

Gerd Blum, Johan Frederik Hartle

## „Modernisme noir“

### *Revisionen des Modernismus in der zeitgenössischen Kunst\**

#### Einleitung: Modernisme noir als doppelte Mimesis des Modernismus

Nach dem Ende der Systemkonkurrenz und inmitten der Globalisierung stellt sich die Frage nach der Relevanz des transatlantischen ästhetischen Erbes von neuem. Sie stellt sich auf politischer wie auf ästhetischer Ebene. Der Begriff *Modernisme noir* bezeichnet eine retrospektive Tendenz der Gegenwartskunst, die ambivalente Zeitdiagnosen artikuliert, indem sie die formalen Traditionen der ‚Internationalen Stile‘ von Modernismus und Minimalismus mit katastrophischen Effekten des „unvollendeten Projektes der Moderne“ (Habermas 1980) konfrontiert. Modernisme noir ist einerseits affirmative Wiederholung der ästhetischen Formenklarheit des Modernismus, die andererseits politisch dystopisch eingefärbt wird. Als retro-modernistische und selbstkritische Tendenz avancierter zeitgenössischer Kunst, artikuliert der Modernisme noir eine kritisch gebrochene Haltung jenseits von Fortschrittsemphase und Posthistoire, die einen signifikanten Bruch mit den kulturellen Paradigmen des Post- und Antimodernismus markiert.

Unter ‚Modernisme noir‘ verstehen wir solche Hervorbringungen der zeitgenössischen Kunst, die den Formenkanon der nichtfigurativen Kunst des internationalen Modernismus zitieren (vgl. Imdahl 2004) und zugleich die zitathaft verwendeten Formenformeln der ‚gegenstandslosen‘ Kunst des Modernismus mit gegenständlichen Motiven besetzen. Werke des Modernisme noir beziehen sich im Modus einer doppelten Mimesis, um hier einen Begriff von Felix Thürlemann (2003) aufzugreifen, sowohl auf den lichten Formenschatz des internationalen Modernismus als auch auf jene dunklen Inhalte der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts, welche die kanonische nichtfigurative Kunst des internationalen Modernismus so erfolgreich ausblendete.

Mit internationalem Modernismus meinen wir wiederum die ‚ungegenständliche‘, nichtfigurative Kunst zwischen ‚Klassischer Moderne‘ und Minimalismus, d. h. aus einem Zeitraum, der um 1910 mit den „ersten ungegenständlichen Bildern“ eines Malewitsch, Kupka, Kandinsky und Tatlin beginnt, und der in einem Zeitraum zwischen den

späten sechziger und den frühen siebziger Jahren – mit den *Black Paintings* Frank Stellas, mit der vollen Ausbildung des Vokabulars der Minimal Art und mit dem Tod Barnett Newmans – in gewisser Weise endet.

Durch ihren Doppelbezug auf formale Idiome des Modernismus und auf Inhalte der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts brechen die Arbeiten des Modernisme noir – bei aller Fortschreibung der Formenklarheit von ‚Klassischer Moderne‘ und Minimal Art – mit zentralen Leitsätzen des Modernismus: mit dem Reinheitsgebot der puren, vom Gegenstand ‚befreiten‘ Form und mit der Unschuldvermutung gegenüber der ‚reinen Form‘ der nichtfigurativen Kunst.

Gregor Schneiders formal perfekter Guantánamo-Parcours „Weiße Folter“ (Abb. 1), Santiago Sierras pseudo-minimalistische, von prekär Beschäftigten bewegte Betonkuben (Abb. 2), die vermeintlich formalistischen Gemälde Wilhelm Sasnals und Li Songsongs, das existenziell aufgeladene ‚Design‘ von Martin Boyce, Monika Sosnowskas deformierte modernistische Stahlskelette, Anita Dubes Sade-Installation „Theatre de Sade Suite“, Rudolf Bonvies abstrakte Aktienkurs-Diagramme (Abb. 4), die „Wall-Drawings“ von Adel Abdessemed aus Stacheldraht (die den neoplatonischen Minimalismus etwa eines David Rabinowich zitieren), oder etwa die Wandmalereien von Iran do Espírito Santo, die im Rückgriff ebenfalls auf den apollinischen Formalismus von Sol LeWitt aus seriellen Formkonfigurationen die Muster von Mauerwerk und Maschendraht zeitgenössischer Verteidigungswälle generieren – diese und andere Strategien einer teils polemischen Engführung von politischen Inhalten und vermeintlich unpolitischer Form verdeutlichen eine formbewusste und zugleich politisch reflektierte Verfahrensweise zeitgenössischer Kunst.

Wichtige Gründerfiguren des Modernisme noir sind Peter Halley (mit seinen Bildreliefs der „Cells“, „Circuits“ und „Conduits“) und Luc Tuymans mit seinen meta-modernistischen Historien. Einschlägig hatte Tuymans auf der venezianischen Biennale von 2001 modernistische Kompositionsraster in der Tradition von „De Stijl“ und Fassadenstrukturen der Architektur des ‚International Style‘ mit Motiven der belgischen Kolonialgeschichte überkreuzt.

Im Modernisme noir werden die Verbindungen und Frik-tionen zwischen ästhetischem Modernismus und politi-scher Moderne beleuchtet. Der vermeintlichen Unschuld reiner Form und den ihr angesonnenen Versprechungen auf ideologiefreie Läuterung des Lebens wird nun gründ-lich misstraut. Dennoch greifen nun auch die avanciertesten Positionen, die sich nicht darauf zurückziehen wollen, die kulturwissenschaftliche Kritik am spätmodernistischen ‚Empire‘ im Rahmen einer ‚Kunst der diskursiven Dienst-leistung‘ zu begleiten, auf die Formenklarheit des Moder-nismus zurück, die lange in spätmodernistischen Zirkeln am Rande des Markthype dahinzudämmern schien.

In diesen künstlerischen Arbeiten vermengt sich der Re-kurs auf den ästhetischen Modernismus mit Verweisen auf die politische Moderne und ihren dystopischen Cha-rakters. Besonders und historisch spezifisch ist daran nicht der kritische Kommentar zum utopischen Charak-ter der Moderne, der seit der poststrukturalistischen Kri-tik gängig geworden ist. Gegenüber postmoderner Ironie und ihrer völligen Verabschiedung des utopischen Pro-jekts tritt eine ambivalente und unentschlossene Haltung hervor, die mehrdeutig mit der formalen Schönheit und mit dem politischen Schrecken der Moderne und ihrer Katastrophengeschichte spielt, ohne eine Alternative zur westlichen Moderne anbieten zu können.

Die Ästhetik des Modernisme noir changiert zwischen Bewunderung und Schrecken: Bewunderung für die un-abweisable Evidenz und Überzeugungskraft jener (ret-ro-) modernistischen Formenklarheit, die in den letzten Jahren selbst in Möbelmärkte und den ‚Bauhaus‘-Bau-markt Einzug hielt und in den letzten Jahren Design und Architektur neuerlich prägt; Schrecken vor den totalitä-ren politischen Ideologien und Ideen, welche die Geburt des Modernismus (wie die Forschungen der letzten Jahr-zehnte zeigen) erst ermöglichten.

Diese Ästhetik eines reflexiven Retromodernismus hat ei-nen ambivalenten Charakter. Indem sie an die formalisti-sche und reduktive Tradition des Modernismus anknüpft, wird dieser zwar (ganz anders als in künstlerischen Posi-tionen der Anti- und auch der Postmoderne) als verbind-licher Kanon perfekter Formgestaltung ernst genommen. Zugleich wird das modernistische Experiment absoluter, reiner Form aber auch seines Ideologiecharakters über-führt. ‚Reine‘ Formen werden kontextualisiert und damit als gesellschaftlich gehaltvoll ausgewiesen: Durch die Muster ihres formalen Reduktionismus hindurch wird die politische Moderne in ihrer Ambivalenz sichtbar.

Die Auseinandersetzung des Modernisme noir mit den Kernbestandteilen des klassischen Modernismus lässt sich durch vier Eigenschaften kennzeichnen:

1. Der Modernisme noir ist (wie der Modernismus selbst) von der Idee formaler Konsequenz und ästhetischer Notwendigkeit bestimmt. Mit der Idee der formalen Verbindlichkeit sowie mit dem Rekurs auf ästhetische Strategien der forma-len Reduktion beerbt er explizit den klassischen Modernismus und gibt zugleich dessen Fort-schrittsemphase auf.
2. Der Modernisme noir zitiert die formal redukti-ve Tradition aus einer historischen Distanz. Da-bei ist sein Formbewusstsein nicht mehr vom Topos linearer Formentwicklung bestimmt. Mo-dernisme noir ist Kunst *jenseits historischer Notwendigkeit*.
3. Der Modernisme noir stellt die Unmittelbarkeit der Form in Frage. An die Stelle einer vermeintlich direkten und reinen Wirkung abstrakter Formen tritt der Nachweis ihres latenten Weltgehalts und ihrer Herkunft in der allgemeinen gesellschaftli-chen Entwicklung.
4. Die Kunst des Modernisme noir ist somit ge-kennzeichnet durch eine spezifische Gestalt formalistisch-reduktiver Strategien, die durch den Doppelbezug auf sowohl die ästhetische als auch die politische Moderne die ‚reine Form des Modernismus‘ politisch in Frage stellen. Damit erhält diese spezifische Gestalt des Spätmo-dernismus ein reflexives Wissen über die Funkti-onslogik moderner Kunst. Der Mythos der reinen Form wird auf seinen politischen Charakter be-fragt. Dies ist zugleich das Skandalon für die mo-dernistische Orthodoxie, ist doch moderne Kunst in der Lesart nach 1945 unpolitisch, selbstreflexiv und frei von den Insignien des Politischen. Inso-fern greift die reflexive Thematisierung der Welt-haltigkeit der modernistischen Formenmuster und -raster zugleich den institutionskritischen Kunst-diskurs der späten 1960er Jahre auf, in dem die Zelle des White Cube zum zentralen Gegenstand der Kritik wurde (O’Doherty 1996, Smithson 2000).

## 1. Kunst und Komplizenschaft

Im zeitgenössischen Retro-Modernismus wird eine Kom-plizenschaft der apollinischen und (scheinbar) apoliti-schen Formenformeln der Kunst des Modernismus mit

den Schattenseiten der politischen Moderne behauptet: Modernismus-Rekurse erscheinen im Zusammenhang mit einer immanenten Kritik, nicht aber einer Verabschiedung der Formensprache der ästhetischen Moderne. Zeitgenössische Akteure schreiben die puristische Ästhetik von Modernismus und Minimalismus fort. Sie behaupten deren Aktualität, um zugleich deren implizite Abhängigkeit von den gesellschaftlichen und politischen Abgründen unserer Epoche zu pointieren (vgl. zu dieser ambivalenten Geste: Chave 1990 und Egenhofer 2008). Dies unterscheidet sich von postmoderner Vernunftkritik, von post-utopischen, neo-historistischen, subjektiv-expressiven Verabschiedungen der Moderne oder von den Partikularismen kleiner Erzählungen. Der Retro-Modernismus steht insofern jenseits der Postmoderne, als er sich dem reduktiven und formalistischen Vokabular des Modernismus verpflichtet weiß und mit ihm durchaus nach Verbindlichkeit sucht.

Ästhetisches Wohlgefallen an Abstraktion und Reduktion paart sich mit Verweisen auf Überwachung, Kapitalverwertung und Krieg. Das verdunkelt den utopischen Glanz des Modernismus. Ohne dass die neue Morgenröte einer fundamentalen Alternative sichtbar würde, bleibt der Modernismus bei aller Kritik an seinen Grundfesten verbindlich.

Gregor Schneiders Installation „Weiße Folter“ (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen K 21, Düsseldorf 2007) ist das Paradebeispiel. Sie bezieht sich im Modus der bereits erwähnten „doppelten Mimesis“ – gleichermaßen auf die Logik der perfektionierten Strafmachine Guantanamo mit ihren Folterzellen und auf den aseptischen Charakter des White Cube (Abb. 1). Schneiders Arbeit ist ein Nachbau der Zellen und Korridore des Gefangenenlagers mit Elementen, die teils als Ready-mades aus dem Strafvollzugs-Fachhandel stammen und zugleich ein abgründiges Remake puristischer Rauminstallation der sechziger Jahre.<sup>1</sup>

Solcher Modernisme noir schreibt die puristische Ästhetik des Modernismus fort, behauptet seine ästhetische Aktualität, um ihn jedoch zugleich – in gewisser Affinität zur Institutionskritik am „Betriebssystem Kunst“ – als Teil einer Ideologie der Moderne zu denunzieren. Die im Modernisme noir reflexive Thematisierung des Kunstsystems greift den institutionskritischen Kunstdiskurs der späten 1960er Jahre auf, der den Sarkophag des Museums problematisiert hatte und verbindet ihn mit einer Kritik an der Politik der ‚modernen‘ und aufgeklärten Staaten

der ‚westlichen Welt‘. Ihr Verfahren ist nicht die avantgardistische Überschreitung, aber auch nicht die argumentative Kühle konzeptueller Verfahren. Modernisme noir beinhaltet vielmehr einen performativen Widerspruch und ist ein Oxymoron. Er verdankt sich einer Kritik des eigenen Verfahrens, ein Festhalten an einem ästhetischen Projekt, das im selben Atemzug diskreditiert wird. Insofern ist solcher Retro-Modernismus eine zutiefst selbstkritische und in sich gesplante Kunst, er ist das hölzerne Eisen einer gesellschaftlich reflexiv gewordenen abstrakten Form. Diese Reflexivität besteht in einer abgründigen, ‚unheimlichen‘ Wiederholung formalistischer, reduktiver und abstrakter Kunst, die Ansätze verdrängter Inhaltlichkeit erkennbar werden lässt. Damit gewinnt die abstrakte Form ihr uneingestandenes Weltverhältnis zurück.

## 2. Moderne, Modernismus, Modernisme noir

Der Begriff der Moderne umgreift eine Vielzahl von Feldern: das ästhetische, politische, ökonomische etc. Mit Modernismus ist dagegen im engeren Sinn eine optimistische Grundhaltung ästhetischer Rationalisierung gemeint, die maßgeblich von dem weltverbessernden Utopie-Versprechen der Bildenden Künste und der Architektur des ‚International Style‘ aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geprägt wurde.

Während also der historisch-politische Begriff der Moderne die allgemeine Perspektive einer komplexen, in heterogene Funktionssysteme (Recht, Moral, Religion, Kunst etc.) ausdifferenzierten Gesellschaft bezeichnet und mit dem Zeitalter der Aufklärung, der Verkündung der Menschenrechte, der französischen Revolution und der Entstehung der Nationalstaaten um 1800 ihre entscheidende Prägung erfährt, beginnt die ästhetische Moderne nach kanonischem Verständnis etwa um 1860 in Paris. In ihr wird (mit Manet, Baudelaire, Mallarmé und Cézanne) das Paradigma der Repräsentation zunehmend durch eine reflexive Besinnung auf formale Strukturen und ihre semantischen Effekte abgelöst.

Die historisch-politische wie auch die ästhetische Moderne begreifen wir als Aspekte einer Epoche, die wir noch nicht verlassen haben. Ungeachtet aller Sturmläufe gegen ihre Implikationen, gegen die Gewaltsamkeit von Modernisierungsprozessen und die Standards gesellschaftlicher und ästhetischer Rationalisierung hat sowohl die ästhetische als auch die politische Moderne die Postmoderne

<sup>1</sup> Siehe dazu ausführlicher Blum/Hartle: Zelle, Raster, Würfel, im selben Band.

überlebt und definiert noch unsere Gegenwart.

Der Begriff des Modernismus bezeichnet in unserer Definition hingegen eine künstlerische und kunstpolitische Position, die eine vergleichbar kurze Phase von ca. 60 Jahren einnimmt. Die Kunst des Modernismus beginnt in dieser Definition, wie bereits bemerkt, mit Malewitschs „Schwarzem Quadrat“, mit den ‚ersten ungegenständlichen Bildern‘ eines Kupka, Kandinsky und Tatlin. Sie endet mit der vollen Ausbildung der Minimal Art um 1970 – mit der Kunst des Spätmodernismus.

Die paradigmatische Ausprägung des Modernismus – die ‚ungegenständliche‘, ‚nichtfigurative‘ Plastik und Malerei – markiert zugleich einen Bruch mit der gesamten Tradition der mimetischen, figurativen Bildkünste (vgl. dagegen jüngst Rosenberg 2007). Die grundlegenden Axiome dieser neuen ungegenständlichen Kunst des Modernismus lassen sich – bei allen gravierenden Unterschieden in Intentionen und Formidiomen – cum grano salis unter den Stichworten Universalismus, Unmittelbarkeit, Unumkehrbarkeit und Utopismus wie folgt charakterisieren:

1. ‚Modernismus‘ heißen ein ästhetischer Diskurs und eine ästhetische Praxis, die auf die Verallgemeinerung eines auf Abstraktion und reduktiv-autonome, bzw. funktionale Form gegründeten ästhetischen Prinzips setzen. Der *Universalismus* des International style ist hier paradigmatisch. Er begreift sich als kanonisch und erhebt den größtmöglichen Anspruch ästhetischer Verbindlichkeit. Dieser Universalismus ist inzwischen als Hegemonialismus in die Kritik geraten (vgl. Ashcroft 2000 und Bhaba 2000).
2. Dem Modernismus gehört (als Bestandteil seines Universalismus und Formalismus) die Idee der *Unmittelbarkeit* an, welche die Programmschriften der ästhetischen Moderne und des Modernismus leitmotivisch prägt (vgl. Barasch 1998 und Newman 1996). Formale Konfigurationen wirken nach modernistischem Selbstverständnis unmittelbar auf das Publikum und rekurrieren nicht auf kulturelle oder gesellschaftliche Vorbedingungen.
3. Für ihn ist die Annahme wesentlich, dass ästhetische Innovationen eine historische Notwendigkeit und *Unumkehrbarkeit* haben. Die These vom „avancierten Materialstand“ einer bestimmten Epoche und von der progressiven Linearität der Formentwicklung (idealiter: von Manet bis Barnett Newman) können als die Extremformeln

modernistischen Denkens beschrieben werden. Clement Greenberg (1939; 1940; 1960) hat sie mit größter Radikalität vertreten.

4. Diesem Innovationspathos entspricht zuletzt ein Pathos der Umsetzbarkeit. Modernisten sind *utopistisch*, insofern sie die klassische utopische Differenz zwischen Fakt und Fiktion nivellieren. Dabei propagieren sie zwar (im Unterschied zu den Avantgarden und Aktionismen des vorigen Jahrhunderts) keine unmittelbare Überschreitung der Kunst ins Leben, verstehen die Kunst aber doch als Modell einer besseren Welt (vgl. Bois 1993, Clair 1998).

Damit ist die Frage nach dem Verhältnis von ästhetischem Modernismus und gesellschaftlich-politischer Moderne noch nicht differenziert und auch noch nicht kritisch beschrieben. Gerade dieses Verhältnis wird im *Modernisme noir* jedoch – und ausdrücklich kritisch – thematisiert, indem die autonomen Formprozesse des künstlerischen Modernismus in den Kontext der historisch-politischen Moderne und ihrer latenten Katastrophenlogik gerückt werden.

*Universalismus, Unmittelbarkeit, Ungegenständlichkeit, Unaufhaltsamkeit* und *Utopie* – „Noir“ ist ein Attribut das im Zusammenhang dieser Paradigmen der modernistischen Kunst niemand erwarten würde. Es ist jedoch exakt diese Ideologie der „Urworte“ des Modernismus, die als zunehmend fragwürdig erscheint und deren weißer Glanz in den letzten Jahren seine dunkle Unterseite hervorkehrt.

### 3. Minimalismus mit Schuldkomplex

Santiago Sierra hat sich selbst einmal als „Minimalist mit Schuldkomplex“ (vgl. Sierra 2003, S. 169) beschrieben. Seine Arbeiten imitieren den Zynismus, der das exklusive Kunstgeschehen angesichts sozialer Verelendung und sukzessiver Privatisierung öffentlichen Lebens kennzeichnet. Sie imitieren ihn exakt im Schema abstrakter, formalreduktiver Kunst. Auch Sierra wirft damit die Frage nach dem implizit politischen Charakter von ästhetischer Abstraktion auf.

In zahlreichen Arbeiten Sierras ist die Verknüpfung von ästhetischem Schein und kapitalistischer Moderne, von Moderne und Modernismus durch die Fokussierung auf (prekäre) Lohnarbeit präsent. In „3 Cubes of 100 cm on Each Side Moved 700 cm“ bewegen illegale Flüchtlinge jeweils einen Kubikmeter Beton durch den

Ausstellungsraum (Kunsthalle Sankt Gallen, 2002). Erneut ist das Minimalismuszitat offensichtlich (Abb. 2): Formal hätten die Betonkuben auch von Sol Lewitt oder Robert Morris in Auftrag gegeben worden sein können. Vermittels des Schweißgeruchs, der im Raum entsteht, stellt sich sehr grundlegend die Frage nach der Voraussetzung gesellschaftlichen Reichtums. Solcher Reichtum besteht aus materiellen Gütern und symbolischer Repräsentation nicht zuletzt durch Kunstwerke. Georg Simmel sprach einmal davon, dass „die soziale Frage“ auch eine „Nasenfrage“ sei, weil sich der kulturelle Unterschied zwischen arm und reich, hoch und niedrig, am Geruch bemerkbar mache (Simmel 1907, 290).

In Sierras Kunst wird Hochkultur, gerade indem sie mit ihrem Gegenteil, mit prekärer Arbeit und Schweißgeruch, kontrastiert wird, als Verdrängung körperlicher Arbeit thematisiert. Solche Verdrängung kennzeichnet auch die Zelle, den musealen Perfektionismus des White Cube. Die Spuren, die sich nach und nach im Boden der Kunsthalle St. Gallen abzeichneten, sind demnach auch metaphorisch Kratzer im Lack des Kunstbetriebs.

Auf die monadischen Kuben des Minimalismus bezog sich Sierra bereits mit seiner Ausstellungs-Performance „8 Menschen, die bezahlt wurden, um in Pappkartons auszuharren“, die im August 1999 in Guatemala-Stadt (und später verändert in Berlin) aufgeführt wurde (Abb. 3). Die engen Karton-Kuben zitierten sowohl die *Cardboard Cities* in den Großstädten beider Amerikas als auch die Kuben und Quader des minimalistischen Großmeisters Donald Judd. Sierra verweist hier sowohl auf die Zelle aus Karton als zynische Urhütte am Straßenrand als auch auf die kubischen „Specific Objects“ Judds, die wiederum zugleich als Variation der modernistischen ‚Box‘ und des modernistischen ‚Riegels‘ (und damit der modernistischen Urhütte des „Dom-ino“ eines Le Corbusier oder der „urbanistischen“ Module eines Hilberseimer) gelesen werden können. Er inszeniert eine groteske Engführung von Anspruch und Wirklichkeit des modernistischen Reduktionismus, der plötzlich als eine Art ideologisches Gefängnis diskreditiert wird – als ein Denkraum, in dessen Beschränkungen sich der elitäre Charakter formalistischer Hochkultur zementiert.

#### 4. Abstraktion als Effekt des Kapitalismus

Die Literatur über die Kunst des Modernismus – von Theodor Adorno und Clement Greenberg – wird dagegen von dem kunstreligiösen Glauben getragen, dass der Modernismus formaler Reduktion als eine Form des

Widerstands gegen die Pathologien gesellschaftlicher Modernisierung verstehen lässt. Die Zurückweisung eines narrativen (und in diesem einfachen Sinne) repräsentativen Bedürfnisses ist dabei das leitende Motiv. T.J. Clark spricht in seinem Text über Jackson Pollock paradigmatisch vom Modernismus als einem „Luftschloss der Verweigerung und des Widerstands“ (Clark 1994, 66) und von einer

„Kompromisslosigkeit oder Schwierigkeit im geschaffenen Objekt, ein Handeln gegen die Codes und Vorgehensweisen, durch die sich die Welt ihre üblichen Abbilder borgte“ (Clark 1994, 67).

Der Verzicht auf Abbildlichkeit im reflexiven Selbstbezug auf Form und Medium wird in den Programmen des Modernismus in großer Übereinstimmung als Geste der Zurückweisung von „bourgeoisem Kitsch“ (Greenberg) oder eines warenförmigen „Sein-für-Anderes“ (Adorno) beschrieben. Aber nicht nur die ideologische Funktion der modernistischen „Freien Kunst“ im kalten Krieg, auch das zunehmend als dekorativ empfundene modernistische Formrepertoire durch Abnutzung seines Überraschungswerts und gleichzeitige Anpassung an spätbürgerliche Repräsentationsansprüche lassen das heroische Narrativ der ‚Freien Kunst des Westens‘ inzwischen als fragwürdig erscheinen.

Der Modernisme noir wirft vielmehr die folgende Frage auf: War vielleicht der Modernismus gerade in seiner ‚interesselosen Form‘ ein Komplize von ‚abstrakter‘ gesellschaftlicher Modernisierung in ihrer ganzen ‚konkreten‘ Gewaltbarkeit – gewaltsam hinsichtlich der Assimilierung des kulturell Fremden, der Ausbeutung natürlicher Ressourcen, der Entwicklung instrumenteller Herrschaftstechniken und des Voranschreitens einer abstrakten Kapitallogik, die sich sukzessive „eine Welt nach ihrem eigenen Bilde“ schuf (Marx/Engels 1848, 466)? Die moderne Logik der Überwachung steht in einem sozialgeschichtlichen Kontext, in dem Abstraktion leitendes Prinzip ist. Damit bekommt auch die ästhetische Abstraktion einen geheimen Doppelsinn.

Dieser Doppelsinn ist das Thema von Rudolf Bonvie. In seiner Arbeit geht es vordergründig schlicht um Farben, um Farbfeldmalerei im Anschluss an den frühen Ad Reinhardt. Bonvies digitale Fotoarbeiten sind großformatig, bunt und scheinbar ‚gegenstandslos‘.

Ein Triptychon in den starken Komplementärfarben rot und grün trägt jedoch einen Titel, der noch auf anderes hindeutet: „Le CAC 40 et la guerre“ (2003). Die drei Tafeln (Abb. 4) repräsentieren in jeweils vierzig farbigen

Rechtecken die Börsenkurse der vierzig führenden französischen Aktienunternehmen während dreier ausgewählter Momente des Irakkriegs. Fallend, steigend, konstant bleibend – rot, grün, schwarz. Die Abstraktion der künstlerischen Darstellung entspricht hier der oben benannten Abstraktion gesellschaftlicher Prozesse und insbesondere der Eigenlogik des spekulativen Kapitals. Die Arbeit wirft grundlegende Fragen auf: Wie steht es mit dem Zusammenhang von ästhetischer und gesellschaftlicher Abstraktion? Beruht die abstrakte Kunst des Modernismus auf einer Ästhetik der Komplizenschaft mit den abstrakten Herrschaftsregimes der Moderne, der Formalisierung und Verdinglichung sozialer Beziehungen im Zeichen des Kapitalprozesses? Sebastian Egenhofer hat diesen Zusammenhang als einen Grundzug des Modernismus herausgestellt:

„Das epistemische Ideal der Universalität einer künstlerischen Sprache, eines Esperanto der Sinnesempfindungen, das die Konventionen der historisch-partikularen Kulturen abgestreift hätte, ist mit dem Universalismus der Warenform und dem gedächtnislosen Code des Tauscherts verschmolzen“ (Egenhofer 2008, 17).

Vor diesem Hintergrund ist Benjamins *Siebte These Über den Begriff der Geschichte* derzufolge „niemals ein Dokument der Kultur“ existiert hat „ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein“ (Benjamin 1940, 696), auch im Hinblick auf die historische und systematische Reflexion des Modernismus ernster zu nehmen, als es Protagonisten und Historiographen des Modernismus zumeist getan haben.

## 5. Offene Fragen: Wilhelm Sasnals *Translator*

Diese ‚dunklen‘ Dimensionen des Modernismus werden umso klarer, wenn sie mit ihrem Gegenpart im Möglichkeitsraum der ästhetischen Moderne konfrontiert werden, mit den historischen Avantgarden und ihrer kontinuierlichen Wiedergeburt in den Neo-Avantgarden seit den 1960er Jahren. Konzeptuell beinhaltet die Avantgarde, im Sinne von Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (Bürger 1974), eine Kritik an der Trennung von Kunst und Leben, wie sie insbesondere von Dada, Futurismus und Surrealismus eingeführt wurde. Solch eine Avantgarde lässt sich von ihrem selbst- und medienreflexiven Gegenpart in der Tat unterscheiden. Bisher wurde hier dieser Widerpart unter dem Begriff des Modernismus verhandelt.

Bei aller Selbstverkapselung in ‚gegenstandslose‘, in ‚reine‘ Form bezog der Modernismus der ersten Jahrhunderthälfte seine Legitimation dennoch aus einem latent avantgardistischen Impetus: der zukünftigen Neugestaltung der Welt die (zunächst kunstimmanenter Logik folgenden) Modelle zu bieten. Mit diesem Umweg konnten sich auch die Rationalisierung von Ausdrucksformen und die Geometrisierung der Kunst zugleich als Modell einer Rationalisierung der Welt begreifen.

Diesem Pathos stellt der Modernisme Noir die Gegenseite entgegen: Die ‚reinen Formen‘ des Modernismus erscheinen nicht länger als frei gesetzte Modelle und Muster neuer, besserer Welten – wie es etwa Mondrian formulierte – sondern vielmehr als Mimikry und Mimesis repressiver Ordnungen. Durch die Muster ihres zitathaft aufscheinenden formalen Reduktionismus hindurch wird die politische Moderne, in der Gewalttätigkeit ihrer spezifischen Homogenisierungstendenz erkennbar.

Wilhelm Sasnal hat das Prinzip der doppelten Mimesis der Moderne in einigen seiner Gemälde pointiert formuliert, indem er modernistischen Formenkanon und totalitären Terror überblendet, indem er den utopischen Universalismus des Modernismus und den Vernichtungswillen von Nationalsozialismus und Stalinismus verstörend kontrastiert. Sasnal rückt damit die Geschichte der ästhetischen Form in der Moderne in einen Zusammenhang mit der Geschichte der für das 20. Jahrhundert charakteristischen, ‚totalen‘ Gewalt. Zwar beschränkt sich Sasnal dabei nicht auf Darstellungsfiguren der ungegenständlichen Malerei. Aber gerade die merkwürdigen Überblendungen von gegenständlicher und im engeren Sinne modernistischer Form eröffnen den abgründigen Verweisungsreichtum seines malerischen Verfahrens, der auch den Problemhorizont von Zelle und Modernisme noir verdeutlicht.

„Form“ und „Inhalt“ sind in Anschauung von Sasnals Gemälde *Ohne Titel (Translator)* aus dem Jahr 2003 (Abb. 5) zwei Ebenen, die durchlässig geworden sind, da die Formenwelt des Gemäldes nicht als ursprünglich und ‚unmittelbar‘, d.h. als frei und originär gesetzt wahrgenommen wird. Bei aller malerischen Dynamik durch bildinterne Relationierung der Formen enthält das Gemälde überdeutliche Verweise auf den Formenkanon des Modernismus. Somit ist der malerische Gestus und die autonome Form in diesem Gemälde Sasnals zugleich anschauliches Agens als auch (kunst-)historischer Verweis.

Im Werk von Wilhelm Sasnal sind die formalen Strategien der ästhetischen Moderne retrospektiv thematisch. Der Titel des Gemäldes, *Translator*, ist konkret und metaphorisch zugleich. Ausgangspunkt des Bildes ist das Standbild

einer Dolmetscherin aus Claude Lanzmanns Film „Shoa“. Ihre Darstellung uferfert expressiv aus, so dass sich in ihrem Porträt zahllose Verweise finden, die im Standbild nicht vorgegeben sind. Unschärfen der Übersetzung werden so ins Verfahren der Malerei Sasnals übersetzt. Außerdem wird der Hinweis auf den Übersetzer auch zu einer Selbstthematization des Künstlers, die durch Anspielungen auf klassische Künstlerporträts ohnehin virulent ist: Ist der Künstler als Übersetzer nicht zugleich Komplize? Wie steht es mit der Unschuld des Mediums? Das nach außen weich auslaufende Haupthaar rekuriert auf Topoi des neuzeitlichen, (proto-) romantischen Künstlerporträts von Giorgione und Dürer bis Delacroix und Courbet. Ikonographisch ist diese Tradition für die politische Avantgarde präsent geblieben. Das berühmte Konterfei Che Guevaras ist das in dieser Linie idealtypische Porträt des romantischen Revolutionärs.

Als ein vor kühl-grünen Hintergrund gesetztes Schwarzweiß-Porträt beschwört das Gemälde konnotativ Bilder herauf, auf denen Opfer historischen Terrors erinnert werden (Christian Boltanski hat dieses suggestive Vokabular der Erinnerungsbilder kanonisiert). Der rund umfangene Kopf und das Trikot erscheinen dagegen als Anspielungen auf suprematische und futuristische Menschenbilder der zwanziger Jahre, auf die Bauhaus-Choreographien Oskar Schlemmers oder ‚tubistische‘ Körperdarstellungen Fernand Légers ebenso wie auf spätere Kosmonautenporträts. Zusätzlich fällt eine Reihe formaler Anspielungen ins Auge: auf die Formklarheit des russischen Konstruktivismus und Formalismus und insbesondere auf die auf binäre Weiss/Schwarz-Kontraste basierende (De)-Kompositionskunst der Konter-Reliefs von Tatlin. Der frühe Modernismus ist dadurch zugleich in einer politischen Konnotation präsent.

Die nach innen schneidige Kante des Haupthaars erinnert darüber hinaus an den Scheitel Adolf Hitlers. Gemeinsam mit dem Schatten unterhalb der Nase, der den Schnurrbart Hitlers ebenso wie ein Nasebluten sein könnte, spielt der Scheitel auf diese Leitfigur einer ebenso totalitären wie ‚ästhetischen‘ Ideologie an. Die politische Romantik, die Utopie und Ideologie des Künstlers changiert zwischen *soft edge* (romantischem Heilsversprechen) und *hard edge* (totalitärer Gewalt).

Das Gemälde Sasnals besetzt einen prekären Zwischenraum zwischen dem Porträt des Künstlers als Dandy und der politischen Aneignung von Künstlerutopien, zwischen der futuristischen Utopie des neuen Menschen sowie der Ikonographie des Terrors, zwischen schnurrbartigen Tätern und mädchenhaft fragilen Erinnerungsphotos der Opfer – aber auch: zwischen Faschismus,

Staatssozialismus und ‚Freier Welt‘. Auf deren Formenwelt des „International Style“ und insbesondere der „Abstraktion als Weltsprache“ aus den fünfziger und sechziger Jahren spielt das Gemälde ebenfalls an (namentlich auf die Scheibenbilder Nays und die expressive Abstraktion von Asger Jorn, Cobra u.a.). Formal werden Konstruktion und Geste kontrastiert, die wiederum auf die Antithese von Staatssozialismus und „Freier Welt“ anspielen und zugleich auf die historische Gleichzeitigkeit und die Konfrontation der Totalitarismen von links und rechts, von Stalinismus und Faschismus. Insofern ist das Bild der „Dolmetscherin“ selbst ein „Dolmetscher“ – und wahrscheinlich sogar ein spezifisch modernistischer. Denn seine Übersetzungsleistung ist auch eine kategoriale Vereinfachung und Vereinheitlichung. Das Gemälde Sasnals rekuriert in einer dionysischen und gewissermaßen paranoiden Geste der Verschmelzung auf eine Vielzahl historischer Milieus, deren Summe die Geschichte der ästhetischen Moderne und der Totalitarismen des 20. Jahrhunderts aufscheinen lässt.

## 6. Verdunkelte Zellen: Fazit und Ausblick

Ist die Lehre des Modernisme noir eine vereinheitlichend dystopische Epochenthese, die sich auf die Welt insgesamt bezieht? Oder sind die Denkaufgaben, die er aufgibt, schwieriger und differenzierter? Für die retro-modernistische Tendenz, die hier verhandelt wurde, bieten sich in erster Linie zwei Deutungen an. Der Modernisme noir lässt sich allerdings weder allein als eine (zeitdiagnostische) *Aussage über die Welt* noch auch allein als eine (kunstpolitische) *Aussage über die Kunst* verstehen.

Zweifellos beinhaltet der Modernisme noir umfassende Epochenthesen, die durchaus an geschichtsphilosophische Großprojekte wie die *Dialektik der Aufklärung* erinnern. Die Moderne insgesamt wird einseitig als *die* Geschichte einer Ausweitung von Terror, Herrschaft und Unterdrückung skizziert, von der ausdrücklich auch die, – ihrem eigenem Verständnis nach, hell leuchtende – Kunst des Modernismus nicht ausgenommen wird. Eine solche zeitdiagnostische Deutung übersieht den spezifisch modernistischen, ‚selbstreflexiven‘ Charakter des Modernisme noir, bezieht sich jener doch auch auf Kunst selbst.

Insofern steht der Modernisme noir im engen Zusammenhang mit der modernistischen Logik der ‚ästhetischen Zelle‘ – der Verkapselung in den White Cube und dem Zurücktreten hinter die Ungegenständlichkeit formalistischer Raster.

Um den Zusammenhang der hier vorgestellten Werke als auch den Zusammenhang des Modernisme noir mit dem Problemhorizont des vorliegenden Aufsatzbandes zu akzentuieren, mag daher die folgende Zusammenfassung hilfreich sein: Mit dem Modernisme noir bricht eine Zelle auf, die für die Kunst des Modernismus konstitutiv und kennzeichnend war. Die Wiederkehr gesellschaftlicher Gehalte, die neuerlich zum Thema werden, ist ein Aufbrechen jener modernistisch geschlossenen (zellförmigen) Logik institutioneller Ausstellungspraxen und ‚gegenstandsloser‘ Ausdrucksformen. Der Modernisme Noir bringt insofern ostentativ das Weltverhältnis ‚reiner‘ Formen auf den Tisch, von dem sich die ästhetische Abstraktion hilflos hatte befreien wollen.

Die kunstpolitischen Konsequenzen dieser Wiederkehr lassen sich am Besten vor dem Hintergrund der zwei spannungsreich verknüpften Hauptlinien ästhetischer Moderne begreifen: vor dem Hintergrund von avantgardistisch institutionskritischer Überschreitung einerseits und modernistisch zellförmiger Immanenz andererseits.

Mit beiden verbindet sich jeweils ein Problem: In avantgardistischer Überschreitung (vom orgiastischen Happening bis zum institutionskritischen Rollenspiel des Künstlers als Sozialarbeiter) wurden immer wieder formale und reflexive Standards geopfert, während die avantgardistische Kritik ästhetischer Ideologie dennoch stichhaltig war.

Umgekehrt wurden die impliziten gesellschaftlichen und politischen Voraussetzungen der ‚abstrakten Kunst‘ durch den Modernismus unterschlagen, während die gleichzeitige Wiederholung von Struktur- und Abstraktionsprinzipien sozialer Herrschaft die Kunst zur Komplizin werden ließ. Dabei vermochte jene ‚reine‘ Kunst jedoch durch ästhetische Verbindlichkeit und formale Konsequenz zu überzeugen.

Das ist die Aporie des Modernisme noir: Er denunziert das Selbstmissverständnis der in sich verkapselten, ungegenständlichen Kunst, ohne jedoch anderes als Kunst werden zu können. Er wiederholt die avantgardistische Kritik, nicht aber ihre Verfahren. Man könnte seine Geste als eine Inversion der avantgardistischen Institutionskritik beschreiben, die sich nunmehr auf der Ebene des modernistischen ‚Werks‘ selbst vollzieht: eine Selbstdenunziation, die das leuchtende Weiß des Ausstellungswürfels und die bunten Raster ungegenständlicher Bilder und Raumobjekte zwar nicht verlässt, aber atmosphärisch schwarz einfärbt.

Solche invertierte Institutionskritik spricht die Kunst nicht von ihrem ideologisch kompensativen Charakter

frei, findet im Möglichkeitsraum der Kunst aber auch keine Antwortstrategien, die noch in der Lage wären, sinnvoll in die Welt hinaus zu wirken. Der Modernisme noir beharrt auf dem Weltbezug der Kunst und stellt zugleich die Widersprüche politischer Kunst heraus, indem er die avantgardistischen Impulse des Modernismus gegen diesen selbst wendet, ohne sich vom Modernismus insgesamt zu verabschieden. Er kommt aus den Zellen des Modernismus letztlich nicht hinaus.

\* Für wertvolle Hinweise zu diesem notwendig skizzenhaften, exposéartigen Essay danken wir Christoph Bertsch, Benjamin Buchloh, Preston Scott Cohen, Lilo Ernst, Georg Imdahl, Frank Fehrenbach, Harald F. Müller, Werner Oechslin, Carina Plath, Raphael Rosenberg, und unseren Studierenden in Amsterdam, Heidelberg und Münster, insbesondere Jun Jiang, Tom Retter und Andreas Daniel Kopietz.

#### Literatur:

- Ashcroft, Bill (2000): Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, London/New York: Routledge.
- Barasch, Moshe (1998): *Modern theories of art*, 2 Bde.. Bd. 2: *From impressionism to Kandinsky*, New York: New York University Press.
- Benjamin, Walter (1940): *Geschichtsphilosophische Thesen*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Bd. I.2, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.
- Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg
- Bois, Yve-Alain (1993): *Painting as Model*, Cambridge/Mass.: MIT Press.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Buchloh, Benjamin H. D. (2003): *Neo-avantgarde and culture industry*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Chave: Anna C. Chave (1990), *Minimalism and The Rhetoric of Power*, *Arts Magazine* 64, no. 1, January 1990, p. 44–63.
- Clair, Jean (1998): *Die Verantwortung des Künstlers. Avantgarde zwischen Terror und Vernunft*, Köln: DuMont.
- Clark, Timothy J. (1994): *Jackson Pollock. Abstraktion und Figuration*, Hamburg: Edition Nautilus.
- Egenhofer, Sebastian (2008): *Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München: Fink.
- Greenberg, Clement (1939): *Kitsch und Avantgarde*, in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Dresden: Verlag der Kunst 1997.
- (1940): *Zu einem neueren Laokoon*, in: ders.: *Die Essenz der Moderne*, a.a.O.
- (1960): *Modernistische Malerei*, in: ders.: *Essenz der Moderne*, a.a.O.
- Habermas, Jürgen (1981): *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* in: ders.: *Kleine Politische Schriften (I–IV)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Imdahl, Georg (2004), *Die Abstraktion und ihre Nachahmung*, in: Dieter Ronte/Christoph Schreier (Hg.), *Still Mapping the Moon*, AK Kunstmuseum Bonn, S. 24–29.
- Marx, Karl und Engels, Friedrich (1848): *Manifest der Kommunistischen Partei*, in: dies.: *Werke*, hg. vom ZK der SED, Bd. 4, Berlin (Ost): Dietz, 1959.

Newman, Barnett (1996): *Schriften und Interviews 1925–1970*, Bern/Berlin: Gachnang und Springer, (englische OA: New York: Knopf 1990).

O'Doherty, Brian (1996): *In der weißen Zelle*, hg. und übers. von Wolfgang Kemp, Berlin: Merve.

Sierra, Santiago (2003): *Santiago Sierra. Spanish pavillon: 50th Venice biennale*, Madrid: Turner.

Rosenberg, Raphael (2007): *Turner, Hugo, Moreau. Entdeckung der Abstraktion*, AK Schirn Kunsthalle Frankfurt, hg. von Max Hollein und Raphael Rosenberg, München: Hirmer.

Sasnal, Wilhelm (2003): *Night Day Night*, hg. von Carina Plath et al., Ostfildern: Hatje.

Simmel, Georg (1907): *Soziologie der Sinne*, in: ders.: *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 8, Frankfurt/M.: 1993.

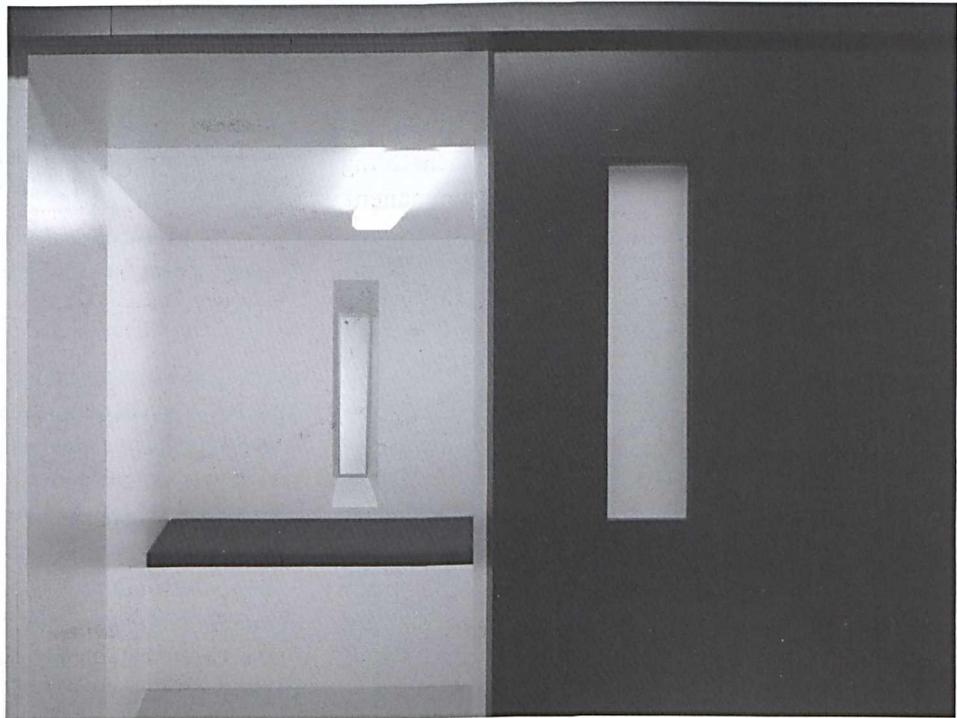
Schneider, Eckhard (2004): *Minimal als Camouflage*, in: ders. (Hg.): *Santiago Sierra. 300 Tons and Previous Works*, Köln: Walther König.

Schneider, Gregor (2007): *Weißer Folter*, AK K21 Düsseldorf, Köln: Walther König.

Smithson, Robert (2000): *Gesammelte Schriften*, hg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, Köln: Walther König.

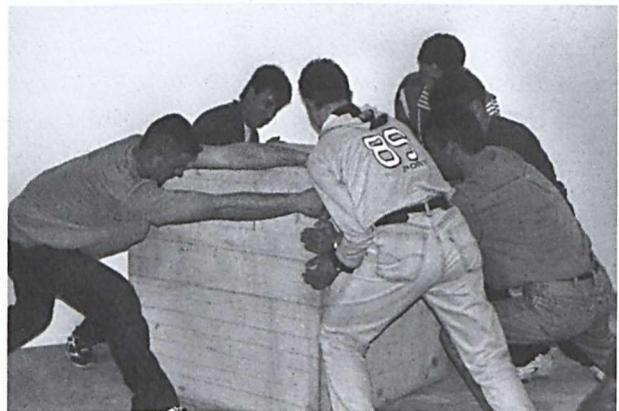
Thürlemann, Felix (2003): *Im Schlepptau des großen Glücks: Die doppelte Mimesis bei Albrecht Dürer*, in: Erika Greber und Bettine Menke (Hrsg.), *Manier – Manieren – Manierismus*, Tübingen: Narr.

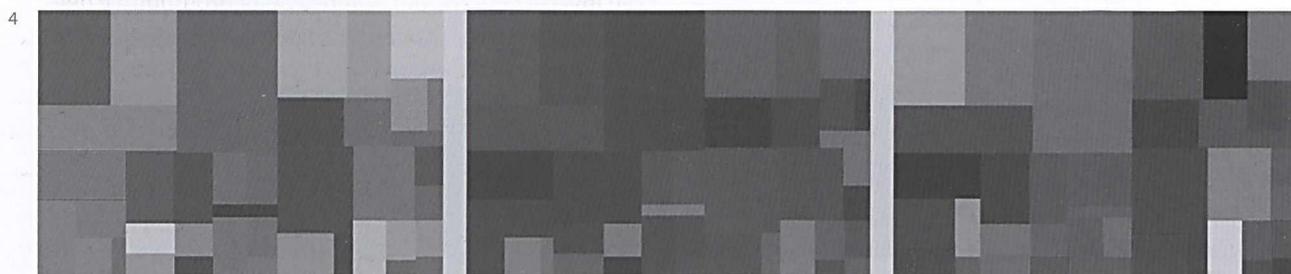
1



- 1 Gregor Schneider: *Tortura bianca (dettaglio)*, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2007.  
*Gregor Schneider: Weisse Folter (Detail)*, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2007.  
Foto: Achim Kukulies © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst, Bonn 2007
- 2 Santiago Sierra: *„3 Cubes of 100 cm on Each Side Moved 700 cm“* (Kunsthalle Sankt Gallen 2002) referenza immagine: Schneider, Eckhard (2004): *Minimal als Camouflage*, in: idem (ed.): *Santiago Sierra. 300-Tons and Previous Works*, Köln: Walther König, pag. 81 centro  
*Santiago Sierra: „3 Cubes of 100 cm on Each Side Moved 700 cm“* (Kunsthalle Sankt Gallen 2002) *Abbildungsnachweis*: Schneider, Eckhard (2004): *Minimal als Camouflage*, in: ders. (Hg.): *Santiago Sierra. 300 Tons and Previous Works*, Köln: Walther König, S. 81 Mitte

2





- 3 "8 Menschen, die bezahlt wurden, um in Pappkartons auszuharren" referenza immagine: Schneider, Eckhard (2004): Minimal als Camouflage, in: idem. (ed.): Santiago Sierra. 300 Tons and Previous Works, Köln: Walther König, pag. 122 in alto.  
 „8 Menschen, die bezahlt wurden, um in Pappkartons auszuharren“, Abbildungsnachweis: Schneider, Eckhard (2004): Minimal als Camouflage, in: ders. (Hg.): Santiago Sierra. 300 Tons and Previous Works, Köln: Walther König, S. 122 oben.
- 4 Rudolf Bonvie: "Le CAC 40 et la guerre" (2003), figura tratta da: [www.bonvie.info](http://www.bonvie.info). © Rudolf Bonvie / VG Bild-Kunst, Bonn 2007 BONVIES GALERIE (Priska Pasquer, Köln)  
 Rudolf Bonvie: „Le CAC 40 et la guerre“ (2003), Abbildung aus: [www.bonvie.info](http://www.bonvie.info). © Rudolf Bonvie / VG Bild-Kunst, Bonn 2007
- 5 Wilhelm Sasnal, "Senza titolo. (Translator.)", olio su tela, 40 x 30 cm, Sammlung Boros Berlin, 2003. referenza immagine: Adriani, Götz (2004) (ed.): Opere dalla collezione Boros. Catalogo della mostra nel Museum für Neue Kunst/ZKM Karlsruhe 2004, ed. da Götz Adriani, Ostfildern-Ruit: Hatje, pag. 285  
 Wilhelm Sasnal, „Ohne Titel. (Translator.)“, Öl auf Leinwand, 40 x 30 cm, Sammlung Boros Berlin, 2003. Abbildungsnachweis: Adriani, Götz (2004) (Hg.): Werke aus der Sammlung Boros. Katalog zur Ausstellung im Museum für Neue Kunst/ZKM Karlsruhe 2004, hrsg. von Götz Adriani, Ostfildern-Ruit: Hatje, S. 285