



Horst Bredekamp

Der Mainstream der Moderne und das Neue: durchaus ein Konfliktverhältnis

In: Zuviel Mainstream oder: Wie kommt das Neue in die Wissenschaft? : Streitgespräche in den Wissenschaftlichen Sitzungen der Versammlung der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften am 5. Juni 2015 und am 27. November 2015. – Berlin: 2016, S. 14-21 (Debatte ; 15)

Persistent Identifier: [urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-25549](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-25549)

Die vorliegende Datei wird Ihnen von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Germany (cc by-nc-sa 3.0) Licence zur Verfügung gestellt.



Horst Bredekamp

Der Mainstream der Moderne und das Neue: durchaus ein Konfliktverhältnis

Vorbemerkung

Der Titel der Veranstaltung, „Zuviel Mainstream oder: wie kommt das Neue in die Welt?“, setzt einen zumindest latenten Widerspruch zwischen dem *Mainstream* und dem *Neuen* voraus. Dieser Gegensatz aber ist begrifflich schwer aufzulösen, weil sich ein *Mainstream* nicht etablieren kann, ohne dass er sich als Wegbereiter des *Neuen* auswies. Die Gentechnologie, die Nanophysik, die Mikro- und die Neurobiologie, die Postmoderne oder etwa der Postkolonialismus hatten zu Beginn ihrer Karrieren den Charakter des *Neuen*, um in kurzer Zeit nicht nur zu einem Bett des *Mainstream*, sondern tendenziell illiberal gegenüber anderen Forschungsfeldern zu werden. Ihre Durchsetzung beruhte jeweils darauf, als innovativ zu gelten, selbst als ihre Anfänge über Forschungsgenerationen zurücklagen.

Der Mechanismus ist am Beispiel des Begriffes der *Moderne* historisch zu erschließen. Seine Geschichte lässt erkennen, wie schwierig es ist, das *Neue* in seinem unerwarteten und anstößigen Charakter zu bestimmen. Denn das jeweils *Moderne*, das auf unbewusste Weise mit dem, was unter dem *Neuen* zu verstehen ist, als synonym gedacht wird, geht mit diesem keinesfalls notwendig zusammen; vielmehr stehen beide Begriffe oftmals und möglicherweise gar grundsätzlich im Widerspruch.

Die Moderne des Mittelalters und das Neue der Wiedergeburt.

Die in die linke Blendarkade des Pisaner Doms eingesetzte Grabinschrift aus dem Jahr 1130 (Abb. 1) stellt eine vielsagende Hymne auf den Architekten dar: „Hier ruht Busketus, von dem man berichtet, dass er [...] [Odysseus] übertroffen habe [...]. Ein dunkles Gebäude war das Labyrinth, Dädalus [...].“



Abb. 1: Blick auf Westfassade, Dom zu Pisa, 12. Jahrhundert

Das Lob des Busketus erweisen seine schimmernden Tempel.“¹ Die Welt der Antike ist dunkel, die Gegenwart kraft eines unvergleichlichen Genies hell und schimmernd. Der Dom von Pisa ist eine Nullsetzung, eine vorbildlose Kreation, gegenüber der die Antike im Schatten steht.

Jahrzehnte später verkündet die heute in Cagliari befindliche Pisaner Domkanzel (Abb. 2): „Dieses Werk hat Guillelmus, die in der Kunst Modernen überragend, im Zeitraum von vier Jahren gemacht, und zwar im Jahr des Herrn 1162“. Mit dieser Selbstpreisung sind dem Begriff der Moderne eine ganze Gruppe von Künstlern zugeordnet: die „in der Kunst Modernen“. Der Bildhauer Guillelmus definiert sich durch das Futurum, indem er unter diesen „Modernen“ herausragt: „praestantior arte modernis“.²

Über das gesamte Mittelalter hinweg wurde das *Moderne* in immer neuen Varianten als das sich von der Antike Absetzende gewertet, also als das Aktuelle, Regionale, den nachlateinischen Landessprachen Angemessene. Dies galt insbesondere, nachdem der gotische Stil durch eine Gruppe junger Männer um Abt Suger von St. Denis Europa erobert hatte (Abb. 3).³

¹ Bredekamp, Horst: Das Mittelalter als Epoche der Individualität. In: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berichte und Abhandlungen, Bd. 8, Berlin 2000, S. 190–240, hier: S. 203ff.

² Ebda., S. 203.

³ Kimpel, Dieter & Robert Suckale: Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270, München 1985. Zum Begriff der „Moderne“ als Terminus der Nachantike: Meier, Hans-Rudolf: Der Begriff des Modernen und das Ende der Antike. In: Bauer, Franz Alto & Norbert Zimmermann (Hg.): Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter, Mainz 2001, S. 67–74.



Abb. 2: Ehemalige Pisaner Domkanzel, 1162, Dom zu Cagliari



Abb. 3: Blick in Langhaus und Chor, Kathedrale Saint-Denis, 13. Jahrhundert



Abb. 4: Außenansicht, Westfassade, Mailänder Dom, Ende 14. Jahrhundert – 2. Hälfte 19. Jahrhundert

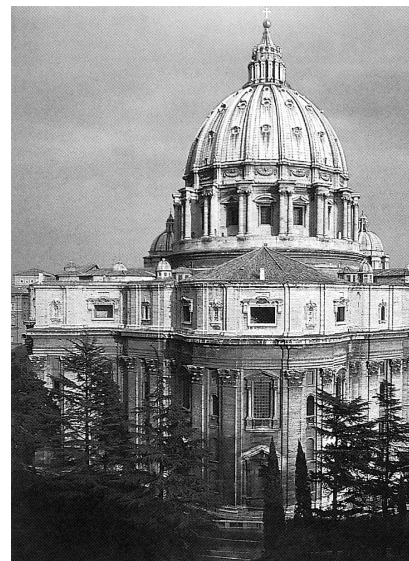


Abb. 5: Michelangelo, Westchor und Kuppel, Sankt Peter in Rom, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Nach 250 Jahren waren zunächst die Italiener dessen überdrüssig, ewig modern sein zu müssen. Die in die Höhe schießenden Wolkenkratzer des gotischen Strebewerkes, wie sie etwa der Mailander Dom zu beherrschen begannen (Abb. 4), stießen auf einen Widerstand, der den Rückgriff auf das Vorvergangene, die Antike, als radikal Neues vortrug.

Der Prozess kam zur Erfüllung, als Bramante und Michelangelo mit der Kuppel des Petersdoms, wie es hieß, das antike Pantheon in die Höhe hoben (Abb. 5).⁴ Die Renaissance, aus der sich ein Europa herausbildete, das auf alles Neue geeicht war, entstand aus einer antimodernen Wendung.

Querelle des Anciens et des Modernes

Das zweite, epochale Beispiel bietet der so genannte *Streit der Alten und Modernen*, der im Umkreis der königlichen Akademie zur Zeit von Ludwig XIV. ausgetragen wurde. Über lange Zeit wurde diese *Querelle des Anciens et des Modernes* als Auseinandersetzung zwischen den Gestrigen gesehen, die auf den überragenden Status der Antike verwiesen, und denen, die unter dem Sonnenkönig das Neue im Namen der Zukunft in Verwaltung, Naturgestaltung, Wissenschaft und Künsten durchsetzten.

Eher trifft jedoch das Gegenteil zu. Marc Fumaroli hat zeigen können, dass die *Modernen* um Charles Perrault aus einer Schicht von Dichtern, Gelehrten und Technikern bestand, die alles, was sich ihren Ambitionen in den Weg stellte, als vormodern denunzierten. Sie wollten jedoch keinesfalls das Neue, sondern die Stabilisierung ihrer eigenen, jüngst gewonnenen Macht. Die Alten hatten dagegen das im Sinn, was für uns in besonderer Weise als das Neue gilt: die Selbstbestimmung, die republikanische Aufteilung der Verantwortung und eine wissenschaftliche, technische und künstlerische Entwicklung, die nicht per höfischer Direktive, sondern aus der Autonomie ihres Eigenlaufs reüssierte.⁵ Aus heutiger Sicht waren erneut die Anhänger des *Alten* die Protagonisten des wahrhaft *Neuen*. Dieses Auseinandertreten von *modern* und *neu* ist ein Strukturelement des Fortschritts geblieben.

⁴ Bredekamp, Horst: St. Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini, Berlin 2000, S. 35.

⁵ Fumaroli, Marc: Essai. In: La Querelle des Anciens et des Modernes, XVII^e–XVIII^e siècles, précédé de Les Abeilles et les araignées, Paris, 2001.

Das Analoge und das Digitale

Der Kampf der *Modernen* gegen das wahrhaftige *Neue* markiert auch jene Konfliktlinie, die unsere Diskussion über die Zukunft des wissenschaftlichen Publizierens bestimmt hat. Im digitalen Publizieren liegt eine große Zukunft, mit gewaltigem Nutzen, aber auch mit riesigen Problemen allein in Bezug auf die Nachhaltigkeit des Speicherns. Die Aussage des Kommissionsberichts zur Zukunft des wissenschaftlichen Publizierens, dass die digitale Publikationsform das Ziel sei, passt in die Tradition der *Querelle*.⁶ Sie ist *modern*, aber sie wehrt sich gegen das *Neue*.

Wahrhaft *neu* ist der Versuch, das scheinbar Alte als Teil eines unabsehbar komplexen Futurum ins Spiel zurückzubringen. In den Architekturbüros, in den Materialwissenschaften, in der Morphologie und in den Archiven, um nur wenige Bereiche zu nennen, kommen Felder des Analogem mit Macht zurück: im Insistieren auf der zeichnend denkenden Hand, in der Neubegründung des Haptischen, in der Einforderung aller Sinne für das innovative Denken und in Gestaltfeldern der Phänomenologie. Das Neue ist die Wiederkehr des Körpers, der Form, der Widerspenstigkeit des Materials, der Sinne und insgesamt eines umfassenden Begriffs vom Anthropos. Wie in der *Querelle* geht es erneut um das Autonome, das Nicht-Überwachte, um die Lust an der Freiheit des Haptischen und um das dem *Mainstream* Widerstehende.

In ihren Zeichnungen, so Christiane Nüsslein-Volhard, liegt die Seele ihres Forscherlebens; wenn diese Ebene fortfalle, verliere die Forschung ihren Eros. Dies ist die Stimme des *Neuen*, nicht die des *Modernen* (Abb. 6).⁷ Hierfür ist das Buch ein Faustpfand.

Disziplinen, die keine Bücher mehr produzieren, verlieren mit der Dimension der Langzeit an Tiefe und Qualität. Disziplinen ohne Bücher sind im Prinzip zur Disposition gestellt; kann das gewollt sein?

Ein erstaunliches Phänomen ist das weltweite Anbringen von so genannten Liebesschlössern an über Ströme gehenden Brücken, wie etwa in Köln (Abb. 7).⁸

⁶ Der Präsident der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (Hg.): Empfehlungen zur Zukunft des wissenschaftlichen Publikationssystems, Berlin 2015, S. 43, S. 52.

⁷ Nüsslein-Volhard, Christiane: Coming to Life, 2006, S. 53. Die Aussage über den Wert ihrer Zeichnung entstammt einem Gespräch vom Mai 2015.

⁸ Hänel, Dagmar & Mirko Uhlig: Ein Vorhängeschloss für die ewige Liebe. In Köln etabliert sich ein neuer Brauch. In: Alltag im Rheinland 2010. LVR-Institut für Landeskunde und Regionalgeschichte, Bonn 2010, S. 68–75.

Eine Jugend, welche die Virtualisierung ihres eigenen Lebens von Kindheit an erfährt, erfindet den magisch-analogen Verschluss der eigenen Emotion neu.

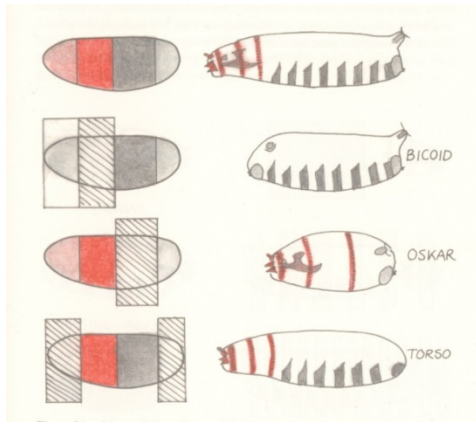
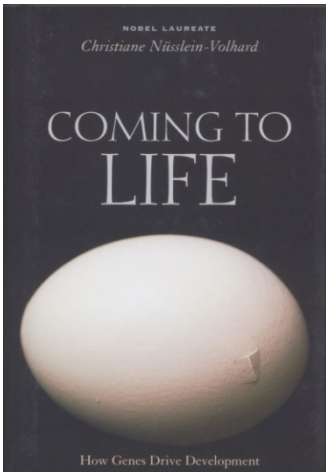


Abb. 6: Publikation, Christiane Nüsslein-Volhard, Coming to Life, 2006, Zeichnung von weiblichen Gengruppen der anterioren/posterioren Achse

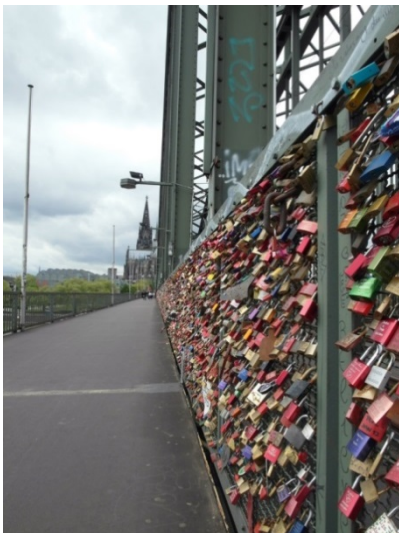


Abb. 7: Liebeschlösser, Hohenzollernbrücke, Köln, 2014

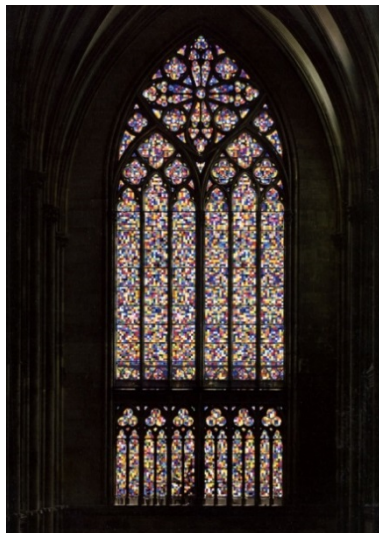


Abb. 8: Gerhard Richter, Buntglasfenster, Kölner Dom, Südliches Querhaus, 2007

Die Synthese aus beiden Polen hat der Künstler Gerhard Richter in Form der Kölner Glasfenster geschaffen, die heute zu den am meisten betrachteten Orten in Deutschland gehören (Abb. 8).⁹ Sie sind entstanden aus einem stochastischen Digitalprogramm zur Kontingenz der Farben. Das Digitale hat sich hier programmatisch mit dem Analogen verbunden, das seinerseits eine diaphane Struktur besitzt. Hierin ist die gesamte Komplexität der Medien und des Lebens aufgehoben, und in diesem Sinn hat Richter das Symbol des wahrhaft *Neuen* geschaffen.

Wie in der *Querelle* geht die Autorität gegen jenes *Neue* vor, das die Zukunft als Mitnahme des unverzichtbar *Alten* aufführt. In Paris werden die Liebeschlösser entfernt (Abb. 9) und die Regierung empfiehlt Selfies (Abb. 10).

Ähnlich verlief unsere Diskussion über die Zukunft des wissenschaftlichen Publizierens. Allein im englischsprachigen Raum erscheinen mit der *Times Literary Supplement*, der *London Review of Books* und der *New York Review of Books* alle zwei Wochen etwa 75seitige Rezensionen wissenschaftlicher Bücher, die das intellektuelle Leben der betreffenden Länder maßgeblich mitbestimmen, und *Science* wie *Nature* werden nach wie vor auf Papier ausgegeben. Angesichts dieser Situation von dem zukünftigen Ziel der digitalen Publikation zu sprechen, heißt, erneut das *Moderne* in Szene zu setzen, um das *Neue* zu verhindern. Dieses liegt im Mitstreit und dem Bündnis zwischen dem Digitalen und dem immer neu Innovativen des Analogen.¹⁰ Wir selbst, zu diesem Schluss könnten spätere Historiker kommen, haben als *Mainstream-Moderne* das *Neue* bekämpft, wie es bereits in der *Querelle* modellhaft vorgeführt wurde.

⁹ Butin, Hubertus: Gerhard Richter's Window for Cologne Cathedral. In: Museum Ludwig und Metropolitankapitel der Hohen Domkirche Köln (Hg.): Gerhard Richter – Zufall, das Kölner DOMFENSTER und 4900 Farben/the Cologne CATHEDRAL WINDOW, and 4900 Colours, Köln 2007, S. 117-124.

¹⁰ Grundlegend zum Status des Buches: Hagner, Michael: Zur Sache des Buches, Göttingen 2015. Vgl.: Mueller, Pam A. & Daniel M. Oppenheimer: The Pen is Mightier Than the Keyboard, Advantages of Longhand Over Laptop Note Taking. In: Psychological Science online First, April 23, 2014, doi: 10.1177/0956797614524581.



Abb. 9: Entfernung Liebesschlösser, Ponts des Arts, Paris, Juni 2015



Abb. 10: Selfie mit Hashtag #lovewithoutlocks, Juni 2015