

# »Übergänge« – Post-Postmoderne, Postmoderne, Moderne

---

Moritz Baßler

## Es ist ein bisschen kompliziert

Wer im 21. Jahrhundert sein Debütalbum *Bang Bang Rock & Roll* nennt, wie die Band Art Brut es im Jahre 2005 tat, der weiß, was er tut. Zumal wenn es sich nicht um ein Retro-Rock-&-Roll-Tanzalbum handelt, sondern um ein Vorzeigalbum der britischen »Class of 2005« auf der Höhe des musikalischen Diskurses. Wie der Titel des Albums und der Name der Band, so weisen auch die einzelnen Songs einen hohen Grad an Selbstbezüglichkeit auf. Es geht um die Möglichkeiten und Schwierigkeiten, die Kunst der Pop-Musik ein halbes Jahrhundert nach ihrer Erfindung immer noch auszuüben. *Formed a Band* heißt der erste Song auf der Platte, »wir haben eine Band gegründet«<sup>1</sup>, und bevor Sänger und Songschreiber Eddie Argos darin verkündet, für diese Band den ultimativ erfolgreichen Song schreiben zu wollen, erklärt er – sprechsingend – seinen besonderen Gesangsstil:

»And yes, this is my singing voice, it's not irony and it's not Rock & Roll, we're just talking, to the Kids.« [Herv.d.V.]

Den impliziten Hörer:innen des Songs wird also unterstellt, sie würden diesen zunächst ironisch lesen – und in der Tat, wie anders ließe sich die begeisterte Mitteilung »formed a band, we formed a band, look at us, we formed a band« durch junge Menschen aus der britischen Kunstszene denn auch aufnehmen? Gerade der redundante Zusatz »we formed a band« klingt im Song irgendwie naiv, als sei man von sich selbst überrascht angesichts der Kühnheit dieses kollektiven Aktes und des damit verbundenen unbegrenzten Möglichkeitsraums:<sup>2</sup> »I wanna be the boy, the man, who writes the song/that

---

1 *Formed a Band* war bereits 2004 als Single erschienen und wurde vom amerikanischen *Rolling Stone* zur »Single des Jahres« gewählt.

2 Das wiederholt sich noch einmal sozusagen auf biografisch jüngerer Stufe im zweiten Song des Albums, *My Little Brother* (»My little brother just discovered Rock & Roll«).

makes Israel and Palestine get along/I'm gonna write a song as universal as Happy Birthday»<sup>3</sup>. Kann man das denn ernst nehmen?

Ja und nein, genau wie der Song selbst es tut. Natürlich weiß man, dass die großen Träume der Pop-Musik, etwa der von einem weltweiten Frieden, den die Hippies um 1970 träumten (»I know some day you'll join us/And the world will be as one«, John Lennon: *Imagine*), sich nicht erfüllt haben und dass die Partikularisierung des Pop im Markt- und Medien-Dispositiv des 21. Jahrhunderts einem universalen Song, der alle eint, entgegensteht.<sup>4</sup> Und doch ruft, wer immer heute eine Band gründet, diese Ideen wieder auf, und Art Brut wollen sie auch nicht vorschnell preisgeben, wie unwahrscheinlich auch immer ihre Umsetzung in der Realität sein mag. Argos' Singstimme ist dieser Double Bind anzumerken; sie erscheint nicht als echte, ›reale‹<sup>5</sup> Rockstimme, die ungebrochen meint, ja im wahrsten Wortsinne verkörpert, was sie singt.<sup>6</sup> Indem die Lyrics die Ironie leugnen, haben sie sie ja immer schon aufgerufen, und indem die Absage an den Rock & Roll in Form eines Rocksongs daherkommt, ist dieser bereits im Spiel. *It's a Bit Complicated*, wie das zweite Album der Band (2007) dann heißen wird.

Und genau das bezeichnet den Modus der Post-Ironie, des Post-Pop, insgesamt könnte man sagen: einer Post-Postmoderne. New Sincerity, um eine weitere Bezeichnung aufzurufen, die dafür in Umlauf ist, heißt eben gerade nicht: zurück zum ungebrochenen Ernst. Die dafür notwendige Naivität, Geschichtsvergessenheit und Ideologiebereitschaft ließe sich in jenen künstlerisch und popkulturell geprägten Kreisen, für die Art Brut musizieren, gar nicht im Ernst herstellen und wäre auch alles andere als wünschenswert. Die Ironie der Postmoderne bleibt in diesem neuen Modus vielmehr im Hegel'schen Sinne aufgehoben: suspendiert und bewahrt zugleich. Denn ja, man will die ernstesten Diskurse aufgreifen, man will ›reak sein, man will das gute Leben und man will wirken, aber man gibt sich keinen Illusionen über die aporetischen oder doch zumindest komplexen Bedingungen hin, unter denen man diese Versuche unternimmt. Etwa den, eine Rock-&-Roll-Band ins Leben zu rufen.

Das hat auch etwas mit Ästhetik zu tun, denn das Ästhetische ist jener Modus, in dem eine Komplexität lustvoll erfahrbar wird, die darin besteht, ein Gegebenes nicht sofort eindeutig zu rubrizieren, sei es als Erkenntnis oder als ethisches Verdikt, sondern es zum Ausgangspunkt eines Spiels mit Begriffen zu machen, das die Erkenntnisprozesse auf unbestimmte Zeit offen hält (und dabei fortsetzt).<sup>7</sup> Bei Kierkegaard heißt es, »wer ästhetisch lebt, wählt nicht«<sup>8</sup> – besser müsste man vielleicht sagen: hat nicht

3 Art Brut: »Formed a Band«. Auf: *Bang Bang Rock & Roll* (2005).

4 Vergleichbares gilt übrigens auch für die Versprechen der historischen Avantgarden, wie der Song *Modern Art* thematisiert (»Modern Art makes me want to rock out«). Eine weiterführende Reflexion findet sich in *Bad Weekend* (»Popular culture no longer applies to me«).

5 Das in einfache Anführungszeichen gesetzte ›real‹ bitte englisch aussprechen, aber deutsch flektieren.

6 Simon Frith betont für Pop-Musik generell: »Die Stimme und wie sie eingesetzt wird dient (ebenso wie die Worte und ihre Verwendung) als Maßstab für jemandes Wahrhaftigkeit« (Performing Rites. Evaluating Popular Music. Oxford: Oxford University Press 2002, S. 197).

7 Vgl. Baßler, Moritz/Drügh, Heinz: Gegenwartsästhetik. Göttingen: Wallstein 2021, S. 26.

8 Kierkegaard, Søren: Entweder-Oder. Ein Lebensfragment. Leipzig 1885, S. 464.

immer schon gewählt. Und so schaffen es post-postmoderne Figurationen im Falle ihres Gelingens, die Notwendigkeit zur Handlung, Festlegung und also Entscheidung zu formulieren, aber in einem komplexen, durchaus ambigen Modus, der für sich selbst ästhetisch und semiotisch reich und damit lustvoll erscheint – so wie bei Art Brut.

## Postmoderne

Das Video zu *Formed a Band* zeigt Eddie Argos als Zeichentrickfigur in einem Supermarkt zwischen Campbell-Dosen und ruft damit jene Formation in der Kunst der 1950er und 60er Jahre auf, die man als ästhetische Figuration der Postmoderne begreifen kann: Pop. Warhols Factory steht für eine Kunst, die sich selbst nicht mehr jenseits des Marktes, der kapitalistischen Weltordnung verortet, sondern aus deren Innerem heraus agiert – eine Provokation für ein avantgardistisches Selbstverständnis der Kunst ebenso wie für eine kunstreligiös gläubige ästhetische Theorie bis heute. Auch die Pop-Literaten, zu deren adäquater Beschreibung Leslie Fiedler 1968 den Begriff der Post-Moderne prägte, »fürchten« – so schreibt er – »nicht den Kompromiß des Marktplatzes, ganz im Gegenteil«. <sup>9</sup> »Markt« steht dabei für zweierlei: Zum einen für eine Rückkopplung der Produktion mit der Nachfrage und damit den Abschied vom Geniegedanken, der Vorstellung, ein entrücktes Künstler-Ich schaffe ohne Rücksicht auf seine Rezeption, was ihm sein Inneres diktiert. Zum anderen aber steht es dafür, dass alle Produkte, wie die Dosen im Supermarktregal, miteinander verglichen werden können in Hinblick auf Tausch-, Gebrauchs- und Fiktionswerte, also für etwas, was man radikale Paradigmatik nennen könnte. Wolfgang Welsch definiert Postmoderne als eine »Verfassung radikaler Pluralität«. <sup>10</sup>

In der »Logik des Spätkapitalismus«, als die Fredric Jameson die Postmoderne analysiert hat, verbindet sich dieses Dispositiv mit jener »Skepsis gegenüber den Metanarrationen«, die für Jean-François Lyotard die Postmoderne charakterisiert. <sup>11</sup> Gemeint sind »große« Erzählungen von einem irgendwie gerichteten historischen und gesellschaftlichen Fortschritt, die in der Regel die romantisch-idealistische Erzählung von einer Rückkehr ins Paradies qua Fortschritt variieren; insbesondere natürlich die Geschichtserzählung des Marxismus. An ihre Stelle tritt das Gefühl, nunmehr auf einer Fläche unterwegs zu sein, auf der zwar Neuerungen ständig und an vielen Stellen auftreten können, die aber als solche keineswegs einen weiterführenden Weg in Richtung auf ein Ziel bezeichnen. Liest man Jameson, dann stellt sich die historische Situation etwa so dar, als sei man auf einer Treppe auf eine Ebene gelangt, auf der man herumirrt, ohne die Fortsetzung der Treppe nach oben finden zu können. Räumliche Figurationen wie Borges' *Garten der sich verzweigenden Pfade*, das Netz, das Rhizom (Deleuze/Guattari) und später dann das Internet ersetzen die überkommenen Modelle linearen

9 Fiedler, Leslie: »Überquert die Grenze, schließt den Graben«. In: Uwe Wittstock (Hg.): *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig: Reclam 1994, S. 14-39, hier S. 22.

10 Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie 1997, S. 4.

11 Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Dt. v. O. Pfersmann. Graz/Wien: Passagen 1986, S. 14.

Fortschritts. Zeit vergeht zwar, Neuerungen werden aber nicht mehr als progressive Geschichte auf dem Zeitstrahl, sondern in eine Fläche, eine Matrix eingetragen; »modernist history is the first casualty and mysterious absence of the postmodernism period«. <sup>12</sup>

Ein Ereignis ist unter diesen dominant räumlichen Bedingungen also nur mehr ein »Ereignis« in Anführungszeichen; und genau mit dieser Einsicht beginnt Jacques Derridas seminaler Vortrag, mit dem er 1966 an der Johns-Hopkins-Universität den Post-Strukturalismus einführt:

»Vielleicht hat sich in der Geschichte der Struktur etwas vollzogen, das man ein ›Ereignis‹ nennen könnte, wäre dieses Wort nicht mit einem Sinn beladen, den die strukturelle – oder strukturalistische – Theorie von ihrem Selbstverständnis her auflösen oder zumindest verdächtigen muß. Nichtsdestoweniger wollen wir ›Ereignis‹ sagen und dieses Wort vorsichtshalber in Anführungszeichen setzen.« <sup>13</sup>

Man könnte argumentieren, dass diese Anführungszeichen der Postmoderne eigentlich nur vollständig realisieren, was de Saussure bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts mit der ›Arbitrarität der Zeichen‹ beschrieben hat: das Ende der natürlich gegebenen Begründungen und Präsenzen. Im Ästhetischen stehen dafür Susan Sontags ebenso seminale *Notes On »Camp«* (1964):

»Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a ›lamp‹; not a woman, but a ›woman‹. [...] Camp is the triumph of the epicene style. (The convertibility of ›man‹ and ›woman‹, ›person‹ and ›thing‹.) But all style, that is, artifice, is, ultimately, epicene. Life is not stylish. Neither is nature.« <sup>14</sup>

Was hier am Gender-Aspekt vorgeführt wird, entspricht semiotisch Derridas »Spiel der Struktur« als eines »Systems von Differenzen« bei »Abwesenheit eines transzendentalen Signifikats«, <sup>15</sup> sei es ›Natur‹ oder auch ›Gesellschaft‹. Postmoderne ist nicht nur »what you have when the modernization process is complete and nature is gone for good«, sondern sie ist, so Jameson, strukturgleich mit »a prodigious expansion of culture throughout the social realm, to the point at which everything in our social life – from economic value and state power to practices and to the very structure of the psyche itself – can be said to have become ›cultural‹« <sup>16</sup>.

Diese Figuration des Nicht-mehr ist in der Postmoderne häufig recht prominent, also dass man sich sozusagen über das »Ereignis« und den neuen Zustand wundert oder ihn als Entlarvung eines falschen (modernen) Bewusstseins zelebriert; das De- in Dekonstruktion wird dabei oftmals stärker betont als das -kon-. Man performt eine Art

12 Jameson, Fredric: *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London/New York: Blackwell Publishers 1992, vgl. S. xi.

13 Derrida, Jacques: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen«. In: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt: Suhrkamp 1976, S. 422-442, hier S. 422.

14 Sontag, Susan: »Notes on ›Camp‹«. In: Ders.: *Against Interpretation*. London: Picador 2001, S. 275-292, hier S. 280. (»epicene« heißt androgyn oder geschlechtslos).

15 Derrida: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel*, S. 424.

16 Jameson: *Postmodernism*, S. xi und 48.

zweite Säkularisierung; nach »Gott« (etwa bei Nietzsche) sind nunmehr auch »Leben«, »Natur«, »Gesellschaft« und überhaupt jede Form von vermeintlich ursprünglicher Präsenz nur noch als Re-Entrys in das Netz der Differenzen denkbar. Das wird sehr hoch gehängt; notorisch geworden ist das Ende von Michel Foucaults *Les Mots et les Choses* (ebenfalls 1966, dt.: *Die Ordnung der Dinge*), wo prognostiziert wird, »daß der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand«<sup>17</sup>, und auch Derrida spricht in Baltimore von der Notwendigkeit, »über den Menschen und den Humanismus hinauszugelangen, weil der Mensch der Name des Wesens ist, das [...] im Ganzen seiner Geschichte die volle Präsenz, den versichernden Grund, den Ursprung und das Ende des Spiels geträumt hat.«<sup>18</sup> Hier stellt sich postmoderne Theorie schon früh selbst in einen posthumanistischen Horizont, wie er vor allem mit Rückgriff auf die Theorien Donna Haraways dann in der Post-Postmoderne wieder aktualisiert wird.

Man könnte es auch etwas tiefer hängen: Was Jameson »Kultur« nennt und Derrida »Text« (»texte général«), also eine radikal paradigmatisch gewordene Welt, wird lesbar im Modus einer Textualität von Kultur, zu der es kein Außen mehr gibt. Diesen Modus muss man, wie Camp, wie Dekonstruktion, wie Pop, »getten«, man muss ihn einmal begriffen haben, dann aber verwandeln sich Sicht und Zugriff auf die Welt ganz grundsätzlich: »Once you »got« Pop, you could never see a sign the same way again.«<sup>19</sup>, wie Andy Warhol sagt. Obsolet wird im Grunde nur die Vorstellung eines archimedischen Punktes außerhalb, von dem aus man die Geflechte der Gegenwart irgendwie »objektiv« analysieren und kritisieren könnte; die »time-honored formula of »critical distance««, die etwa noch die Frankfurter Schule für sich beanspruchte, wird eingezogen.<sup>20</sup> »Der Raum der Schrift«, heißt es in Roland Barthes' *Der Tod des Autors* (1968), »kann durchwandert, aber nicht durchstoßen werden. Die Schrift bildet unentwegt Sinn, aber nur, um ihn wieder aufzulösen. Sie führt zu einer systematischen Befreiung von Sinn.«<sup>21</sup> (Wobei der Nachsatz wieder asymmetrisch das De- betont).

Zu Ende geht damit auch der Traum von einer unkontaminierten Theoriesprache und -sphäre, wie ihn die Sprachpositivisten und letztlich die Analytische Philosophie träumten; »es ist sinnlos, auf die Begriffe der Metaphysik zu verzichten, wenn man die Metaphysik erschüttern will«, konstatiert Derrida. »Wir verfügen über keine Sprache – über keine Syntax und keine Lexik –, die nicht an dieser Geschichte beteiligt wäre.«<sup>22</sup> In einer anderen Theoriesprache könnte man auch sagen: Es gibt keine ideologiefreien Zonen. Dekonstruktion bedeutet deshalb eine produktive Arbeit von innen, innerhalb des vorhandenen Materials und mit ihm. »No, this is not a disentanglement from, but a progressive *knotting into*«, wie Thomas Pynchons postmoderner Vorzeigeroman *Gravity's Rainbow* (1973) gleich auf der ersten Seite klarstellt.<sup>23</sup> Auch im Dispositiv des Pop ist

17 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp 1974, S. 462.

18 Derrida: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel*, S. 441.

19 Warhol, Andy/Hackett, Pat: *POPism. The Warhol 60s*. New York: Harcourt 1980, S. 39.

20 Wie der Marxist Jameson zähneknirschend einräumt (Postmodernism, S. 48).

21 Barthes, Roland: »Der Tod des Autors«. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 104-110, hier S. 109.

22 Derrida: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel*, S. 425. [Herv.i.O.].

23 Pynchon, Thomas: *Gravity's Rainbow*. New York: The Viking Press 1987, S. 3. [Herv.i.O.].

es unmöglich, eine Position einzunehmen, die als Ergebnis einer Wahl aus äquivalenten Optionen nicht unter den Gesetzen radikaler Paradigmatik und also in Anführungszeichen stünde. ›Style‹ bedeutet hier immer Arbeit am eigenen Fiktionswert als Bricolage mit vorhandenem – und also kontaminiertem – Material:

»BENJAMIN V. STUCKRAD-BARRE Pop basiert gleichzeitig auf dem Prinzip des Ausschließens und des Konsenses. [...] Als Hippie würde man naturgemäß sagen: Wie schön, daß die ausgezeichnete Band Kruder & Dorfmeister jetzt endlich einmal Erfolg hat. Aber wenn der Golffahrer schon damit anfängt, die gleiche Musik wie ich zu hören, wäre es ja nicht abwegig, daß wir auch ansonsten einiges gemeinsam haben, und deshalb wende ich mich dann von dieser Musik ab. Denn für den Lebensstil des Golffahrers möchte ich mich mit der Musik nicht entscheiden müssen, also für Kenwood-Aufkleber und Mobiltelefone am Gürtel. Das lehnt man ja ab. Kategorisch. Schwierig. *Wächtern, wie in Stein gemeißelt – also genau wie auf seinen Autorenfotos von Ali Kepenek –, verharret Benjamin von Stuckrad-Barre minutenlang in grüblerischer Pose.*«<sup>24</sup>

Authentizität versus Artifizialität, absolute Hingabe als Fan versus Relativitätsbewusstsein, Rock versus Ironie – das sind in Pop und Postmoderne keine Gegensätze mehr oder vielmehr: Ihr Verhältnis zueinander ist eines der Unentscheidbarkeit. Das gilt in der Analyse, etwa wenn Diedrich Diederichsen erklärt: »So wie beim Mythos unentscheidbar sein muss, ob die Geschichte historisch oder fiktiv ist, ist in der Pop-Musik konstitutiv unentscheidbar, ob der Protagonist eine wirkliche oder eine erfundene Figur ist.«<sup>25</sup> Es gilt aber insbesondere auch für das eigene Denken, Sprechen und Handeln, das, schon weil es in der Zeit stattfindet, das ästhetisch komplexe Sowohl-als-auch notgedrungen in ein Nacheinander überführen muss, wie *Tristesse Royale* vorführt. Im obigen Zitat wird die kluge Analyse Stuckrad-Barres sogleich von der eingefügten Regieanweisung konterkariert, die ihn in der Pose des Denkers zeigt – ironisiert als Topos des Autorenfotos mit Rückgriff auf Rodins bekannte Skulptur *Der Denker* aus den 1880er Jahren. Setzung und ironische Brechung wechseln einander in Form einer Dauerschleife ab. *Re-make/Re-model*, wie man es mit Bezug auf ein frühes Roxy Music-Stück genannt hat, ein permanentes, dabei hochreflektiertes Spiel von Setzung und Auflösung (De-konstruktion), semantisiert in einem unendlichen Netz möglicher Vergleiche und Assoziationen, ohne Bezugsmöglichkeit auf ein Absolutes, sei es als Ursprung oder als Ziel.

## Wir sind nie modern gewesen

Nun finden sich beispielsweise in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/33) Passagen, die mit Sätzen wie den oben zitierten Derridas durchaus mithalten können,

24 Bessing, Joachim: *Tristesse Royale*. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre. Berlin: Ullstein 1999, S. 27. [Herv.i.O.].

25 Diederichsen, Diedrich: *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014, S. 141.

und schon in der Philosophie Friedrich Nietzsches begegnet man zahlreichen Überlegungen, die man im obigen Sinne als ›postmodern‹ klassifizieren könnte – was sich durchaus auch schon, wie bei Derrida, in der Form seines Philosophierens niederschlägt. Generell lässt sich argumentieren, dass insbesondere die ästhetische Moderne in vielen ihrer bewussteren Figurationen durchaus schon Züge aufweist, die man später unter dem Stichwort ›Postmoderne‹ systematisiert hat. Darin spielt sie selbst sozusagen den Gegenpart zu einer naturwissenschaftlich-technisch-politisch-ökonomischen Moderne, die theoretisch, praktisch und programmatisch auf Ausdifferenzierung, Formalisierung, Eindeutigkeit, Arbeitsteilung, Form-Follows-Function, vor allem aber auf stetiges Wachstum und linearen Fortschritt setzt. Wenn Nietzsche bereits 1886, also zur Blütezeit eines wissenschaftlichen Positivismus, zu bedenken gibt, dass es sich auch bei der »Gesetzmässigkeit der Natur«, von der ihr Physiker so stolz redet, wie als ob – «, immer nur um »Interpretation, nicht Text« handle, dann verweigert er dem naturwissenschaftlich-technischen Dispositiv genau jenes präsenz- und wahrheitsstiftende Zentrum, das Derrida später ganz generell dekonstruieren wird. Und wenn der entsprechende Aphorismus 22 von *Jenseits von Gut und Böse* mit dem postmodernen Bekenntnis zum performativen Widerspruch endet: »Gesetzt, dass auch dies nur Interpretation ist – und ihr werdet eifrig genug sein, dies einzuwenden? – nun, um so besser. –«<sup>26</sup>, dann ist Nietzsche hier auch reflexiv auf der Höhe postmodernen Wissens. *Wir sind nie modern gewesen* (1991), behauptet ja auch der Wissenschaftssoziologe Bruno Latour. Damit meint er: Hinter den disziplinären und systematischen Ausdifferenzierungen der Moderne schwappen die komplexen Phänomene am Ende wieder zusammen wie das von einem Schiffsbug geteilte Wasser hinter dem Heck. Schon Dinge wie das Ozonloch oder der Klimawandel widersetzen sich der modernen Kompartimentalisierung.

Und vom Ende der kollektiven Erklärungskraft der großen historischen Erzählungen, etwa der des Marxismus, einer aufwärtsgerichteten Geschichte von Klassenkämpfen, die in eine kommunistische Idealgesellschaft mündet, war schon die Rede. Auch dieses Merkmal der Postmoderne findet sich bereits in der Moderne. Während ihres gesamten Verlaufs konkurrieren solche Fortschrittsmodelle mit Modellen der radikalen Gleich- und Nebenordnung, etwa jener Formation, die man als ›Historismus‹ bezeichnet hat. Die exponentielle Zunahme positiven Wissens auf allen Gebieten im 19. Jahrhundert bewirkt, so definiert Herbert Schnädelbach, eine »wertfreie Stoff- und Faktenhuberei ohne Unterscheidung zwischen Wichtigem und Unwichtigem« und damit verbunden einen Relativismus, der »mit dem Hinweis auf das historische Bedingtsein und die Variabilität aller kulturellen Phänomene absolute Geltungsansprüche – seien sie wissenschaftlicher, normativer oder ästhetischer Art – zurückweist.«<sup>27</sup> In einem so verstandenen Historismus lassen sich strukturell bereits die historische Nebenordnung der Postmoderne sowie insbesondere ihre verschärfte Form mit der Allverfügbarkeit der Archive im Zeitalter des Internets erkennen, über deren Auswirkungen sich Pop-Historiker wie Simon Reynolds (*Retromania*, 2011) oder Mark Fisher in seinen »writings on depression, hauntology and lost futures« beklagen (*Ghosts of My Life*, 2014). Parallelen

26 Nietzsche, Friedrich: »Jenseits von Gut und Böse«. In: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.): F.N.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe [KSA] Bd. 5. München: dtv 1980, S. 9-243, hier S. 37.

27 Schnädelbach, Herbert: Philosophie in Deutschland 1831-1933. Frankfurt: Suhrkamp 1983, S. 51-52.



zu Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874) lassen sich leicht ziehen. »So aber, wie der junge Mensch durch die Geschichte läuft«, heißt es dort,

»so laufen wir Moderne durch die Kunstkammern, so hören wir Concerte. Man fühlt wohl, das klingt anders als jenes, das wirkt anders als jenes: dies Gefühl der Befremdung immer mehr zu verlieren, über nichts mehr übermäßig zu erstaunen, endlich alles sich gefallen zu lassen – das nennt man dann wohl den historischen Sinn, die historische Bildung.«<sup>28</sup>

Insbesondere, so befürchten Nietzsche und Reynolds unisono, verschwinde dadurch die Gegenwart als eigenständige, lebendige Signatur und mit ihr jeder Zukunftsvektor; die dafür zuständigen Leute, die Kreativen und Zeitgemäßen, »instead of being pioneers and innovators, they've switched roles to become curators and archivists. The avant-garde is now an arrière-garde.«<sup>29</sup>

In der Tat müssen für den radikalen Auf- und Ausbruch aus überkommenen Strukturen, Denk- und Darstellungsmustern immer noch die Avantgarden der emphatischen Moderne eintreten. Man könnte sagen: Sie haben diesen Aufbruch auf Dauer gestellt, und seither ist er in ihnen als Archiveintrag abrufbar. Ihre auffälligen, anti-realistischen, widerständigen Verfahren und Texturen bewahren in der postmodernen Flächen- und Archivlandschaft immer noch etwas von den Herausforderungen, die sie zur Zeit ihrer Entstehung darstellten, während der Betrieb weitgehend zu populärrealistischen Verfahren zurückgekehrt ist. Allerdings ist das Verhältnis zwischen beiden inzwischen eben eines der Nebenordnung, der radikalen Paradigmatik, und kaum jemand glaubt vermutlich mehr ernsthaft, dass es von neo-avantgardistischen Verfahren (also beispielsweise von der dritten Staffel von *Twin Peaks*) aus irgendwie entscheidend weiterginge. »Punk rock ist nicht tot«, wie Art Brut auf ihrem zweiten Album singen (»I learned my German from a 7 inch record.«),<sup>30</sup> aber er ist doch inzwischen nur noch ein mehr oder weniger attraktives Angebot unter vielen anderen, und entsprechend hört man die Führungszeichen auch dort immer mit.

Wenn wir ehrlich sind, mussten ja schon die historischen Avantgarden als Medien radikalen, gerichteten Fortschritts früh als gescheitert gelten, schon weil es so viele konkurrierende Bewegungen nebeneinander waren; mit Welsch gesprochen: »Genau in dem Moment, als die Parole der Avantgarde ausgegeben wurde [...], ist die vorgebliche Unilinearität einer Entwicklung definitiv unglaublich geworden, wurde die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem und die Gemengelage von Widerstrebendem unverkennbar.«<sup>31</sup> Rückblickend bilden die historischen Avantgarden selbst eher ein buntes Nebeneinander neuartiger Formen und Verfahren, so wie inzwischen längst auch die ausdifferenzierten Landschaften des Pop.

28 Nietzsche, Friedrich: »Unzeitgemäße Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben«. In: KSA Bd. 1, S. 243-334, hier S. 299.

29 Reynolds, Simon: *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London: Faber and Faber 2011, S. XX.

30 Art Brut: St Pauli. Auf: *It's a Bit Complicated*. 2007.

31 Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 49.



## Zwei »Übergänge«

Fassen wir zusammen: Die Postmoderne vergrößert bestimmte Züge, die bereits der Moderne, a fortiori der ästhetischen Moderne inhärent waren (Arbitrarität, Nebenordnung, Relativismus, Vernetzung), während sie andere charakteristische Züge der Moderne (Begründungs-, Reinheits- und Exaktheitsfantasien, Fortschrittsnarrationen) narkotisiert. Die Postmoderne

»führt die Moderne fort, aber sie verabschiedet den Modernismus. Sie läßt die Ideologie der Potenzierung, der Innovation, der Überholung und Überwindung, sie läßt die Dynamik der Ismen und ihrer Akzeleration hinter sich. Daher zählt auch die Ansicht, daß die Postmoderne die Moderne einfach ablösen oder überwinden wolle, allenfalls zu ihren (Selbst-)Mißverständnissen. In solchem Überwindungsgestus erläge die Postmoderne ja gerade der Moderne«. <sup>32</sup>

In ihrer Theoriebildung, also in Post-Strukturalismus und Dekonstruktion, akzentuiert die Postmoderne die Unmöglichkeit von absoluten Präsenz- und Begründungsfiguren und das textuelle Spiel der Zeichen. Figuren der Entlarvung und Überwindung spielen dabei eine große Rolle. In ihrer eigenständigen kulturellen Produktion, nennen wir sie vereinfachend Pop, gelten die Regeln radikaler Paradigmatik dagegen eher in Form einer Überfülle nebengeordneter Angebote auf einem kulturindustriell beschickten Markt und in einer ausdifferenzierten Medienlandschaft, beides der Allgemeinheit zugänglich. In der Reflexion auf die entsprechenden eigenen Bedingtheiten kommt es in Theorie und Praxis der Postmoderne folglich zu jenen Führungszeichen, in denen Post-Strukturalismus, Camp und Pop ihre Setzungen tätigen. Sie markieren komplexe Modalitäten, von denen Ironie nur eine unter verwandten ist. Einmal »gegettet«, erfassen sie das Gesamt möglicher Positionen, insbesondere auch die vermeintlich entgegengesetzten »ernsten«, die sich eben, so zeigt sich, letztlich immer auf Begründungs-, Reinheits- und Exaktheitsfantasien und/oder Fortschrittsnarrationen berufen hatten und mit diesen obsolet werden. »The whole point of Camp is to dethrone the serious«, erklärt Sontag. »More precisely: Camp involves a new, more complex relation to »the serious.« Da sind sie, die Führungszeichen, und sie sind gekommen, um zu bleiben, sobald »one realizes that »sincerity« is not enough.« <sup>33</sup>

Lässt sich nun für die Post-Postmoderne in ihrem Verhältnis zur Postmoderne das Gleiche sagen? Wie sieht hier der »Übergang« aus? Zunächst einmal bleiben die wesentlichen postmodernen Züge auch im 21. Jahrhundert weiterhin virulent. Ihre Theoreme werden in der Praxis eher selbstverständlich und auch in der Theorie nirgends widerlegt. <sup>34</sup> Sie bilden sozusagen das Erbe, mit dem eine neue Generation umgehen muss. Bei dieser handelt es sich um die erste Generation der Digital Natives, also um Leute, die mit PC, dem Internet und seinen Archiven, mit Videospielen und den sozialen Medien

32 Ebd., S. 6.

33 Sontag: Notes On »Camp«, S. 288.

34 Wo sie aktiv verabschiedet werden, da geschieht das meist im Zeichen eher dumpfer, theorieferner und tendenziell in die Vergangenheitweisender Positionen.

aufgewachsen sind, in einer Umwelt also, die das Dispositiv der Postmoderne sozusagen auch technisch verkörpert. Was den Postmodernen noch neu und radikal schien, ist ihnen daher bereits zur zweiten Natur geworden – eine entlarvende oder provokative Wirkung postmoderner Modi wie Dekonstruktion, Rückkopplung oder Ironie stellt sich in dieser Umgebung kaum noch ein. Das ist ja auch David Foster Wallace' Einsatz in seinem Essay *E unibus pluram* (1993), der als Gründungsdokument einer post-post-modernen Literatur gilt. Er sieht bereits die Mainstream-Unterhaltungsformate seiner Gegenwart, insbesondere die des Fernsehens, so vollständig durchtränkt mit jener komplexen postmodernen Ironie und Selbstreflexivität, die kurz zuvor noch als Ausweis avancierter Literatur- und Kunstformen gegolten hatte, dass die Aufgabe einer Literatur auf der Höhe der Zeit nunmehr schlicht anders verstanden werden muss, als diese Figuration auf ewig zu wiederholen: »I just think that fiction that isn't exploring what it means to be human today isn't good art.«<sup>35</sup>

Die post-postmoderne Aufgabe stellt sich also im Ansatz eher als eine ethische oder zumindest pragmatische. Sie besteht darin, Antworten auf die nach wie vor oder auch neu drängenden existenziellen Fragen der Zeit und des Lebens zu finden, ohne dabei hinter die erreichten Bestände zurückzufallen. In diesem Sinne schrieb Jörg Lau bereits 1998 treffend im Merkur:

»Wir halten fest: Die Sprache spricht. Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose. Das Wort Rose riecht nicht. Das Leben lebt nicht. Gedichte werden aus Worten gemacht. Dies ist keine Pfeife. Es ist doch bloß ein Film. Gott ist tot, der Autor dito. – Alles zugestanden! Jeder Schuljunge weiß das mittlerweile. Und weiter? Denn es muß doch irgendwie weitergehen!«<sup>36</sup>

## Noch nicht

Geht es natürlich auch immer. Selbst Francis Fukuyamas berühmtes Claim vom »Ende der Geschichte« (um 1990) besagte ja nie, dass nichts mehr geschehen würde, sondern behauptete nur, dass mit dem Ende der Systemkonkurrenz zwischen westlicher Marktdemokratie und Sozialismus die Geschichte ideologischer Kämpfe einigermaßen entschieden sei. Wer nach dem »Weiter« fragt, sucht jedoch deutlich spezifischer nach sinnvollen und zielgerichteten Zukunftsentwürfen, die zur Motivation von Handlung und Begründung von Agency taugen. Wie und von woher kann dem vielen »nicht« oder »nicht mehr«, das Laus Zitatsammlung präsentiert, ein »noch nicht« hinzugefügt werden, der »De-« eine »Kon-« struktion? Das nebenordnende Archiv der Postmoderne bringt es dabei immerhin mit sich, dass auch vergangene, selbst vermeintlich längst obsole- te Zukunftsversprechen nicht einfach verschwinden, sondern in der ein oder anderen

35 McCaffery, Larry: »An Expanded Interview with David Foster Wallace«. In: Stephen J. Burn (Hg.): *Conversations with David Foster Wallace*. Mississippi: University Press 2012, S. 21–51, hier S. 26. Vgl. dazu die Einleitung zur Sektion Postironie von Philipp Ohnesorge und Philipp Pabst im vorliegenden Band.

36 Lau, Jörg: »Literatur. Eine Kolumne. Literarische Theorie, theoretische Literatur«. In: *Merkur* 52 (1998), S. 153–159, hier S. 158–159.

Form immer noch herumgeistern. Haben sie ihre theoretisch-ideologischen Geltungsbedingungen auch weitgehend eingebüßt, lassen sie sich dennoch nie vollständig narzotisieren. Ihre Seinsweise charakterisiert Derrida in *Marx' Gespenster* (1993) mit einem Portmanteau-Wort als eine ›hauntologische‹ (aus to haunt/›spuken‹ und Ontologie). Fisher klagt in seiner Adaption dieses Konzeptes neben den sozialistischen Utopien (etwa der Labour-Partei vor Thatcher) auch diejenigen des frühen Pop ein (›We were promised jetpacks‹), »the spectres of lost futures«:

»What should haunt us is not the *no longer* of actually existing social democracy, but the *not yet* of the futures that popular modernism trained us to expect, but which never materialized.«<sup>37</sup>

So steht am Ende die Zukunft selbst im Plural und womöglich auch in Anführungszeichen als etwas, das eigentlich immer schon da ist und doch auch noch nicht. Wie, sagen wir, der Klimawandel, oder die postmigrantische oder gar die klassenlose Gesellschaft. Innerhalb dieser komplexen Situation Ansatzpunkte zu finden, die – im Privaten, im Politischen, in den Wissenschaften und eben auch in der Kunst – eine sinnvolle, gerichtete Agency ermöglichen, ohne bloß unterkomplex zu sein: darum geht es in den Ortsbestimmungen eines aktuellen Wir, Hier und Jetzt, an denen sich auch dieser Band beteiligt.

Es lässt sich denken, dass insbesondere die Bestimmung des Jetzt – als temporale Bestimmung, die zwischen einem ›nicht mehr‹ und einem einerseits radikal ungerichteten, andererseits aber doch mit einer Art ethischem Zukunftsimperativ belasteten ›noch nicht‹ vermittelt – uns dabei vor besondere Herausforderungen stellt. Das zeigt sich auch im Titel jenes überaus merkwürdigen Cover-Albums, das Eddie Argos mit seiner Frau Dyan Valdés im Jahre 2010 herausbringt: Die zwölf Songs auf *Everybody Was In the French Resistance ... Now* übernehmen von ihren bekannten Vorbildern weder die Lyrics noch den Instrumentalpart. Stattdessen beziehen sie sich argumentativ auf deren Lyrics, vielleicht sogar eher noch: auf deren Gestus und Habitus. *Think Twice (It's Not Alright)* etwa antwortet, wie unschwer am Titel zu erkennen, auf Bob Dylans Klassiker *Don't Think Twice, It's Alright* von 1962. Ging es dort darum, endgültige Abschiede von geliebten Personen (vor sich, vor ihnen) als eine Art *Conditio humana* und/oder topischen Gestus des Folk zu rechtfertigen und zu naturalisieren, klagt das Argos/Valdés-Cover ein Minimum an Empathie und Care ein: Zunächst geht es um den Vater, der die Familie vor Geburt des Kindes verlassen hat, dann um eine Liebesbeziehung. Für beide Fälle dringt der Song intensiv darauf, eine durchdachte und also verantwortliche Entscheidung zu treffen, in der expliziten Umkehrung von ›don't think twice‹: »Think and then think again/Before you say it's too late for us«. Ganz ähnlich im Falle von *My Way (Is Not Always the Best Way)*, das auf das Machistisch-Selbstgerechte in Frank Sinatras Signature Song reagiert: »You can be proud and headstrong/But it's probably best to check that you're not about to go wrong«, und das erreiche man am besten, indem man sich in wichtigen Lebensentscheidungen intensiv mit Freund:innen über den jeweils besten Weg berät. Und wer daraufhin denken mag, der Merseybeat-Klassiker *You'll Never Walk*

37 Fisher, Mark: *Ghosts Of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester/Washington: Zero Books 2014, S. 27. [Herv.i.O.].

*Alone*, auf den sich der letzte Song des Albums bezieht, müsse dann ja wohl ganz im Sinne dieser Idee von Gemeinschaft und Kollektiv sein, wird erneut eines Besseren belehrt. Dem Song, der inzwischen vor allem als mitgröhlbare Stadionhymne in Liverpool und der ganzen Welt bekannt ist, halten Argos und Valdés entgegen: »It's okay to walk alone/I can do this on my own«.<sup>38</sup> Hier stellt sich ein Album mitten in die Verweishölle des Pop und fügt den zahlreichen paradigmatischen Bezügen, in denen seine Erzeugnisse stehen, einen weiteren hinzu. Es bezieht Position, aber von innen, als Pop. Und dabei fordert es in allen genannten Beispielen eigenständiges Denken ein und letztlich auch Handeln, Agency. Damit stellt es sich mit und als Pop, mit allen Anführungszeichen und Ironiesignalen postmoderner Selbstreflexion, dennoch in die Tradition der Aufklärung und zumindest im Geiste auch einer politischen Agency, wie sie die »brave men and women of the French Resistance« vorgelebt haben, denen das Album gewidmet ist. Im Nachhinein will natürlich jeder Teil dieser Bewegung gewesen sein – so wie unsere zukünftigen Ichs wünschen oder behaupten werden, in unserer Gegenwart Teil der Zukunft und Teil der Lösung gewesen zu sein. Die unmögliche Temporalstruktur des Albumtitels (»was...now«) fordert in der Übertragung auf das 21. Jahrhundert zu einem Bewusstsein auf, das die Gegenwart – trotz allem – in die Zukunft projiziert (»is...then«), vielleicht im Plural, sicher in Anführungszeichen, aber dennoch. Diese Anforderung konstituiert den Modus der Post-Postmoderne.

---

38 Everybody Was Part Of the French Resistance ... Now: »Walk Alone«. Auf: *Fixin' the Charts Volume One* (2010). Dort alle in diesem Absatz zitierten Songs.