstrichtungen wie die Medienkunst, die sehr wohl in Europa wie in Amerika Fuß fassen konnten, aber beide sind immer noch Kunstrichtungen, die aus der westlichen Hemisphäre stammen.

Diese drei Problemfelder haben einen weiteren Komplex verdunkelt, nämlich den der Freiheit in der Kunst. Dieses Thema hat etwas mit der Annihilation von 1945 zu tun, mit der «Stunde Null», wie der Film von Roberto Rossellini geheißen hat. Wir haben uns daran gewöhnt zu sagen, die Kunst des Westens sei eine Kunst der Freiheit. Die Rhetorik der Freiheit in den Büchern über Kunst ist unerträglich geworden. Man spricht von der Freiheit der Form, von der Unabhängigkeit der Farbe und Fläche, von der Freiheit des Künstlers usw. Gleichzeitig wird behauptet, die Kunst des Ostens sei nur ein Signifikant für Unterdrückung und Repression. Die abstrakte Kunst wird gesehen als Signifikant der Befreiung, der sozialistische Realismus gilt als Signifikant für Unterdrückung und Repression. Das hat selbstverständlich zu tun mit den realen historischen Erfahrungen, denn es waren die Siegermächte, die uns diese Kunst gebracht haben. Amerika hat uns eine Kunst als amerikanische Erfindung zurückgebracht, die aus Europa stammt und von dort vertrieben worden ist, nämlich die abstrakte Kunst. Aus diesem Umfeld stammt der wunderbare Titel des

Buches von Serge Guilbaut, «How New York stole the idea of modern art». Die faschistische Zäsur hat die europäische Erfindung der Moderne zur Auswanderung nach Amerika gezwungen. Von dort ist sie, quasi als Befreiung durch die Siegermächte, zurückgekommen als Erfindung des New Yorker abstrakten Expressionismus.

Dieser Vorgang hat zu interessanten Paradoxien im Europa der Nachkriegszeit geführt, nämlich zur partiellen Ablehnung der USA und gleichzeitig zur partiellen euphorischen Zustimmung. Viele Personen, die politisch eigentlich eine anti-amerikanische Einstellung vertraten, aber gleichzeitig für die moderne Kunst waren, wußten nicht, wie sie sich verhalten sollten. Man war sozusagen für die amerikanische Popmusik und den amerikanischen Film, das war progressiv, aber gleichzeitig gegen Vietnam-USA. Umgekehrt waren Konservative gegen die amerikanische Popkultur und nannten deren Musik «Negermusik», während sie gleichzeitig für die amerikanische Demokratie oder für den Vietnam-Krieg eintraten.

Bei diesen ungelösten Problemen der Hegemonie der Kunst der Siegermächte hat sich besonders das westliche Kerneuropa sehr dürftig aus der Schlinge gezogen. Länder wie zum Beispiel Italien, die eine humane kommunistische Partei besaßen, waren eine der wenigen Ausnahmen, die diese «Stunde Null» ernst genommen haben. Italien unterzog sich zwischen 1943 und 1945 einer politischen Transformation, die das Land vom Faschismus wegführte. Aus dem politischen Widerstand (1943–1945) entstand eine neue Widerstandsästhetik.

Diese initiierte einen sozialistischen Realismus italienischer Prägung, eine Kunstrichtung von Weltrang, den berühmten Neo-Verismus im Film und in der Malerei, da Emilio Vedova, Roberto Rossellini, Giuseppe Zigaina und Pier Paolo Pasolini Mitglieder der kommunistischen Partei waren oder ihr nahestanden, also nicht von vornherein auf die westliche Ideologie umgeschwenkt waren.

In dieser Epoche wurde die moderne Kunst für eine Rhetorik der Freiheit eingesetzt. Die ideologische Funktion der Kunst bestand u. a. darin, den Menschen von der Utopie der Freiheit zu erzählen, aber nur auf eine symbolische, imaginäre, nicht auf eine reale Weise. Durch diesen illusionären, abstrakten Freiheitsbegriff ist unbemerkt geblieben, daß damit ein nationales Weltverständnis verdeckt wird. Daß plötzlich mitten in Europa nationale Kriege ausbrechen, ist das Zeichen für das Erwachen einer trügerischen Ideologie. Wenn man in

Europa nach 1945 die gesamte Entwicklung der modernen Kunst und der modernen Ideologie in allen ihren Widersprüchen, Illusionen, Ambivalenzen analysiert hätte, dann hätte man erkannt, daß unter dem Freiheitsbegriff ein Nationalitätsbegriff verborgen war. Bereits im 19. Jahrhundert konnte sich der Freiheitsbegriff nur im Rahmen der Nationenbildung durchsetzen.

Über die Grenzen von Klasse und Nationalität, von Religion, von Geographie und Volk hinaus hat die Moderne in ihrem Bestreben nach Abstraktion, Weltkultur und Universalismus versucht, eine internationale Weltsprache der Kunst zu entwickeln, die in Wirklichkeit nur der Export einer partikulären Sprache mit einem hegemonialen Anspruch auf Universalismus war. Diese Widersprüche haben zur Selbstkritik der Moderne im Rahmen der Postmoderne und Zweiten Moderne geführt.

Die Kräfte, die zu Begriffen wie «Neo-Moderne», «Postmoderne», «Zweite Moderne», geführt haben, sind in der ideologischen Funktion der Moderne zu suchen. Die ideologisch ungeklärte Funktion der Moderne hat die Moderne selbst gezwungen, ihre Begriffsapparatur, wie Niklas Luhmann sagen würde, auszudifferenzieren. Sie hat zur Kritik der Postmoderne am Logozentrismus und Phallogozentrismus der Moderne geführt, wobei dann eine Reihe von Verfahren zur Lösung vorgeschlagen wurden. So wurden zentrale Determinismen gegen lokale Determinismen ausgetauscht, Vielstimmigkeit und Instabilität wurden gepriesen, und vor allem wurde das Modell der Materie des 19. Jahrhunderts durch das Modell der Sprache in der postindustriellen, informationsgestützten Gesellschaft des 20. Jahrhunderts ersetzt. Die Selbstkritik der Moderne wurde also durch die postmoderne Erfahrung verschärft.

Nun hat aber die Postmoderne für ihre Kritik an der Moderne einen Preis bezahlt. Dieser Preis heißt – nach dem berühmten Slogan von Paul Feyerabend – «*anything goes*», ein merkwürdiges Modell der Pluralität, paradoxerweise auch vorgebracht von einem Modernisten wie Karl Popper. Popper führte diesen Begriff der Pluralität in seiner «Theorie der offenen Gesellschaft» ein, um gegen die totalitären modernen Systeme vorzugehen. Sein Schüler Feyerabend hat den Begriff zu einem methodenkritischen Ansatz weiterentwickelt. Im Namen dieses «*anything goes*» hat sich dann ein konservativer Pluralismus etabliert, der nichts anderes war als eine Fortführung der Naivität der Neo-Moderne, ein Verschweigen der eigentlichen

Probleme, die ich vorhin angedeutet habe.⁵ Der Moderne ging es um Themenvielfalt, um Themenpluralität, der Zweiten Moderne geht es um Methodenpluralität.

Die konservative Postmoderne hat mit dem Verkünden des vermeintlichen Endes der Geschichte und der Avantgarde Kernansprüche europäischer Rationalität und damit auch der europäischen Moderne dereguliert und selbst außer Kraft gesetzt. Indem alle Standards von Wahrheit und Recht, alle Standards von Bedeutung und Kommunikation als Meta-Erzählung, als die berühmten großen Erzählungen, wie J. F. Lyotard sie genannt hat, aufgelöst worden sind, wurde gerade nicht, wie man gehofft hatte, der Boden für eine kritische Moderne bereitet. Durch das Verdammen dieser Standards wurde im Gegenteil der Boden für das Wiederauftauchen jener Hyänen der Geschichte präpariert, die anstelle von Konzept Charisma und anstelle von Vernunft unbegründbare Irrationalität setzen. Die Hyper-Rhetorik gewisser Figuren des öffentlichen Lebens im politischen und kulturellen Bereich hat damit auch den Boden für das Auftreten der neuen Rechten in Europa bereitet.

Die Kritik an der Moderne durch die progressive Postmoderne ist hingegen durch die Moderne selbst ausgelöst worden. Bei genauerer Betrachtung stellen wir paradoxerweise fest, daß die Bildkunst der achtziger Jahre, etwa von Neo-Geo, Neuen Wilden oder Neo-Expressiven, mit der Postmoderne eigentlich gar nichts zu tun haben. Im Grunde sind es zumeist Rückgriffe auf die Prämoderne, zum Beispiel der Trans-Avantgardia auf den Symbolismus, oder Rückgriffe auf marginale Positionen der Moderne, etwa den figurativen Expressionismus, weil ja nur der Abstrakte Expressionismus – wie bei Alfred Barr deutlich wurde – als moderner Expressionismus gegolten hatte. Der Figurative Expressionismus war schon immer eine Gegenposition zur Moderne. Die eigentlichen Kunstrichtungen der achtziger Jahre wie Simulationskunst, Appropriation Art und die Medienkunst sind von der konservativen postmodernen Kritik dagegen gar nicht beachtet worden.

Die progressive Postmoderne war also eine Redaktion der Moderne, eine Revision vom modernistischen Standpunkt aus. Die Frage aber, inwieweit diese Kritik zu einem Bruch mit der Moderne oder zu einer Kontinuität mit ihr geführt hat, wirft eine weitere Frage nach dem Recht des Anspruchs auf eine Zweite Moderne auf. An einigen Fallbeispielen werde ich zu zeigen versuchen, daß die Zweite

Moderne das Projekt der Moderne fortsetzt, gleichzeitig aufgrund der Kritik der progressiven Postmoderne nichts von der Moderne übernehmen kann. Insofern spielt der Bruch eine sehr viel größere Rolle im Fortführen des Projektes der Moderne durch die Zweite Moderne als in der Postmoderne.

Positionen zur Moderne

Man könnte sagen, die Postmoderne sei die erste Phase der Selbstbetrachtung der Moderne gewesen, weil es schon immer eine Eigenschaft der Moderne war, sich selbst zu beobachten, wie Luhman in seinen *«Beobachtungen der Moderne»* bemerkt. Von den Selbstporträts der Künstler bis zur Darstellung des Kunstbetriebs in der heutigen *«Kontext-Kunst»* (P. Weibel) ist der Anteil der Selbstbetrachtung in der Kunst nicht zu leugnen, weil Selbstbeobachtung einem Kern europäischer Rationalität entspricht, nämlich der Forderung nach Transparenz. Wenn ich etwas transparent machen möchte, indem ich die Fragen stelle: Wer spricht wann? Wer tut was warum?, dann ist dies eine Form der Selbstbeobachtung, die immer Teil der Moderne war.

Aus dieser Funktion der Selbstbetrachtung der Moderne ist die Kritik der Postmoderne erwachsen, und aus der Beobachtung zweiter Ordnung, aus der Beobachtung der Selbstbeobachtung der Moderne, wie Luhman es nennen würde, ist die Zweite Moderne hervorgegangen. Die Zweite Moderne ist also im eigentlichen Sinne eine Moderne zweiter Ordnung. Hierzu einige Beispiele: Der Tod des Originals und der Aura sowie der Tod des Autors, Kernstücke der Postmoderne, waren schon lange im Programm der Moderne enthalten. Man denke nur an die Ready-mades von Duchamp, die ersten Dekonstruktionen der Aura und des Originals. Bedenkt man zudem, daß Duchamp sein berühmtes Ready-made ja nicht unter seinem Namen eingereicht hat, sondern unter einem seiner Pseudonyme – Richard Mutt –, dann erleben wir den Tod des Autors, der sich im fiktiven Spiel mit variablen Positionen des Subjekts ereignet. Ein Theorem der Postmoderne – fiktive Identität – war bereits Eigenschaft eines modernen Künstlers wie Duchamp. Er hat Pseudowerke, nämlich industrielle Fertifikate, industrielle Massenware nicht mit seinem Namen als Künstler eingereicht, sondern diese Pseudowerke unter einem Pseudonym präsentiert. Das heißt, die multiplen Objekte und das multiple Subjekt, die variablen Konstruktionen des

Subjekts der Postmoderne waren schon Bestandteil des modernen Programms. Siehe auch die plurale Person als Held in *«Finnegans Wake»* von James Joyce.

Aus dieser Beobachtung läßt sich aber auch etwas zum Unterschied von Moderne und Postmoderne sagen. Die Probleme der Moderne, Postmoderne und Zweiten Moderne sind eigentlich dieselben geblieben, nämlich Identität, Nationalität usw., nur in ihrer Beurteilung gibt es Unterschiede. Was die Moderne ängstigte, darauf freut sich die Postmoderne. Was die Moderne als Bedrohung fühlte, das feiert die Postmoderne als Genuß. Früher hieß es: *«Fürchte Dich vor Dir selbst!»*, heute heißt es: *«Genieße Dein Symptom wie Dich selbst!»* (Slavoj Zizek). Hieß es früher: *«Erkenne Dich selbst!»* oder *«Express yourself!»*, so wissen wir heute, daß dies unmöglich ist und sagen daher: *«Konstruiere Dich selbst!»* Hatte Duchamp auf die Frage: *«Haben Sie Nationalität?»* zur Antwort gegeben, *«Ja, leider»*, so heißt es heute bei Zizek: *«Genieße Deine Nation wie Dich selbst»*. War in der Moderne das Genießen als unpolitisch verboten, so heißt eines der wichtigsten Werke der Postmoderne von Slavoj Zizek: *«Enjoyment as political factor»* (Genießen als politischer Faktor). Die Probleme sind für die Zweite Moderne noch immer dieselben, aber sie behauptet, sie empfinde diese weder als Bedrohung noch als Aufforderung zum Genuß, sondern als eine Aufgabe, die sie bewältigen kann. Diesen Standpunkt kann die Zweite Moderne nur einnehmen, weil sie sich ihrer Beobachterrolle, ihrer Stellung als eine Moderne zweiter Ordnung bewußt ist. Aus dieser Beobachtungssituation heraus, in der sich die Wahrnehmung der Situation selbst verschärft hat, erklärt sich auch, warum Kunstwerke der Zweiten Moderne das Verhältnis des Betrachters zur Kunst und sein Auftreten in der Kunst in beobachterzentrierten Werken thematisieren.

Ich habe am Anfang davon gesprochen, wir bräuchten eine Theorie der Zweiten Moderne, um Kriterien zur Beurteilung und zum Verständnis zeitgenössischer Kunst zu gewinnen. Wenn ich also zu zeigen versucht habe, daß die Zweite Moderne das Beobachtungsproblem der Moderne thematisiert, selbst eine Beobachtung zweiter Ordnung, eine Moderne zweiter Ordnung ist, so bin ich noch einen Nachweis schuldig geblieben, daß diese Setzung auch formal funktioniert. Doch dieses Beobachtungsproblem ist auf der formalen Ebene noch viel deutlicher zu erkennen als auf der theoretischen.

Diese Rolle des Beobachters, die sich ja, wie Jonathan Cray in

seinem Buch *Techniques of the observer* festgelegt hat, schon im 19. Jahrhundert geändert hatte, nimmt in der heutigen interaktiven Medienkunst eine zentrale Stellung ein. Das heißt, die Zweite Moderne setzt Kontinuitäten fort, aber sie bricht auch mit der alten Moderne, und einer dieser Brüche heißt «Interaktivität». Der Beobachter steht nämlich dabei nicht nur *vor* dem Bild wie in der Klassischen Moderne, er ist auch *im* Bild, genauer gesagt, die Bewegung des Beobachters vor dem Bild geht synchron mit der Bewegung im Bild selbst. Zwischen Bild und Beobachter gibt es eine neue, dynamische Beziehung. Der Output des Bildes reagiert auf den Input des Beobachters. Das Bild wird zu einem dynamischen System von Variablen, dessen Information virtuell gespeichert ist und daher auf Veränderungen des Verhaltens des Beobachters reagieren kann. Das Bild wird viabel, es verhält sich lebensähnlich. Dies ist jedoch kein Schnickschnack, wie konservative Kulturkritiker meinen, sondern diese Synchronisation von Bewegung im Bild und Bewegung des Beobachters ist eigentlich schon seit der Renaissance und der Erfindung der Perspektive vorbereitet. Insofern findet etwa die Illusionsarchitektur des Barock ihre Fortsetzung im virtuellen Raum des Cyberspace.

Ein weiteres Beispiel für die Positionen der Postmoderne und der Zweiten Moderne liefert die Beziehung zwischen Bild und Raum. Es gibt zwischen Kunst und Architektur, zwischen Bildkunst und Baukunst eine berühmte Schnittstelle. Schnittstelle heißt soviel wie Grenze, an der sich diese beiden Systeme berühren. In der Architektur ist dies die Wand. Die Wand eines Gebäudes hat immer auch als Bildwand gedient. Von der Renaissance bis zum Rokoko gibt es grandiose Beispiele dafür, wie Bildkünstler und Baukünstler gemeinsam aufwendigste Trompe-l'œil-Effekte hervorgebracht haben. Die Moderne hat dann mit Mondrian und anderen behauptet: Wir beharren weiterhin auf dem gemalten Bild als Schnittstelle zwischen Architektur und Kunst, aber wir tun dies ohne Perspektive, weil der Verlust der Perspektive ja eigentlich den Beginn der Moderne markiert. Laut Mondrian sind deshalb nur drei Farben erlaubt, und die Bilder müssen flach sein – ein modernistisches Credo. Wenn die Schnittstelle zwischen Kunst und Architektur die bemalte Wand ist und wir hierfür hervorragende Beispiele von Piet Mondrian bis zu Theo van Doesburg besitzen, etwa sein berühmtes *Ciné dancing von Aubette*, dann muß man sich fragen: Welchen Stellenwert haben

und welches Kriterium gilt für die Arbeiten von Sol Lewitt, von Blinky Palermo oder von Günther Förg, welche die mit Primärfarben bemalte Wand weiterhin als Schnittstelle einsetzen? Ich habe vorhin gesagt, der Sinn unserer Begriffsanalyse sei es, mit der Bezeichnung «Zweite Moderne» ein Kriterium der Bewertung, der Evaluation, zu finden. Die Antwort ist, daß Palermo, Sol Lewitt und Förg den Horizont der Moderne nicht überschritten haben, sie haben das Paradigma Mondrians, fünfzig Jahre früher aufgestellt, nicht angetastet. Bei ihnen sind die gleichen Primärfarben und die gleiche Flachheit des Bildes auf der Wand zur Anwendung gekommen wie bei den Modernisten.

Die Zweite Moderne hingegen hat eine andere Schnittstelle eingeführt, nämlich nicht allein die Malerei, das statische Bild, sondern die Medien. Ein solcher Schritt ist nur folgerichtig, weil die Idee des Visuellen vom Ort des Tafelbildes seit langem in die Medien abgewandert ist. Das heißt allerdings nicht, daß ich dem Tafelbild seine Existenzberechtigung absprechen möchte. Aber wir müssen anerkennen, daß fünfhundert Jahre lang das gemalte Bild das Monopol, der Ort des Bildes zu sein, innegehabt hat. Seit hundertfünfzig Jahren, seit der Erfindung der Photographie, gibt es andere und neue Orte und andere und neue Medien des Visuellen, nämlich die technischen Medien. Diese technischen Bildmedien haben andere Eigenschaften als das gemalte Tafelbild, und ihre primäre Eigenschaft ist die Interaktivität. Mit dem Charakter des Bildes aber ändert sich auch die Schnittstelle zwischen Bild und Raum. Wenn nun die neue Schnittstelle zwischen Architektur und Kunst nicht mehr die Malerei ist, sondern es die Medien sind und mit diesen interaktiven Medien neue Beziehungen zwischen Betrachter und Bild möglich werden, dann können wir nicht anders, als diese avancierten Formen der Kunst mit dem Begriff der Zweiten Moderne zu benennen, der eine Reformulierung der Kritik der progressiven Postmoderne an der Moderne ist, eine kritische Beobachtung der Moderne durch sich selbst.