

en und Aka-
démischer sow-
-Museum, in:
30. Juli 1988.
erkauf, in:
1989.
st.-Kat.
n Malerei.
ne, e.V.,
and zeigen
u. Kontext-
um Aachen, in:
1994, S.36.
che Kunst
Staatliches
4.
zont, in:
1995.
ng, 1. Juli 1996.
ebene Ordnung.
vantgarde 1955
furter Allgemeine
forum, Bd. 151,
twa: Ulrich
ellung
ste Zeugnisse
ur in Osteuropa,
ember 2000;
liner Akademie
derstand, in:
ember 2000.
oderna Museet,
r the Wall:
Frankfurter
atalog: 50 Jahre
1999/2000.
hier auf folgende
llinghausen,
n Bochum,
ember 1984,
oslowakische
lichen Kunsthalle
leitung,
der DDR
r/Februar 1991,
rgert, Kritische
ende Kunst,
ter Ludwigs
urter Allgemeine

- 60 Monika Flacke (Hg.), Auftrag: Kunst 1949-1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik, Ausst.-Kat. des Deutschen Historischen Museums Berlin, 1995.
- 61 Eduard Beaucamp, Die Explosion findet nicht statt. West-östliche Kunstgeschichte, ein erster, immer noch einseitiger Versuch: »Deutschlandbilder« im Berliner Gropius-Bau, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9. September 1997.
- 62 Michael Gassmann, Wo man gerne hingeht. Der Bundeskanzler eröffnet im Bonner Haus der Geschichte eine Dauer Ausstellung für die Kusinen Deutschlands, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. Juli 2001.
- 63 Jürgen Raap, Kunst, Europa, in: Kunstforum, Bd. 114, Juli/August 1991, S. 414.
- 64 Ausst.-Kat. Identität: Differenz, Tribüne Trigon, 1940-1990, eine Topographie der Moderne. Graz 1992.
- 65 Ausst.-Kat. Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994, 4 Bde.
- 66 Ausst.-Kat. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1950, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien 1999/2000.
- 67 Eduard Beaucamp, Die Dritte Welt vor der Ersten: »Streitlust im Aachener Ludwig Forum«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. Januar 2002
- 68 Jure Mikuz, in: Kunst, Europa, Ausst.-Kat. der Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine, 1991.
- 69 Jiri Sevdík, Jana Sevdíková, in: Kunst, Europa, Ausst.-Kat. der Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine, 1991.
- 70 Ludmila Vachtova, Es geistert durch das Jammertal. Premiere nach der Novemberrevolution: Tschechische Gegenwartskunst in Osnabrück, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. April 1991.
- 71 Hans Peter Riese, Zweiter Frühling. In Prag wird die Kunst der 60er Jahre rehabilitiert, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. April 2000.
- 72 Albert Schulze-Vellinghausen, Bilder - direkt aus Warschau. Kunst Polens in Bochum, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. Dezember 1964.
- 73 Weiterführend: Anda Rottenberg, in: Ausst.-Kat. wie Anm. 55. Weitere Ausstellungen: Künstler aus Krakau, (Kunst der 90er Jahre), IfA-Galerie Bonn, 1995; Odwiltz, Stadtmuseum Posen, Stadtgalerie Wspolczesnej, Piotra Piotrowskiego, 1996; Ausst.-Kat. Verteidigung der Moderne, Positionen der Polnischen Kunst nach 1945, Museum Würth, Künzelsau 2000/2001.
- 74 Ausst.-Kat. Polnische Kunst heute, Villa Merkel, Esslingen 1987.
- 75 Hans Knoll (Hg.), Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert, Köln 1999.
- 76 Ausst.-Kat. Időhid - Zeitbrücke. Ungarische Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung der Hauptstädtischen Gemäldegalerie Budapest. Museum Moderner Kunst, Stiftung Wörlin, Passau 2001.

Probleme der Neo-Avantgarde in Europa

(2002)

Peter Weibel

8777-117

»Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world.«
W. B. Yeats

Europa

Nach der traumatischen Erfahrung des Zweiten Weltkrieges, des Faschismus und des Holocaust stand Europa vor schwierigen Aufgaben und Alternativen. Europa hätte sich fragen müssen, wie es dazu gekommen ist, dass es nicht nur die Idee der Moderne, der Revolution, der Freiheit und der Demokratie, sondern auch die Diktatur, den Kolonialismus, den Faschismus, den Genozid, den Chauvinismus, den Rassenwahn hervorgebracht hat. Europa hätte sich fragen müssen, inwieweit die Elemente der Konstruktion der Moderne nicht auch als Bauelemente des Faschismus, des Kommunismus und Nationalismus gedient haben könnten. Haben die Widersprüche, welche die Moderne seit Beginn begleiten, nicht zu anti-modernen Lösungen gedrängt? Haben die Widersprüche der Moderne nicht allein den Widerspruch des Faschismus erzeugt, sondern einen ebenso widersprüchlichen Faschismus?

Die Geburtsstunde der zweiten Moderne beziehungsweise Neomodern in Europa setzte sich aus mehreren historischen Strängen zusammen. Erstens die naive Fortsetzung der ersten Moderne vor dem Zweiten Weltkrieg, das heißt, die Entdeckung von Dada, Surrealismus, Konstruktivismus, etc. Zweitens die Adoption der kulturellen Errungenschaften der Siegermächte, zum Beispiel Abstrakter Expressionismus und Sozialistischer Realismus. So gab es im Grunde für Europa in der Stunde Null nur die Option, zwischen den zwei Kunstformen der zwei Siegermächte zu wählen: dem Sozialistischen Realismus der UdSSR, was in den Ländern mit dominierenden kommunistischen Parteien wie Italien, Jugoslawien, DDR etc. geschah, oder dem kapitalistischen Abstraktionismus der USA, was die Mehrheit der westeuropäischen Nationen vorzog. Das Komplexe und Kontradiktorische an dieser Situation war, dass

es sich bei dem, was da als Fremdes importiert wurde, die Abstraktion, in Wirklichkeit um eine Wiedereinführung handelte, weil ja diese Moderne, welche die Europäer so befremdete, ursprünglich aus Europa stammte, von wo aus sie exportiert oder exiliert worden war. Der Geschichtsverlust durch die totalitären Systeme war so groß geworden, dass unsere eigene Kulturschöpfung, die Kunst der Moderne, uns als fremd erschien.

Da die Kunstbewegungen Sozialistischer Realismus und kapitalistischer Abstraktionismus von den Siegermächten stammten, die Europa von Faschismus und Nationalsozialismus befreit hatten, galten sie als befreiende Kunstrichtungen, als Freiheitsbewegungen. Kapitalistischer Abstraktionismus und Sozialistischer Realismus korrespondierten mit den sozialen Strukturen und Gesellschaftsformen der Siegermächte auf eindeutige Weise. Der Sozialistische Realismus entsprach dem existierenden sozialistischen Realismus und der kapitalistische Abstraktionismus dem abstrahierenden Kapitalismus. So war es klar, dass in der Epoche des Kalten Krieges der kapitalistische Abstraktionismus im Westen als Zeichen der Freiheit und im Osten als Zeichen der Bedrohung gesehen wurde, während der Sozialistische Realismus für westliche Beobachter mit Systemkonformismus und Repression gleichgesetzt wurde. Die gesamte neomodern Kunst ist trotz aller Widersprüche und Opportunismen vom Trauma der totalitären Systeme gekennzeichnet. Daher stellt sie eine einzige Fluchtbewegung dar, eine einzige Flucht in die Freiheit. Der Traum der Moderne von der Freiheit der Kunst, der künstlerischen Mittel und des Künstlers inkarniert die ideologische Funktion der Kunst, nämlich die Utopie von der Freiheit des Menschen zu vergegenwärtigen. Die Freiheit der Kunst verkörpert den Traum des Menschen von der freien Lebensgestaltung. Die Neomodern stellt ein Ausdifferenzieren der formalen, materialen und funktionalen Freiheit der modernen Kunst dar.

Im historischen Moment gilt allein die Westkunst als Spiegelbild der Freiheit, ja als Praxis und Modell der Freiheit. Die gesamte Entwicklung der modernen Kunst in Europa nach 1945 kann daher trotz aller Widersprüche, Illusionen und Ambivalenzen als Befreiungsbewegung in mehreren

Stufen und Dimensionen betrachtet werden. Aber sie läuft Gefahr, von einem Begriff eingeholt zu werden, der im Augenblick Europa mit ungeheurem Getöse erfüllt, nämlich vom Begriff des Nationalismus.

Europa wie die Kunst müssen daher ihren »Freiheitsbegriff« überdenken. Denn dieser Freiheitsbegriff ist offensichtlich rein ideologisch und verhüllte den Anspruch Europas, privilegiertes Agent der Geschichte zu sein. Die privilegierte Art der Geschichtsbetrachtung aus europäischer Sicht verklärte europäische Partikularitäten als Universalismen. Die Freiheit war nur die europäische Version von Freiheit, die Kunst nur die europäische Version von Kunst. Die Götzendämmerung des Eurozentrismus begann. Der Kriegslärm in Osteuropa war, so paradox es klingen mag, die Rückkehr der Realität in ein europäisches Haus, das nur ein Kartenhaus war, gebaut aus den Luftziegeln und mit den schiefen Winkeln der eurozentrischen Ideologie.

Das Universale, das Europa der Welt predigte, war nur das Partikulare Europas, das universell den Völkern der Welt aufgedrängt worden war. Der Universalismus war Rassismus. Europa präsentierte sich als das ideale universale Gesellschaftsmodell für den Rest des Planeten. Auch Europas Kunst, die als universal gültig, als Weltstandard vertrieben wurde, war in Wirklichkeit nur eine spezifisch europäische Kunstform, eine Form der globalen Kolonialpolitik. Das gilt natürlich nun für die Kunst der USA, die Europas Hegemonie übernahm.

Der Zerfall des multiethnischen und multinationalen Staates Jugoslawien in Partikularitäten ist ein Modell für weitere künftige Desintegrationen von zentralen Kontrollmechanismen mit universalem Anspruch. Das Partikulare Europas kann nicht mehr als Universales anderen Völkern aufgezwungen werden. Das Ende des Kolonialismus setzte in Europa ein. Diese Erkenntnis fehlt der US-Politik, welche von Europa das Erbe der Kolonisierung übernommen hat. Nordamerika versucht nun, der Welt seine Partikularität als Universales aufzuzwingen. The american way of life goes global.

Moderne

Eine postmoderne Radikalisierung der Moderne bedeutet, auch die ideologische Funktion der Moderne selbst zu beleuchten, denn die Attribute, welche der Modernität zugeschrieben werden, sind nicht widerspruchlos und konfliktfrei. Einerseits wird die Moderne als Erfahrung des Zufälligen, Fragmentarischen, des Übergangs und des Verlustes beschrieben, andererseits als Erfahrung des Ewigen, Unbeweglichen und Konstanten (siehe Charles Baudelaire, Der Maler des modernen Lebens, 1863).

Einerseits war die Moderne gekennzeichnet durch eine alles vereinheitlichende Kraft, welche die Grenzen von Klasse und Nationalität, von Religion, von Geographie und Volk überspringen soll, daher das Streben nach Abstraktion, Weltkultur, Universalismus und Internationalismus. Andererseits sind die Erfahrung von Raum und Zeit, des Selbst und des Anderen, der Möglichkeiten und Gefahren des Lebens in der modernen Welt gekennzeichnet durch Wachstum und Transformation. Die Technotransformationen der modernen Gesellschaft haben für das Bewusstsein vieler eine Wirklichkeit geschaffen, in denen sich der Mensch fremd fühlt, weil vertraute Orientierungs- und Wertsysteme fehlen. Historische Kontinuität ist für viele verloren gegangen. Aber auch der Tod der Avantgarde wird beschworen, deren Rolle in der Geschichte des Modernismus eben darin bestand, durch radikale Sprünge und Brüche die Kontinuität zu unterbrechen. Modernismus wurde im Allgemeinen definiert als der Glaube an einen linearen Fortschritt und an absolute Wahrheiten, als Standardisierung und Demokratisierung des Wissens und der Produktion. Rationalität diente als Modell für die soziale Ordnung.

Doch schon Max Horkheimer und Theodor W. Adorno haben in ihrer »Dialektik der Aufklärung«, während Hitlers und Stalins Herrschaft im Exil geschrieben, argumentiert, dass die Logik der aufklärerischen Rationalität, entwickelt am Plan der Beherrschung der Natur, auch zu einer Logik der Beherrschung und Unterdrückung von Menschen werden kann. Die fröhliche Moderne und ihre techno-wissenschaftliche Welt verwandelten sich durch die instrumentale Vernunft, durch ihre Fetischisierung der Totalität und

Universalität – nach Auschwitz und Hiroshima – in eine kafkaeske Welt des Horrors.

Die Moderne war also stets strukturell von Widersprüchen begleitet. Kernbegriffe der Moderne wie Avantgarde und Progression verlangten nach Kontingenz statt nach Konstanz, nach Fragment statt nach Ganzheit, nach Diskontinuität statt Kontinuität. Aber gleichzeitig wurden die Konstanz und Kontinuität der Moderne beschworen. Neben der Betonung des Ewigen, des Allgemeingültigen, des Universalen wurden gleichzeitig Relativität und Provisorium, Fragment und Transition legitimiert.

Die Postmoderne steigerte einerseits diese Widersprüche (siehe: Robert Venturis »Contradiction and Complexity in Architecture«) und eliminierte sie andererseits.

Unter diesen »Vorzeichen« wollen wir zur Erleichterung des Lesers einige schematische Differenzen zwischen Moderne und Postmoderne anführen. Die moderne Ästhetik könnte man demnach als geschlossene Form und die Postmoderne als offene Antiform definieren. Auf der modernen Seite finden wir Hierarchie, Zweck, Produkt, Präsenz, Innovation, auf der postmodernen Seite finden wir Anarchie, Spiel, Prozess, Absenz, Wiederholung und Rückgriff. Die Moderne sei gekennzeichnet durch Transzendenz, Determinismus, Originalität, Phalokratie, Meistercode, Selektion. Die Postmoderne sei gekennzeichnet durch Immanenz, Indeterminismus, Ironie, Appropriation, Polymorphie, Begehren und Kombination.

Die Matrix der Moderne ist im Bereich der Abstraktion, des Formalismus und der Repräsentation von Pablo Picasso bis Ezra Pound relativ gut analysiert worden. Auch das ästhetische Trio van Gogh, Malevitch, Duchamp, welches für viele das »ästhetische Feld« (Pierre Bourdieu) der Moderne eröffnet hat, ist von der kunstimmanenten Rhetorik durchgearbeitet worden. Tiefer liegende Probleme wurden aber kaum behandelt. Die für den historischen Kunstbegriff der Moderne und dessen neomodern Transformation so wichtige Dialektik der Selbstauflösung der Kunst wurde kaum beachtet, geschweige nach deren Ursache im sozialen Referenzrahmen, zum Beispiel die Technotransformation der Welt, gesucht. Daher wurde die Ideologie der Moderne nie in Frage gestellt, sondern es

gehört zur Ideologie der Moderne haben, ideologieunabhängig und -frei gerade die schlimmste und tiefste Idee handle nicht ideologisch. Genau Theorie ist, zu meinen, man bedürfte und bei der Kunstinterpretation Die Dialektik der Selbstauflösung ihrer historischen Identität gemessen Schritte gekennzeichnet werden: 1. (zum Beispiel van Gogh setzte den Farbe und vernachlässigte andere Elemente). 2. Verabsolutierung (Malevitch verabsolutierte Farbe beziehungsweise Nicht-Farbe Alle anderen Elemente des Bildes, fielen aus). 3. Ersetzung (weiße Farbe durch Aluminium und Leinwand durch weiße den menschlichen Körper ers Tätigkeit wurde durch eine ingenieur erweitert etc.).

Postmoderne

Der Postmodernismus versuchte in sozialen und sozialen Veränderungen das Projekt der Moderne zu überdenken zu erzeugen, wo eine Signifikation weder einstimmig noch stabil ist. Der und der Kontinuität, des Ewigen un immer die Moderne als Kontradiktiv von der Postmoderne dispensiert. Der Postmodernismus einer internationalen Weltkultur und Völker gleich und deren Bindlich sei, wurden die zentralen Modellen entdeckt, der Monopolansprüche Normierung und Standardisierung der Perspektive eines ethnischen, geschlechtlichen und nationalen Zentrismus. Die Kritik der Postmoderne setzte am Phalozentrismus der Moderne zu Freiheit und Instabilität, Intertextualität hielten einen signifikanten Rang. Da der industriellen (maschinenbasierte

tet werden. Aber sie läuft
reholt zu werden, der im
urem Getöse erfüllt, näm-
us.

daher ihren »Freiheitsbe-
Freiheitsbegriff ist offen-
verhülte den Anspruch
er Geschichte zu sein. Die
betrachtung aus europäi-
e Partikularitäten als Uni-
r die europäische Version
europäische Version von
des Eurozentrismus be-
ropa war, so paradox es
ealität in ein europäisches
var, gebaut aus den Luft-
nkeln der eurozentrischen

Welt predigte, war nur das
sell den Völkern der Welt
Universalismus war Ras-
n als das ideale universale
lest des Planeten. Auch
l gültig, als Weltstandard
chkeit nur eine spezifisch
rm der globalen Kolonial-
ir die Kunst der USA, die

und multinationalen Staa-
ten ist ein Modell für wei-
von zentralen Kontrollme-
anspruch. Das Partikulare
iversales anderen Völkern
Ende des Kolonialismus
antnis fehlt der US-Politik,
r Kolonisierung übernom-
nun, der Welt seine Parti-
vingen. The american way

Moderne

Eine postmoderne Radikalisierung der Moderne bedeutet, auch die ideologische Funktion der Moderne selbst zu beleuchten, denn die Attribute, welche der Modernität zugeschrieben werden, sind nicht widerspruchlos und konfliktfrei. Einerseits wird die Moderne als Erfahrung des Zufälligen, Fragmentarischen, des Übergangs und des Verlustes beschrieben, andererseits als Erfahrung des Ewigen, Unbeweglichen und Konstanten (siehe Charles Baudelaire, *Der Maler des modernen Lebens*, 1863).

Einerseits war die Moderne gekennzeichnet durch eine alles vereinheitlichende Kraft, welche die Grenzen von Klasse und Nationalität, von Religion, von Geographie und Volk überspringen soll, daher das Streben nach Abstraktion, Weltkultur, Universalismus und Internationalismus. Andererseits sind die Erfahrung von Raum und Zeit, des Selbst und des Anderen, der Möglichkeiten und Gefahren des Lebens in der modernen Welt gekennzeichnet durch Wachstum und Transformation. Die Technotransformationen der modernen Gesellschaft haben für das Bewusstsein vieler eine Wirklichkeit geschaffen, in denen sich der Mensch fremd fühlt, weil vertraute Orientierungs- und Wertsysteme fehlen. Historische Kontinuität ist für viele verloren gegangen. Aber auch der Tod der Avantgarde wird beschworen, deren Rolle in der Geschichte des Modernismus eben darin bestand, durch radikale Sprünge und Brüche die Kontinuität zu unterbrechen. Modernismus wurde im Allgemeinen definiert als der Glaube an einen linearen Fortschritt und an absolute Wahrheiten, als Standardisierung und Demokratisierung des Wissens und der Produktion. Rationalität diente als Modell für die soziale Ordnung.

Doch schon Max Horkheimer und Theodor W. Adorno haben in ihrer »Dialektik der Aufklärung«, während Hitlers und Stalins Herrschaft im Exil geschrieben, argumentiert, dass die Logik der aufklärerischen Rationalität, entwickelt am Plan der Beherrschung der Natur, auch zu einer Logik der Beherrschung und Unterdrückung von Menschen werden kann. Die fröhliche Moderne und ihre techno-wissenschaftliche Welt verwandelten sich durch die instrumentale Vernunft, durch ihre Fetischisierung der Totalität und

Universalität – nach Auschwitz und Hiroshima – in eine kafkaeske Welt des Horrors.

Die Moderne war also stets strukturell von Widersprüchen begleitet. Kernbegriffe der Moderne wie Avantgarde und Progression verlangten nach Kontingenz statt nach Konstanz, nach Fragment statt nach Ganzheit, nach Diskontinuität statt Kontinuität. Aber gleichzeitig wurden die Konstanz und Kontinuität der Moderne beschworen. Neben der Betonung des Ewigen, des Allgemeingültigen, des Universalen wurden gleichzeitig Relativität und Provisorium, Fragment und Transition legitimiert.

Die Postmoderne steigerte einerseits diese Widersprüche (siehe: Robert Venturis »Contradiction and Complexity in Architecture«) und eliminierte sie andererseits.

Unter diesen »Vorzeichen« wollen wir zur Erleichterung des Lesers einige schematische Differenzen zwischen Moderne und Postmoderne anführen. Die moderne Ästhetik könnte man demnach als geschlossene Form und die Postmoderne als offene Antiform definieren. Auf der modernen Seite finden wir Hierarchie, Zweck, Produkt, Präsenz, Innovation, auf der postmodernen Seite finden wir Anarchie, Spiel, Prozess, Absenz, Wiederholung und Rückgriff. Die Moderne sei gekennzeichnet durch Transzendenz, Determinismus, Originalität, Phalokratie, Meistercode, Selektion. Die Postmoderne sei gekennzeichnet durch Immanenz, Indeterminismus, Ironie, Appropriation, Polymorphie, Begehren und Kombination.

Die Matrix der Moderne ist im Bereich der Abstraktion, des Formalismus und der Repräsentation von Pablo Picasso bis Ezra Pound relativ gut analysiert worden. Auch das ästhetische Trio van Gogh, Malevitch, Duchamp, welches für viele das »ästhetische Feld« (Pierre Bourdieu) der Moderne eröffnet hat, ist von der kunstimmanenten Rhetorik durchgearbeitet worden. Tiefer liegende Probleme wurden aber kaum behandelt. Die für den historischen Kunstbegriff der Moderne und dessen neomodern Transformation so wichtige Dialektik der Selbstauflösung der Kunst wurde kaum beachtet, geschweige nach deren Ursache im sozialen Referenzrahmen, zum Beispiel die Technotransformation der Welt, gesucht. Daher wurde die Ideologie der Moderne nie in Frage gestellt, sondern es

gehört zur Ideologie der Moderne, keine Ideologie zu haben, ideologieunabhängig und -frei zu sein. Das ist aber gerade die schlimmste und tiefste Ideologie, zu glauben, man handle nicht ideologisch. Genauso wie es die naivste Theorie ist, zu meinen, man bedürfe bei der Kunstproduktion und bei der Kunstinterpretation keiner Theorie.

Die Dialektik der Selbstauflösung der Kunst, immer an ihrer historischen Identität gemessen, kann durch drei Schritte gekennzeichnet werden: 1. Akzentverschiebung (zum Beispiel van Gogh setzte den Akzent der absoluten Farbe und vernachlässigte andere Elemente der Malerei). 2. Verabsolutierung (Malevitch verabsolutierte eine einzige Farbe beziehungsweise Nicht-Farbe, Weiß oder Schwarz. Alle anderen Elemente des Bildes, alle anderen Farben, fielen aus). 3. Ersetzung (weiße Farbe wurde zum Beispiel durch Aluminium und Leinwand durch Glas beziehungsweise den menschlichen Körper ersetzt. Die malerische Tätigkeit wurde durch eine ingenieurmäßige Tätigkeit erweitert etc.).

Postmoderne

Der Postmodernismus versuchte in der Folge der technischen und sozialen Veränderungen der Kommunikation, das Projekt der Moderne zu überdenken und einen Diskurs zu erzeugen, wo eine Signifikation produziert wird, die weder einstimmig noch stabil ist. Der Aspekt der Konstanz und der Kontinuität, des Ewigen und Wahren, der schon immer die Moderne als Kontradiktion begleitete, wurde von der Postmoderne dispensiert. Unter dem Universalismus einer internationalen Weltkultur, die für alle Menschen und Völker gleich und deren Standard für alle verbindlich sei, wurden die zentralen Herrschaftsmechanismen entdeckt, der Monopolianspruch einer universalen Normierung und Standardisierung der Welt unter der Perspektive eines ethnischen, geschlechts- und klassenspezifischen und nationalen Zentrismus.

Die Kritik der Postmoderne setzte am Logozentrismus und Phalozentrismus der Moderne zu Recht ein. Vielstimmigkeit und Instabilität, Intertextualität und Dissolution erhielten einen signifikanten Rang. Das Modell der Materie der industriellen (maschinenbasierten) Gesellschaft, wel-

che die Moderne schuf, wurde um das Modell Sprache der postindustriellen (informationsbegründeten) Gesellschaft, welche die Postmoderne produzierte, erweitert.

Die Selbstkritik der Moderne wurde durch die postmoderne Erfahrung, durch das Leben in einem Pluralismus von Welten, verschärft. Gegen den Universalismus und Internationalismus der Moderne privilegierte die postmoderne Philosophie Heterogenität, Differenz und Pluralismus. Gegen den (vermeintlichen) linearen Fortschrittsglauben der Moderne mit dem Anspruch auf absolute Wahrheiten setzte die Postmoderne Diskontinuität, Rückkehr zur Geschichte und den Rekurs auf Geschichte.

Daraus entsteht eine retrospektive Achse der Avantgarde, eine Retro-Avantgarde, die das von der historischen Avantgarde nur durchheilte und bei weitem nicht gänzlich bearbeitete Feld noch einmal produktiv verarbeitet. Die Geschichte der Avantgarde als Labor – das ist die postmodernistische Auffassung von Avantgarde.

Fragmentarisierung, Unbestimmtheit und Zufall, ursprünglich auch Eigenschaften der Moderne, wurden überbetont, um Totalisierungstendenzen des modernen Diskurses zu unterlaufen. Die Meta-Erzählungen der modernen Welt wurden aufgegeben, weil deren terroristische Funktion im Zeitalter der instrumentalen Vernunft darin bestand, den Alptraum der Moderne zu legitimieren.

Linearität, Fortschritt, Identität und Kontinuität, die schon im modernen Diskurs kritische Begriffe und im Zustand der Krise waren, wurden in der Postmoderne vollständig gegen Diskontinuität, Differenz, Wiederkehr des Gleichen und Polymorphie eingetauscht.

Implizit führt aber der postmoderne Diskurs Elemente der Moderne weiter. Instabilität und Nichtlokalität, Unentscheidbarkeit und Unschärfe sind gerade zentrale Begriffe der modernen Naturwissenschaften, welche die moderne Gesellschaft mitformten. Dezentralisation und Zufälligkeit sind Module der Moderne, wie wir bereits am Zitat von William B. Yeats wie auch in der Kunst von Kurt Schwitters und Hans Arp erkennen können. Es gibt nun mehrere Reaktionen auf diesen Zustand der postmodernen Erfahrung. Erstens den Rückzug auf einfachere Modelle; unfähig, sich der Komplexität der postmodernen Techno-Welt

zu stellen, wird eine Rhetorik einfacher Aussagen und einfacher Bilder aufgeboten, welche Zonen der Bedeutung nihilisieren, objektivierbare Kriterien abschaffen und an deren Stelle simplifiziertes subjektives Empfinden setzen. Indem alle Standards von Wahrheit und Recht, von Bedeutung und Kommunikation als Meta-Erzählungen aufgelöst werden, wird der Boden bereitet für das Wiederauftauchen jener Hyänen der Geschichte, die anstelle von Konzepten Charisma, an die Stelle von Vernunft unbegründbare Irrationalität setzen.

Die Reaktion der Neo-Avantgarde auf den Zustand der postmodernen Welt war der Ausstieg aus dem Bild. Auf die Aktion auf der Leinwand (das Bild wurde zur Arena der Aktion) folgten die Aktionen vor der Leinwand und schließlich die Aktionen ohne Leinwand. Neue Materialien, neue Methoden, neue Medien ersetzten die historischen Kunstpraktiken. Körperkunst, Aktionen, Performances bildeten die radikalsten Formen des Ausstiegs aus dem Bild. Auch im Osten wurden neue Freiheitsmodelle der Kunst ausprobiert, die gegen den Sozialistischen Realismus waren, wie im Westen neue Kunstpraktiken den kapitalistischen Abstraktionismus verwarfen.

Die Neo-Avantgarde des Westens orientierte sich aber mehr an den rein formalen und visuellen Aspekten der frühen Avantgarde der Moderne. Sie hatte das Band zu den sozialen Wurzeln der Moderne-Revolution, zum Beispiel die maschinen-basierte industrielle Revolution, abgeschnitten. Sie bezog sich auf die Massenmedien und die Konsumkultur. Die Neo-Avantgarde des Westens betrieb eine formalistische Revision der Moderne. Die historische Erfahrung wurde im »Weißen Würfel« der westlichen Neo-Moderne ausgeblendet.

Die Situation der Moderne im Osten war anders. Die politischen totalitären Systeme, welche die historische Avantgarde zerstört hatten, waren auch nach 1945 an der Macht. Die formalen Experimente ihrer eigenen Avantgarde konnten daher kaum fortgesetzt werden. Unter der Perspektive des Kalten Krieges erschien uns daher die Kunst des Ostens als rückständig. Nun ist der Kalte Krieg vorüber, und wir erkennen, dass die Neo-Avantgarde des Ostens die Zukunft darstellt, weil sie die Konvergenz von ästhe-

tischer und politischer Revolution der frühen Avantgarde der Moderne aus Unkenntnis beibehielt und die historische Erfahrung, die sozialen Bedingungen der Kultur, von der ästhetischen Erfahrung nicht trennte. Retro-Avantgarde (1983, Laibach Kunst) ist daher ein adäquater Name für eine politische Revision der Moderne, welche die Verstrickungen der Moderne in den Bau totalitärer Systeme (wie Faschismus und Kommunismus) historisch kritisch untersucht.