

Die multiple Moderne



Transnationale
Kunstbewegungen
des 20. Jahrhunderts

Digitale
Vorlesung
Prof. J. Rees
W 20/21

Termin 25.01.21

Zusammenfassung – Klausurvorbereitung –

Abschlussdiskussion

Technische Hinweise

- Für die Bescheinigung der Vorlesungsteilnahme ("Sitzschein") wird in diesem Semester kein Prüfungsdeckblatt benötigt. Die Meldung an das Prüfungssekretariat erfolgt pauschal über die Teilnehmer*innen-Liste im LSF.
- Sie haben Gelegenheit, an einer vom QUALIS-Team der UdS durchgeführten digitalen Evaluation dieser Lehrveranstaltung teilzunehmen (Link zum Formular in MS-Teams: <https://qualis.uni-saarland.de/eva/?l=125967&p=1dvt6d>). Dieser Link ist bis zum 29.01.2021 aktiv. Bis zu diesem Datum können Sie die Evaluation jederzeit vornehmen.

"Zugpferd" Moderne?

Sie haben bei einem Zwischenaufenthalt in München Zeit für einen Museumsbesuch und müssen sich für eine der drei Pinakotheken (Gemäldesammlungen) entscheiden. Welche würden Sie wählen?

1. Alte Pinakothek (1836)



2. Neue Pinakothek (1853)



3. Pinakothek der Moderne (2002)



Die Entstehung von Museen für Moderne Kunst



New York, 1929/1939



São Paulo, 1947



Kamakura, 1951



Neu Dehli, 1954



Dakar, 1966



Berlin (West), 1968

Vermittlungziele und Leitfragen der Vorlesung

- **Überblick zu grenzüberschreitenden künstlerischen Gruppen und Netzwerken von der Klassischen Moderne um 1900 bis zur globalisierten Kunstszene im frühen 21. Jahrhundert**
- **Historische Semantik der Gruppenbildung: Bund – Bruderschaft – Vereinigung – Avantgarde – Bewegung**
- **Programmatik der Gruppenbildung: Manifeste, Erklärungen, Strategien der „Markenbildung“**
- **Neudefinition ästhetischer Praktiken: Möglichkeiten und Grenzen kollaborativer Arbeitsformen**
- **Wechselverhältnis zwischen künstlerischer Gruppenbildung und politisch-kulturellen Formen der Vergemeinschaftung und Abgrenzung**

Gemeinschaftstypen in der Bildenden Kunst der Moderne

- Professionelle, soziale und kulturelle Eigenständigkeit des solitären Künstlers fördert die Suche nach sozioreflexiven Mustern der Orientierung, des Handelns und des Lebens.
- Ab dem frühen 19. Jahrhundert signifikante Häufung von Versuchen, die sozialen Nachteile des kreativen Solitarismus eigeninitiativ auszugleichen.
- Reaktion auf den makrostrukturellen Wandel von Werten, Inhalten und Formen in der sich formierenden Industriegesellschaft
- Mikrostrukturelle Konsensbildung im Gruppenzusammenhang: Künstler*innen-Gruppen werden erst in der Moderne zur einer erkennbaren kulturellen Formation.

Im Übergang zur Moderne sehen sich Künstlerinnen und Künstler mit der Herausforderung konfrontiert, eigenständig zu klären, wie *Sozialität* praktiziert und der ästhetisch-kreative *Solitarismus* beibehalten werden kann.

Begriffsklärungen

Modern / Moderne / Modernismus

nach Cornelia Klinger, in: *Ästhetische Grundbegriffe* (ÄGB) Bd. 4, 2002

Modern/Moderne als Begriffe der ästhetischen Terminologie

- Moderne durch fehlende Stileinheit und zugleich durch gattungsübergreifende und intermediale Tendenzen gekennzeichnet. Wie können trotzdem strukturelle Merkmale bestimmt werden?
- Anleihen bei soziologischen Modernisierungstheorien müssen die Eigensinnigkeit der ästhetischen Sphäre beachten:
- Moderne ist ein Prozess der Ausdifferenzierung, der durch Prinzipien der **Autonomie, Authentizität und Alterität** gekennzeichnet ist.

"Moderne" in der Perspektive der Soziologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts

(nach: Thomas Schwinn, Aspekte und Probleme eines pluralen Moderne-Verständnisses, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie (2013), 38, S. 333-354)

- Der Pionier der Soziologie Max Weber (1864-1920) entwickelt ein **Konfliktmodell**: In der Moderne besteht eine Grundspannung zwischen verschiedenen Wertsphären (Wissenschaft, Religion, Politik, Kunst): *Jede* dieser Wertsphären wird interpretationsbedürftig und daraus entstehen unterschiedliche institutionelle Ordnungen. Den *Durchbruch der Moderne* verortet Weber bei den protestantisch-kapitalistisch geprägten westlichen Nationen (These vom europäischen Sonderweg).
- In der Moderne verliert Religion die Deutungshoheit, für alle ein umfassendes Weltbild verbindlich setzen zu können. Ab nun stehen die Sphären Politik, Religion, Wissenschaft, Wirtschaft und Kunst in einer Dauerspannung zueinander: keine verfügt über ein Deutungsmonopol in Bezug auf Weltsicht und die Ausrichtung der sozialen Ordnung.
Der Kern der Moderne ist kein definierter Vorrat an Ideen, sondern das auf Dauerstellen dieser konfliktuellen Grundspannung.
- Zwei Differenzbestimmungen dominieren in diesem "klassischen" Moderne-Verständnis: Differenz zur eigenen Vergangenheit (Vormoderne), Differenz zu den (noch) nicht modernen außerwestlichen Gesellschaften (das Fremdkulturelle).
- Der Begriff der Moderne sollte zweierlei leisten: Als Zeit- und Epochenbegriff sollte er eine Zäsur zum "Zeitalter der Tradition" (Vormoderne) markieren. Im soziokulturellen Bezug sollte die Differenz zwischen "dynamischen" westlichen Gesellschaften und "statischen" nicht-westlichen Gesellschaftstypen festgeschrieben werden.
- Es wird ein systemischer Charakter der Moderne vorausgesetzt: alle sozialen und kulturellen Prozesse entwickeln sich parallel, sind aufeinander angewiesen (Interdependenz) und können nur *zusammen* Modernität erzeugen.

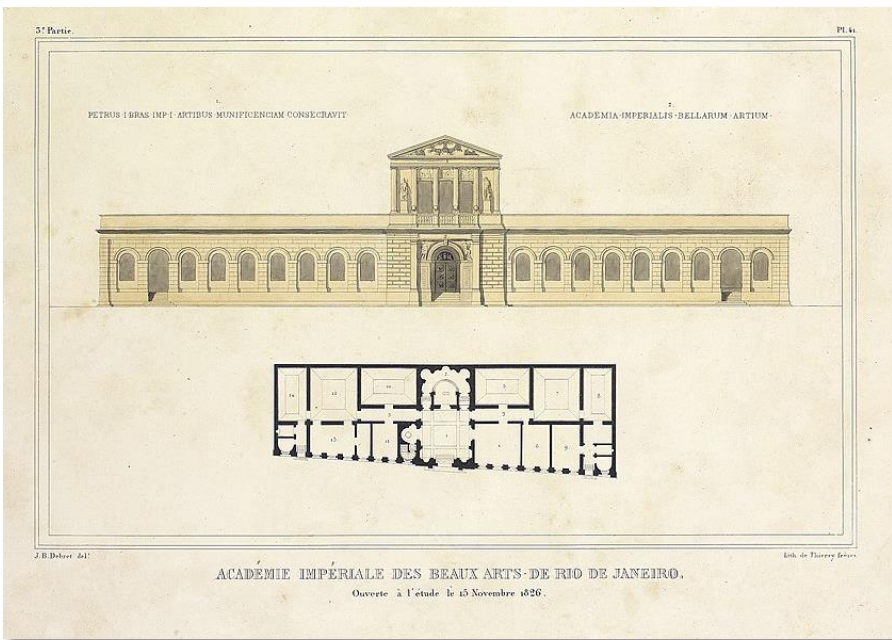
Revisionen und Korrekturen dieses Moderne-Verständnisses in heutiger Perspektive

(nach: Thomas Schwinn, Aspekte und Probleme eines pluralen Moderne-Verständnisses, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie (2013), 38, S. 333-354)

- Moderne ist kein geschlossenes System, sondern eröffnet einen Spielraum, der ideell und institutionell verschieden ausgestaltet werden kann. Die Ausgestaltung folgt challenge-response-Dynamiken: Modernitätspfade führen nicht zu grundlegend neuen Modernen, sondern sie sind das Ergebnis von Lern- und Austauschprozessen.
- "Die Moderne" als "Kompaktbegriff" für eine Epoche ist untauglich geworden, es findet vielmehr eine epochale Binnendifferenzierung statt.
- Traditionen verschwinden unter dem Einfluss von Modernisierung nicht, sondern auch Traditionen modernisieren bzw. modifizieren sich, und bestimmen mit, wie Modernitätspfade und -muster aussehen.
- Moderne kann weiterhin zutreffend als "nicht-traditionale" Ära verstanden werden. Die entscheidende Neuheit der Moderne besteht darin, dass sie sich selbst als historisch entstanden und veränderbar thematisieren kann (es gibt keine Rückkehr zu den "ewigen Wahrheiten").
- Begriff und Bewusstsein von Tradition entstehen erst in der Moderne, in vormodernen Gesellschaften gibt es sie nicht. Tradition wird erst dann bewusst, wenn sie sich von gegenwärtiger Praxis unterscheidet: Erst wenn die Zukunft anders ist als die Gegenwart und diese sich von der Vergangenheit unterscheidet, kann es zur Traditionsbildung kommen. Tradition muss in der Moderne ständig neu erfunden werden.
- Das Konfliktmodell hat weiterhin Erklärungskraft: Der kulturelle Kern der Moderne kann nicht still gestellt werden: er ist zutiefst dynamisch, selbstreflexiv und konfliktuell. Diese Denkhaltung hat heute alle Kulturen durchdrungen. Selbst dort, wo man sich für eine bestimmte Tradition entscheidet, geschieht dies im Wissen um deren mögliche Bedrohung und Aushöhlung durch Alternativen.

Gegenkonzept zum westlich-eurozentrischen Moderne-Verständnis: "Verwobene Modernen" (*Entangled Modernities*)

- Eurozentrische Perspektive hat die außereuropäische Welt in den "Warteraum der Geschichte" verwiesen, der erst durch eine nachholende Modernisierung verlassen werden könne.
- Schon bei der Herausbildung der Moderne in Europa waren außereuropäische Regionen grundlegend beteiligt: ein Monopol auf Modernität hat Europa und der Westen nie besessen.
- "Entangled Modernities" meint die simultane, wechselseitige Verwobenheit von "Modernitäten" in einer globalen Moderne. Der Versuch, Entwicklungswege in eine westliche, asiatische, afrikanische, lateinamerikanische Moderne nachzuzeichnen, gründet letztlich auf einer Essenzialisierung kultureller Differenzen. Die wechselseitigen Bezugnahmen (inklusive Abgrenzung, Konkurrenz, Kolonialisierung) waren die treibenden Kräfte.
- Grundsätzliche Revision von drei Prämissen des westlichen Moderne-Verständnisses: zivilisierende Wirkung, Vernunftbetonung, rational geplante Entwicklung: Die Versuche, diese positive Selbstbeschreibung zu entlarven, setzen bereits in der Moderne ein, indem Zivilisierung, Rationalisierung und Planbarkeit als Ausprägungen eines tiefsitzenden Machtsyndroms entlarvt werden.
- Problem: Auch das Gegenmodell übernimmt Absolutheits-Ansprüche der Moderne, in dem diese nun als "Alleinerbin" ansonsten ganz unterschiedlicher und komplexer Vergangenheiten ausgegeben wird.



Die Anfänge staatlicher Kunstinstitutionen in Brasilien im frühen 19. Jhdt.

1800 Gründung einer Königlichen Zeichenschule in Rio de Janeiro durch Dekret des Prinzregenten Johann (João) von Portugal: erste staatliche Kunsteinrichtung in der Kronkolonie Brasilien

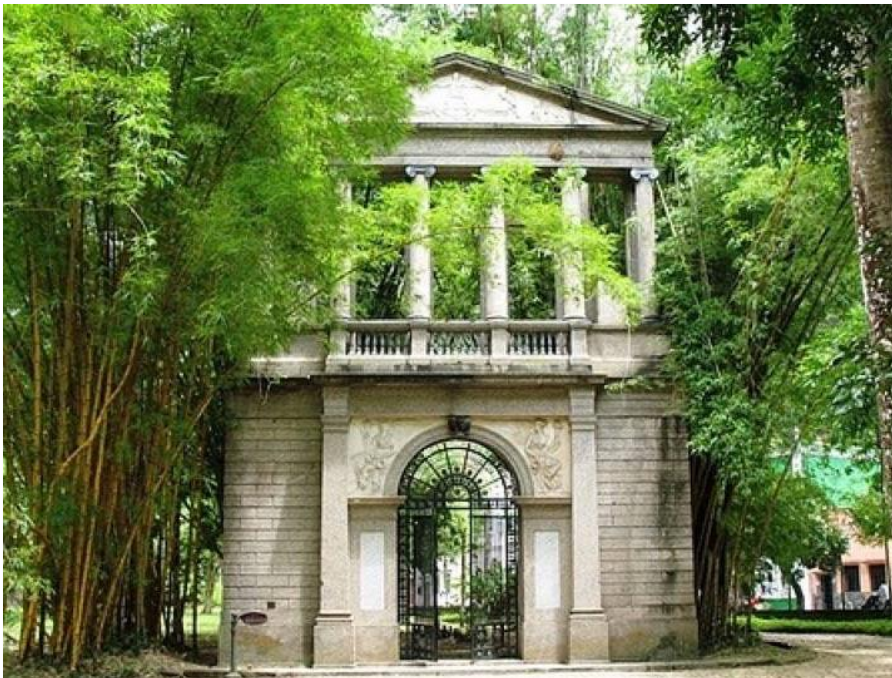
1807 Das portugiesische Königshaus und die Hofbehörden fliehen vor den französischen Truppen von Lissabon in die Kronkolonie Brasilien. Rio de Janeiro wird neue Haupt- und Residenzstadt.

1815 Obwohl eine Rückkehr nach Europa möglich wäre, bleibt das Königshaus der Braganza in Brasilien: Gründung des Vereinigten Königreiches von Portugal, Brasilien und der Algarve.

1816 Anwerbung einer Gruppe von französischen Architekten, Malern, Graphikern und Kunsthandwerkern (Mission Artistique Française) für den Aufbau der Königlichen Kunstakademie in Rio de Janeiro.

1822 Der in Brasilien verbliebene Kronprinz Pedro erklärt die Unabhängigkeit Brasiliens von Portugal: Brasilien wird ein konstitutionelles Kaiserreich bis zur Einführung der republikanischen Staatsform 1890.

1826 Nach 10-jährigen Planungen wird die stark am französischen Modell orientierte Kaiserliche Kunstakademie in Rio de Janeiro eröffnet, 1829 wird die erste Akademieausstellung mit Historienbildern zur Geschichte Brasilien veranstaltet.



Oben: Grundriß und Fassade der Kaiserlichen Kunstakademie Rio de Janeiro nach Entwurf von Auguste-Henri Grandjean de Montigny, 1816

Unten: Erhaltenes Hauptportal des 1931 abgerissenen Akademiegebäudes, in den Botanischen Garten von Rio de Janeiro versetzt.



"Durch die Mitte des vergangenen Jahrhunderts [= 19. Jahrhundert] geht ein Schnitt. Jenseits liegt die alte Zeit, altmodische Kultur, geschichtliche Vergangenheit, diesseits sind unsere Väter und wir, Neuzeit, Gegenwart. [...] Wir können die Zeitpunkte bestimmen, wo das neue Wesen sich vom alten sondert [...]. Vor allem aber sind alle diesseitigen Menschen uns als Zeitgenossen ohne Erläuterung verständlich, indem wir ihre Sprache, Lebensauffassung, Wünsche und Denkweise bis in die jüngste Generation unsrer Stadtbürger hinein erhalten und wiederholt finden. Unstet und gesellig, gedankenbegierig und sehnsüchtig, interessiert, kritisch, strebend und hastend ist die Stimmung nun schon des dritten Geschlechtes [= Generationen] westlicher Menschen."

Walther Rathenau (1867-1922), *Zur Kritik der Zeit* (1912)

Edvard Munch
Porträt Walter Rathenau, 1907
Öl auf Leinwand
Bergen, Kunstmuseum

Synopse von Künstlergruppen 1900-1918 in ausgewählten (west-) europäischen Ländern (nach Chr. Wilhelmi, Künstlergruppen, Bde.1-3)

	Frankreich	Deutschland	Italien
1900-1918	<p>1901: École de Nancy</p> <p>1903: Monparnas, Paris</p> <p>1904: École de Paris</p> <p>1905</p> <ul style="list-style-type: none"> - Café du Dôme, Paris - Peintres Hollandais à Paris <p>1906</p> <ul style="list-style-type: none"> - L'Abbaye de Créteil, Paris - La Bande Noir, Saint-Tropez - Les Fauves, Paris <p>1907: Société Normande de la Peinture Moderne, Rouen</p> <p>1908: Société Moderne, Paris</p> <p>1911</p> <ul style="list-style-type: none"> - La Section d'Or, Paris - Société des Artistes Polonais à Paris <p>1912</p> <ul style="list-style-type: none"> - Groupe de Passy - Machmadim, Paris <p>1915: Monarro Group, London/Paris</p> <p>1916: Lyre et Palette, Paris</p> <p>1917: 391, Paris/Barcelona/Zürich</p>	<p>1901</p> <ul style="list-style-type: none"> - Phalanx, München - Steglitzer Werkstatt, Berlin <p>1905: Die Brücke, Dresden</p> <p>1908</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sonderbund, Düsseldorf/Köln - Künstlerbund Schlesien, Breslau <p>1909: Neue Künstlervereinigung München</p> <p>1910: Der Sturm, Berlin</p> <p>1911: Der Blaue Reiter, München</p> <p>1912</p> <ul style="list-style-type: none"> - Adolf Hölzel-Kreis, Stuttgart - Die Pathetiker, Berlin <p>1917</p> <ul style="list-style-type: none"> - Expressionistische Arbeitsgemeinschaft Dresden - Gruppe 1917, Dresden <p>1918</p> <ul style="list-style-type: none"> - Arbeitskommune Barkenhoff, Worpswede - Arbeitsrat für Kunst, Berlin - Club Dada, Berlin - Novembergruppe, Berlin - Neue Gruppe, Hamburg 	<p>1901: Gruppo di Albaro, Genua</p> <p>1908: La Voce, Florenz</p> <p>1909: Movimento Futurista, Mailand/Triest</p> <p>1911/12: Gruppo libero di Burano</p> <p>1912/13: Nuove Tendenze, Mailand</p> <p>1913: Lacerba, Florenz</p> <p>1914: Gruppo Moderno Italiano, Rom</p> <p>1918: Valori Plastici, Rom</p>

Vertreter der "restaurativen Moderne": Okakura Kakuzō (1862-1913)

Erziehung in einer englischsprachigen Missions-Schule und Student an der Kaiserlichen Universität in Tokyo (gegr. 1877). Dort stark geprägt von dem US-amerikanischen Professor Ernest F. Fenollosa.

1886 Erste große Reise nach Europa und den USA

1901/02 Reise nach China und Indien, Treffen mit Rabindranath Tagore in Kalkutta und Santiniketan

1903 Okakura veröffentlicht die Schrift „*The Ideals of the East with Special References to The Art of Japan*“ in London. Das erste von Okakura auf Englisch verfasste Buch. Es folgten: „The Awakening of the East“, „The Awakening of Japan“, „The Book of Tea“.

Ideals of the East

- Zusammenfassung seiner Ideen zur kulturellen Erneuerung Asiens für eine *westliche* Leserschaft (Ausgabe in Japanisch erfolgte erst 1922 im Rahmen einer Gesamtausgabe von Okakuras Schriften)
- Propagierung der kulturellen Einheit Indiens, Chinas und Japans: "All Asia is one" (Pan-Asiatismus); Alternative zur "Verwestlichung".
- Verteidigung der asiatischen Kulturen gegen den "ökonomischen Ungeist des Westens".
- Beanspruchung einer Führungsrolle für Japan, das die Zivilisation Ostasiens bewahrt habe (Japan als "lebendiges Museum").
- Der Schlusssatz des Buches "Entweder wir siegen aus eigener Kraft, oder wir sterben eines gewaltsamen Todes" wurde vielfach als Legitimation der imperialistischen Politik Japans interpretiert (→ Japanisch-Chinesischer Krieg 1894; Russisch-Japanischer Krieg 1904/05)



Okakura Kakuzō, Porträtfotografie von 1903/04



Rabindranath Tagore, Porträtfotografie von 1903/04



Höhepunkt der Kolonialpropaganda in Frankreich: "Exposition coloniale internationale" in Paris 1931

Beschriftung der Weltkarte unten rechts:

"C'est avec 76.900 hommes que la FRANCE assure la PAIX et les BIENFAITS de sa CIVILISATION à ses 60 millions d'Indigènes"

Der frz. Kolonialbesitz in Afrika wird bezeichnet mit:

Algérie, Tunisie, Maroc

AOF = "Afrique Occidentale Française"

AEF = "Afrique Équatoriale Française"

"Afrique Orientale" = Madagaskar und Inselgruppe der Komoren

Auf der Karte werden für die frz. Kolonialterritorien jeweils die Fläche (in km²), Einwohnerzahl und Stärke der Kolonialtruppen angegeben.

B. Milleret
Weltkarte des französischen Kolonialreiches, 1930
Öl auf Leinwand, 275 x 310 cm
Paris, Musée du Quai Branly
Angefertigt für die "Exposition coloniale" in Paris, 1931



Bildende Kunst

Drei große Ausstellungsprojekte

L'Art Nègre: Eine umfassende Ausstellung zur alten Kunst Afrikas, zugleich die Eröffnungsausstellung des neu erbauten Musée Dynamique.

L'Art Nigérien: Ausstellung im Musée Dynamique zur historischen Kunst Nigerias, darunter auch die Bronzen aus dem ehemaligen Königreich Benin und Skulpturen der Ife, deren Kunst als "Antike Schwarzafrikas" präsentiert wurden.

Tendances et Confrontations: Ausstellung zur zeitgenössischen Kunst Afrikas und der Diaspora. Die Werke sollten die Kunst der jungen postkolonialen Moderne in Afrika repräsentieren. Veranstaltungsort: Innenhof des Palais de Justice

800 Objekte aus 25 afrikanischen Ländern und der "Diaspora" (Haiti, Brasilien, Kanada, Trinidad-Tobago, Großbritannien, Frankreich und den USA)

Leitung: Senegalesischer Künstler Iba N'Diaye, der von einem Beratergremium unterstützt wurde, dem u. a. auch Alfred Barr Jr. vom New Yorker MoMa angehörte.





Tarsila do Amaral (1886-1973)
Abaporu, 1928
Öl auf Leinwand, 85 x 72 cm
Buenos Aires, Museu de Arte Latino-americana
(MALBA)

Tarsila do Amaral (1886-1973)



Herkunft aus einer wohlhabenden Familie von Plantagenbesitzern im Hinterland von São Paulo

Erziehung und Ausbildung in Barcelona, seit 1916 privater Kunstunterricht in São Paulo.

1920 erneute Europareise, Unterricht an der Académie Julian in Paris

1922 Rückkehr nach São Paulo, Anschluss an die Grupo dos Cinco

1923 Gemeinsame Reisen mit Oswald de Andrade nach Europa und durch Brasilien; Sammlung von Material über indigene Kulturen.

1926 Erste Einzelausstellung in der Galerie Percier/Paris.

1928 Das Gemälde Abaporu wird zum Emblem des Manifesto Antropófago.

1930 Trennung von de Andrade – Reise in die UdSSR. Hinwendung zu sozialen Themen und Auswirkung der Industrialisierung

1950 Retrospektive im neu gegründeten Museum für Moderne Kunst in São Paulo.



Madiha Omar, ca. 1955



Madiha Omar, 1995 in New York

Madiha Omar (Umar)

Geb. 1908 in Aleppo (Osmanisches Reich) als Kind tscherkessischer und syrischer Eltern, im 1. Weltkrieg Umzug nach Bagdad, höhere Schulbildung in Beirut und Istanbul.

1930-33 Ausbildung zur Kunstpädagogin am Maria Grey Training College in London mit einem Stipendium der irakischen Regierung

1933-42 Lehrerin für Malerei an der Kunstakademie in Bagdad.

1942 begleitet Madiha ihren Ehemann, den irakischen Diplomaten Yasin Omar (Heirat 1939) nach Washington, Fortsetzung ihres Kunststudiums an der Corcoran School of Arts.

1949 Erste Einzelausstellung mit Schrift-Bildern in der Georgetown Public Library, es folgen weitere Ausstellungen in den USA, Beirut, Bagdad, Istanbul. – Veröffentlichung ihres Buches *Arabic Calligraphy: An Element of Inspiration in Abstract Art*.

1950-1966 Madiha Omar pendelt zwischen den diplomatischen Einsatzorten ihres Mannes (Washington, New York, Genf) und Irak; sie unterstützt die Gründung der "Baghdad Modern Art Group" (1951) durch Jawad Saleem und Shakir-Hassan al-Said, wird jedoch kein Mitglied.

1966 Rückkehr nach Bagdad, arbeitet als freischaffende Künstlerin

1971 Gründung der "One Dimension Group" mit Shakir Hassan al Said, Rezeption der Schriftzeichen-Mystik des Sufismus.

1980 Nach der Machtergreifung Saddam Husseins verläßt Omar den Irak und siedelt nach New York, später Jordanien über.



Helena Lam / Benitez, geb. Holtzer/Holzer (1914-2007)

- Geb. 19.01.1914 in Neunkirchen (?)
- ab 1925 Studium der Chemie und Biologie in Leipzig mit Promotion zum Dr. rer. nat.
- 1935: Auswanderung nach Spanien, Laborleitung an einer Tuberkolose-Klinik nahe Barcelona
- 1938: Bekanntschaft mit dem kubanischen Künstler Wifredo Lam in Barcelona, Lam reist im Mai weiter nach Paris
- 1939: In der Endphase des Spanischen Bürgerkrieges flieht Helena Holzer nach Paris, dort erneutes Treffen mit Lam
- 1940: H. Holzer wird als "feindliche Ausländerin" im Vélodrome d'Hiver später im Lager Gurs (Pyrenäen) kurzzeitig inhaftiert. - Im August Zusammenkunft in Marseille (Lam, Ehepaar Breton, Max Ernst, Peggy Guggenheim u. a.)
- 1941: Im März Ausreise nach La Martinique durch Unterstützung des American Rescue Committee
- 1942: Wifredo Lam und Helena Holzer leben gemeinsam in Havanna
- 1944: Heirat mit Wifredo Lam
- 1951: Scheidung von Wifredo Lam, Helena Holzer heiratet in New York Fabian Benitez.
- Wissenschaftliche Arbeit als Neurobiologin an der Columbia University New York
- 1972: Rückkehr nach Saarbrücken, Übernahme des Wohnhauses Großherzog Friedrich-Straße 52
- 2006: Schenkung des Hauses an die UdS (mit künftiger Nutzung als Gästehaus?)
- Helena Holzer-Benitez verstirbt am 24.04.2007 in Saarbrücken

Helena Holzer und Wifredo Lam
in Paris, 1939/40 (?)
Archiv Wifredo Lam



Tanaka Atsuko (1932-2005) trägt den von ihr konstruierten "Denkifuku" (Elektrisches Kleid), 1956, "2. Gutai Art Exhibition", Ohara Hall, Tokyo



Museumsrekonstruktion des "Denkifuku" (Elektrisches Kleid), 1987, Exponat im Takamatsu City Art Museum

Jirō Yoshihara, *Manifest der Gutai-Kunst* (1956) – Auszüge Teil I

"Für das heutige Bewußtsein scheint die Kunst der Vergangenheit, die im Ganzen eine durchaus anziehende Erscheinung besitzt, ein Betrug zu sein. Verabschieden wir endlich diese Betrügereien, die sich auf Altären und in Palästen, in Wohnzimmern und im Kunsthandel angehäuft haben. Es sind Monster, hergestellt aus Material namens Farbe, Leinwand, Metall, Ton und Marmor und die durch einen sinnlosen Akt der Bedeutungsstiftung und die Magie des Materials gezwungen werden, eine andere Erscheinung anzunehmen. Diese Materialien, allesamt hingeschlachtet unter dem Vorwand "geistiger Produktion" sagen uns heute nichts mehr. Schließt diese Kadaver auf dem Friedhof weg."

Die Moderne weist keine Stileinheit auf – ist sie trotzdem ein "Denkstil"?

Thomas Schwinn: Modernes Denken ist post-konventionelles Denken (das Übliche und allgemein Akzeptierte hat seine Selbstverständlichkeit verloren, es könnte auch 'anders' sein). Eine solche Denkweise hat eine universalistische Tendenz (es könnte sie schon immer gegeben haben und könnte überall praktiziert werden).

Nicht konkrete *Inhalte*, sondern das *Aufstellen von Standards*, an denen sich kulturelle Inhalte messen lassen müssen, stehen nun im Mittelpunkt. Die kognitive Tiefenstruktur der Moderne ist offen für inhaltliche Variationen, zugleich wird sie sich all diesen Varianten einschreiben.

KLAUSUR

Termin: 15. Februar 2021, 12:15-13:45 Uhr.

Die Klausur wird als Open-book-Klausur über MS-Teams abgehalten. Die Teilnehmer*innen werden über die Modalitäten rechtzeitig informiert.

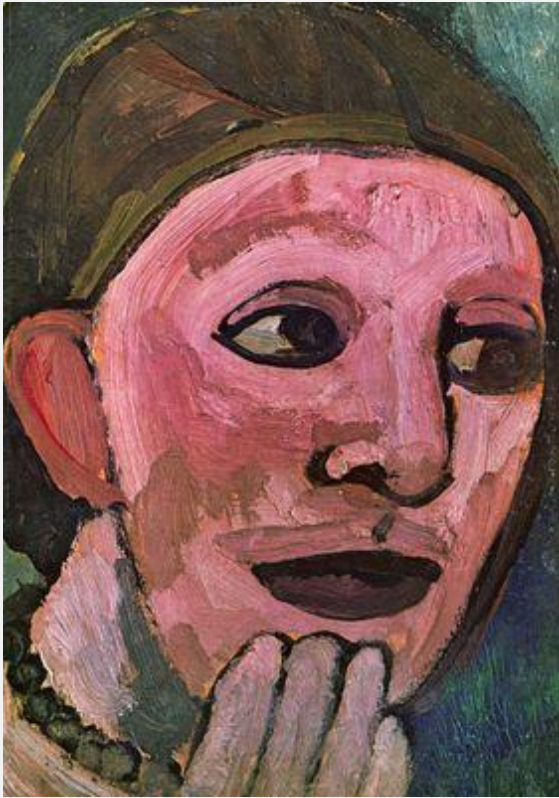
Sie können zwischen zwei Aufgaben wählen; es ist nur EINE Frage zu beantworten:

Fragetypus I: Begriffsgeschichtliche Erörterung

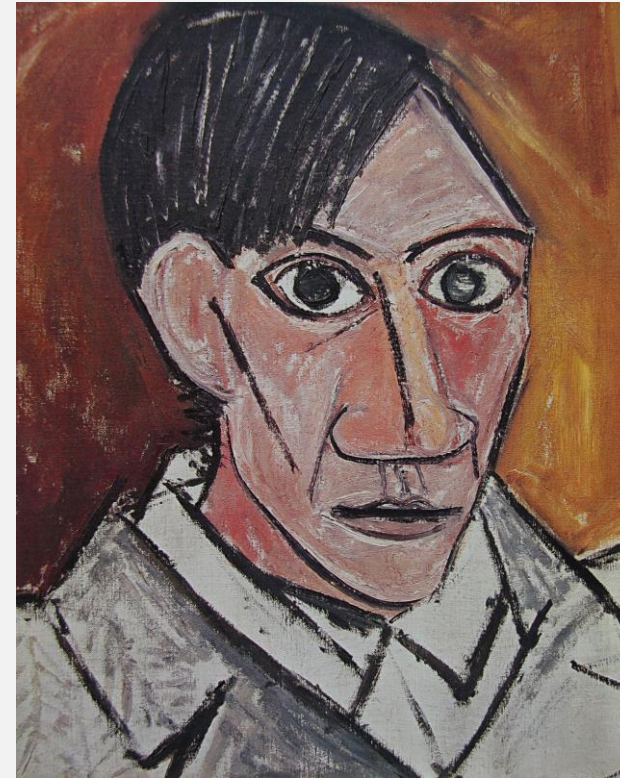
Die Bezeichnung "Moderne" kann sich sowohl auf einen geschichtlichen Epochenbegriff als auch auf künstlerische Bewegungen beziehen. Erläutern Sie die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen diesen beiden Verwendungsweisen. Ist die Bezeichnung "modern" für Sie bei der Einordnung und Bewertung von künstlerisch-kulturellen Phänomenen in der Gegenwart relevant? Erläutern Sie ihre Entscheidung.

Fragetypus II: Vergleichende Bildanalyse

Die beiden hier gezeigten Selbstbildnisse von Paula Modersohn-Becker und Pablo Picasso sind in enger zeitlicher und räumlicher Nähe entstanden: vermutlich hat die deutsche Künstlerin ihr Gemälde während eines Aufenthalts in Paris gefertigt, wo auch der Spanier Pablo Picasso seit 1906 dauerhaft lebte. Aus welchen Gründen können beide Selbstporträts als 'modern' bezeichnet werden?



Paula Modersohn-Becker (Dresden 1876-1907 Worpswede)
Selbstbildnis, 1906/07
Ölfarben und Tempera auf Karton, 26.5 x 18.5 cm
Dortmund, Privatsammlung



Pablo Picasso (Málaga 1881-1973 Mougins)
Selbstbildnis, 1907
Öl auf Leinwand, 50 x 46 cm
Prag, Nationalgalerie