

JEAN-FRANCOIS LYOTARD

Was ist postmodern?

Aus: Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. - Stuttgart: Reclam 1993 (= Reclam Universalbibliothek Nr. 8668); S.33-48.

Scanned By ASTAROTH ... 02 / 2005

JEAN-FRANCOIS LYOTARD

Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?

an Thomas E. Carroll
Mailand, den 15. Mai 1982

Anfragen

Wir befinden uns in einer Phase der Erschlaffung, ich spreche von Tendenzen der Zeit. Von allen Seiten werden wir gedrängt, mit dem Experimentieren aufzuhören, in den Künsten und anderswo. Ich las einen Kunsthistoriker, der Realismen anpreist und für neue Subjektivität eintritt, Ich las einen Kunsthistoriker, der auf Kunstmärkten den »Transavantgardismus« in Umlauf setzt und verkauft. Ich las, daß Architekten sich im Namen des Postmodernismus vom Projekt des *Bauhauses* lossagen, und so das Kind, das Experiment, mit dem funktionalistischen Bade ausschütten. Ich las, daß ein neuer Philosoph entdeckt, was er sonderbarerweise Judenchristentum nennt, und womit er der Unfrömmigkeit, die wir verbreitet hätten, ein Ende setzen will. Ich las in einer französischen Wochenschrift, daß die *Mille plateaux* nicht zu befriedigen vermögen, da man, zumal bei der Lektüre eines philosophischen Buches, auf ein wenig Sinn nicht ganz verzichten möchte. Ich las unter der Feder eines einflußreichen Historikers, daß die Schriftsteller und Denker der Avantgarde der sechziger und siebziger Jahre durch ihre Art des Umgangs mit der Sprache Terror ausgeübt hätten und daß wieder Voraussetzungen für eine fruchtbare Debatte geschaffen werden müssen, indem den Intellektuellen eine gemeinsame Sprache zur Pflicht gemacht wird, nämlich die der Historiker. Ich las einen jungen Sprachphilosophen, der sich darüber beklagt, daß das kontinentale Denken angesichts der Herausforderung, die von Sprechmaschinen ausgeht, die

Befassung mit der Wirklichkeit, so scheint ihm, an diese abgetreten hat, daß es das Referentielle durch das Paradigma des Adlinguistischen (man spricht über Gesprochenes, schreibt über Geschriebenes, Intertextualität) ersetzt hat, und der meint, es ginge nunmehr darum, die Sprache wieder fest im Referenten zu verankern. Ich las einen begabten Theaterwissenschaftler, für den der Postmodernismus mit seinen Phantasien und Spielen im Vergleich zur Macht nicht schwer wiegt, vor allem, wenn eine beunruhigte Öffentlichkeit von dieser, um die Drohung eines atomaren Krieges abzuwehren, eine Politik totalitärer Wachsamkeit fordert.

Ich las einen angesehenen Denker, der die Moderne gegen diejenigen verteidigt, die er die Neokonservativen nennt. Unterm Banner des Postmodernismus, so glaubt er, wollen sich diese vom unvollendet gebliebenen Projekt der Moderne, der Aufklärung*, lösen. Selbst deren letzte Verfechter, wie Popper und Adorno, haben ihm zufolge dies Projekt nur mehr in partikulären Lebensbereichen zu verteidigen vermocht, der Autor von *The Open Society* in der Sphäre des Politischen, der der *Ästhetischen Theorie* in der Kunst. Jürgen Habermas (Du hast ihn erkannt) meint, daß die Moderne gescheitert ist, da sie zuließ, daß die Totalität des Lebens in voneinander abgetrennte Spezialgebiete zerfiel, die der beschränkten Kompetenz von Experten obliegen - obschon das konkrete Individuum »entsublimierten Sinn« und »entstrukturierte Form« nicht als befreiend erlebt, sondern als jenen entsetzlichen *ennui*, den Baudelaire vor mehr als hundert Jahren beschrieb.

Einem Hinweis Albrecht Wellmers zufolge ist der Philosoph der Ansicht, daß dieser Zersplitterung der Kultur und ihrer Trennung vom Leben nur dadurch abgeholfen werden kann, daß »die ästhetische Erfahrung [...] ihren Stellenwert ändert«, das heißt »nicht primär in Geschmacksurteile umgesetzt wird«, sondern »explorativ für die Aufhellung einer

* Hier und im folgenden bedeutet ein Sternchen: im Original deutsch. [Anm. d. Übers.]

lebensgeschichtlichen Situation genutzt, auf Lebensprobleme bezogen wird«. Denn dann tritt sie »in ein Sprachspiel ein, das nicht mehr das der ästhetischen Kritik ist«, greift »in die kognitiven Erwartungen ein und verändert die Art, wie alle diese Momente aufeinander verweisen«. Kurz, Habermas verlangt von den Künsten und der Erfahrung, die sie vermitteln, eine Brücke über den Abgrund, der die Diskurse der Erkenntnis, der Ethik und der Politik trennt, zu schlagen und so der Einheit der Erfahrung einen Weg zu bahnen.

Meine Frage lautet: Welcher Art ist die Einheit, die Habermas vorschwebt? Besteht das Ziel, das das Projekt Moderne verfolgt, darin, eine soziokulturelle Einheit zu schaffen, in der alle Elemente des Alltagslebens und des Denkens wie in einem organischen Ganzen Platz finden könnten? Oder sind die Übergänge, die zwischen den heterogenen Sprachspielen, dem Spiel der Erkenntnis, der Ethik und der Politik zu eröffnen sind, von einer anderen Ordnung als diese? Und wenn ja, wie sollten sie dann in der Lage sein, deren wirkliche Synthese zu realisieren?

Die erste Hypothese ist Hegelscher Inspiration und stellt den Begriff einer sich dialektisch totalisierenden *Erfahrung* nicht in Frage; die zweite steht dem Geist der *Kritik der Urteilskraft* näher, hat aber wie diese sich der strengen Prüfung zu unterziehen, die die Postmoderne dem Denken der Aufklärung auferlegt, der Vorstellung eines einheitlichen Ziels der Geschichte und eines Subjekts. Nicht nur Wittgenstein und Adorno haben diese Kritik begonnen, sondern auch einige Denker, ob nun Franzosen oder nicht, die indes nicht die Ehre hatten, von Professor Habermas gelesen zu werden was ihnen freilich erspart, sich wegen Neo-Konservatismus eine schlechte Zensur zuzuziehen.

Der Realismus

Die Anfragen, die ich Dir gegenüber zu Beginn erwähnte, sind einander nicht gleichwertig. Sie können sich sogar widersprechen. Die einen werden im Namen des Postmodernismus vorgetragen, andere um ihn zu bekämpfen. Es ist nicht notwendig, dasselbe zu verlangen - man möge einen Referenten (und objektive Wirklichkeit) liefern, einen Sinn (und glaubhafte Transzendenz), einen Empfänger (und ein Publikum), einen Sender (und subjektive Expressivität) oder einen kommunikativen Konsens (einen allgemeinen Verständigungskodex, zum Beispiel in Form des historischen Diskurses). In allen diesen vielförmigen Einladungen jedoch, das künstlerische Experiment zu beenden, tönt derselbe Ruf nach Ordnung wieder, ein Wunsch nach Einheit, Identität, Sicherheit, nach Popularität (im Sinne von »ein Publikum finden«, eine Öffentlichkeit*). Man fordert Künstler und Schriftsteller auf, in den Schoß des Gemeinwesens zurückzukehren, oder betraut sie zumindest, sofern man der Ansicht ist, dieses sei krank, mit der Verantwortung für dessen Genesung. Es gibt ein untrügliches Zeichen für diese gemeinsame Tendenz: Nichts erscheint all diesen Autoren dringlicher, als das Erbe der Avantgarden zu liquidieren. Insbesondere der sogenannte »Transavantgardismus« zeigt sich darin von großer Ungeduld. Die Antworten, die ein italienischer Kritiker französischen Kritikern erteilte, lassen darüber keinen Zweifel. Indem sie die Avantgarden vermischen, wännen Künstler und Kritiker sich sicherer in ihrem Unterfangen, diese zu vernichten, als wenn sie sie frontal angriffen. Noch der zynischste Eklektizismus kann so als Überwindung des insgesamt partiellen Charakters der vorausgegangenen Forschungen ausgegeben werden. Ihnen offen den Rücken zu kehren hieße, sich der Lächerlichkeit, dem Vorwurf des Neo-Akademismus auszusetzen. Salons und Akademien mochten zur Zeit, als die Bourgeoisie sich der Geschichte bemächtigte, der Läuterung dienen und, unterm Deckmantel des Realismus, Preise

verteilen für gutes plastisches und literarisches Verhalten. Doch der Kapitalismus verfügt über eine solche Macht, Gebrauchsgegenstände, Rollen des sozialen Lebens und Institutionen zu verwirklichen, daß die sogenannten »realistischen« Abbildungen die Wirklichkeit nur noch in Form von Sehnsucht oder Spott beschwören können, als Anlaß von Leiden eher als von Befriedigung. Jeglicher Klassizismus erscheint verboten in einer Welt, in der die Wirklichkeit in einem Maße destabilisiert ist, daß sie keinen Stoff mehr für Erfahrung gewährt, wohl aber für Erkundung und Experiment.

Dieses Thema ist den Lesern Walter Benjamins vertraut. Seine Reichweite indessen ist genau zu bestimmen. Die Photographie war keine Herausforderung, die der Malerei von außen her entgegentrat, so wenig wie das industrielle Kino für die erzählende Literatur. Erstere führte eine Reihe von Aspekten des Programms einer Ordnung des Sichtbaren, die vom Quattrocento erarbeitet wurde, zu Ende; letzteres ermöglichte es, das Verfahren, Diachronien zu organischen Totalitäten zusammenzuschließen, zu vervollkommen, das seit dem 18. Jahrhundert das Ideal der großen Bildungsromane war. Daß das Mechanische und Industrielle an die Stelle von Handarbeit und Handwerk traten, ist an sich kein Unglück, es sei denn, man glaubt, daß Kunst in ihrem Wesen Ausdruck genialischer Individualität, unterstützt von handwerklicher Elitekompetenz, ist.

Die Herausforderung lag hauptsächlich darin, daß die Verfahren von Photographie und Kino besser, schneller und mit hunderttausendmal größerer Verbreitung als der bildnerische und erzählerische Realismus die Aufgabe erfüllen können, die der Akademismus diesem angewiesen hatte, nämlich das Bewußtsein vom Zweifel zu bewahren. Industrielle Photographie und industrieller Film müssen der Malerei und dem Roman überlegen sein, wenn es darum geht, den Referenten zu stabilisieren, das heißt ihn so auszurichten, daß er als wiedererkennbarer Sinn erscheint, die Syntax und Lexik zu wiederholen, die dem Empfänger ermöglichen, Bilder und

Sequenzen rasch zu entziffern, und sich so mühelos seines eigenen Identitätsbewußtseins und gleichzeitig der Zustimmung, die ihm von seiten anderer zuteil wird, zu versichern; denn die Strukturen dieser Bilder und Sequenzen bilden einen Kommunikationscode, der alle umgreift. In dieser Weise vervielfachen sich die Wirklichkeitseffekte oder, wenn man will, die Phantasmen des Realismus.

Wollen sie nicht selbst zu (übrigens unbedeutenden) Anwälten des Bestehenden werden, müssen Maler und Romancier sich solcher therapeutischen Praxis verweigern. Sie haben statt dessen die Regeln der Kunst des Malens oder Erzählens in der Form, in der sie sie erlernt oder von ihren Vorgängern übernommen haben, in Frage zu stellen. Diese erscheinen ihnen alsbald als Mittel der Täuschung, Verführung oder Beschwichtigung, die ihnen verbieten, "wahr" zu sein. Hinter Gattungsbegriffen wie Malerei und Literatur sind Verschiebungen, die ihresgleichen nicht kennen, im Gange. Diejenigen, die es ablehnen, die Regeln der Kunst zu hinterfragen, machen Karriere dank des Konformismus der Massen, indem sie vermittels der »guten Regeln« dem endemischen Verlangen nach Realität Objekte und Situationen liefern, die diese zu befriedigen vermögen. Pornographie macht von Photo und Film zu diesem Zweck Gebrauch. Sie wird zum allgemeinen Vorbild für Bild- und Erzählkunst, wenn diese es unterläßt, sich der Herausforderung durch die Massenmedien zu stellen.

Jene Schriftsteller und Künstler aber, die akzeptieren, die Regeln der plastischen und narrativen Künste in Zweifel zu ziehen und ihren Verdacht, indem sie ihre Werke zugänglich machen, eventuell mit anderen zu teilen, müssen damit rechnen, daß sie dem Amateur, der einer Realität und Identität bedürftig ist, nicht glaubwürdig sind; sie sind ohne Gewähr des Publikums. Man kann so die Dialektik der Avantgarden auf die Herausforderung zurückführen, die von den industriellen und massenmedialen Realismen auf die Kunst des Malens und Erzählens ausgeht. Duchamps *ready made* poin-

tiert nur aktiv und in parodistischer Weise jenen Prozeß, der dem Maler sein Metier und selbst seinen Status als Künstler fortwährend entzieht. Wie Thierry de Duve treffend bemerkt, lautet die ästhetische Frage der Moderne nicht: Was ist schön? sondern: Was macht Kunst zur Kunst (und Literatur zur Literatur)? Der Realismus, dessen einzige Definition darin besteht, die Frage nach der Realität, die in der Frage der Kunst impliziert ist, zu umgehen zu suchen, liegt stets auf halbem Wege zwischen Akademismus und Kitsch. Trägt die Macht den Namen Partei, dann triumphiert der Realismus mit seinen neoklassizistischen Versatzstücken über die experimentelle Avantgarde, indem er diese diffamiert und untersagt. Doch auch die »guten« Bilder, die »guten« Erzählungen, die guten Formen, die die Partei fordert, auswählt und verbreiten läßt, müssen ein Publikum finden, das sie als das angemessene Besserungsmittel für die Bedrückung und Angst, die es empfindet, begehrt. Das Verlangen nach Realität, das heißt nach Einheit, nach Einfachem, nach Mitteilbarkeit usw., hatte im deutschen Publikum zwischen den Kriegen und im russischen nach der Revolution weder dieselbe Intensität noch Kontinuität; dergleichen Unterschiede sind zu berücksichtigen, wenn von nazistischen oder stalinistischen Realismen die Rede ist.

Auf jeden Fall aber ist der Angriff auf das künstlerische Experiment, geht er von der politischen Instanz aus, reaktionär: Als ob das ästhetische Urteil sich nur darüber auszusprechen hätte, ob das eine oder andere Werk mit den festgestellten Regeln des Schönen übereinstimmt oder nicht. Statt daß sich das Werk darum bekümmerte, was es zu einem Kunstwerk macht und ob es eventuell Liebhaber finden kann, erzwingt und anerkennt der politische Akademismus nur Kriterien a priori des »Schönen«, die mit einem Schlag und ein für alle Mal Werke und ein Publikum auswählen. Der Gebrauch der Kategorien wäre so im ästhetischen Urteil von gleicher Natur wie im Erkenntnisurteil. In beiden Fällen handelte es sich, um mit Kant zu sprechen, um bestimmende Urteile: Meist wird

der Ausdruck vom Verstand »wohl umgeformt«, dann werden in der Erfahrung nur diejenigen »Fälle« festgehalten, die unter diesen Ausdruck subsumierbar sind.

Heißt die Macht nicht Partei, sondern Kapital, so erweist sich die »transavantgardistische«, oder, im Sinne von Jenks, »postmoderne« Lösung adäquater als der bloße Antimodernismus. Eklektizismus ist der Nullpunkt zeitgenössischer Bildung: Man hört Reggae, schaut Western an, ißt mittags bei McDonald und kostet zu Abend die heimische Küche, trägt französisches Parfum in Tokio, kleidet sich nostalgisch in Hongkong, und als Erkenntnis tritt auf, wonach das Fernsehquiz fragt. Es ist leicht, für eklektische Werke ein Publikum zu finden. Indem die Kunst zu Kitsch wird, schmeichelt sie dem Durcheinander, das den »Geschmack« des Liebhabers beherrscht. Künstler, Galerist, Kritiker und Publikum gefallen sich in schierer Beliebigkeit; es ist die Zeit der Erschlaffung. Aber dieser Realismus der Beliebigkeit ist der des Geldes: In Ermangelung ästhetischer Kriterien ist es möglich und nutzbringend, den Wert der Werke am Profit zu messen, den sie erbringen. Dieser Realismus paßt sich allen Tendenzen an, wie das Kapital, das sich allen »Bedürfnissen« anpaßt, unter der alleinigen Voraussetzung, daß Tendenzen und Bedürfnisse über die nötige Kaufkraft verfügen. Und was den Geschmack anbelangt, so bedarf es keines Feingefühls, wenn man spekuliert oder sich zerstreuen will. Künstlerische und literarische Suche ist in doppelter Weise bedroht, einmal durch »Kulturpolitik« und dann durch den Kunst- und Buchmarkt. Bald wird ihr vom einen, bald vom andern Kanal empfohlen, Werke zu liefern, die erstens den Themen entsprechen, die in den Augen des Publikums existieren, für das sie bestimmt sind, und zweitens in einer Weise gefügt (»wohl geformt«) sind, daß dieses Publikum in ihnen erkennt, um was es sich handelt, und versteht, was sie bedeuten; ihnen, da es glaubt, Bescheid zu wissen, zustimmen oder seinen Beifall vorenthalten kann; und zuletzt aus Werken, die es billigt, noch Stärkung und Trost zu ziehen vermag.

Das Erhabene und die Avantgarde

Interpretation der Art und Weise, wie mechanische und industrielle Künste sich mit den schönen Künsten und der Literatur berühren, wie ich sie eben angedeutet habe, ist zwar in sich schlüssig, bleibt jedoch zu soziologisierend und historisierend, das heißt einseitig. Obschon Benjamin und Adorno in dieser Frage zu zögern scheinen, ist daran zu erinnern, daß Wissenschaft und Industrie nicht weniger vor dem Verdacht, der auf die Wirklichkeit fällt, gefeit sind als Kunst und Ecriture. Das Gegenteil anzunehmen hieße, sich eine allzu humanistische Vorstellung von dem mephistophelischen Funktionalismus von Wissenschaft und Technologie zu machen. Zwar ist nicht zu leugnen, daß die sogenannte Techno-Wissenschaft heute vorherrscht, das heißt eine massive Unterordnung kognitiver Aussagen unter das Ziel einer maximalen Performanz, die das Kriterium des Technischen ist. Aber das Mechanische und Industrielle sind, zumal wenn sie in das Feld eintreten, das traditionellerweise dem Künstler vorbehalten war, Träger von noch ganz anderem als bloßen Machteffekten. Denn Objekte und Denkweisen, die aus wissenschaftlicher Erkenntnis und kapitalistischer Ökonomie hervorgehen, kolportieren fortwährend eine der Regeln, der sie ihre Möglichkeit verdanken, jene Regel nämlich, daß es keine Wirklichkeit gibt außer der, die zwischen Partnern in Form eines Konsenses über Erkenntnisse und Verpflichtungen verabredet wird. Diese Regel ist von nicht geringer Tragweite. Sie ist die Spur, die eine Art Flucht der Realität aus den metaphysischen, religiösen und politischen Sicherheiten, in deren Besitz der Geist sich währte, in der Politik des Gelehrten und der des Kapitalverwalters hinterließ. Dieses Zurückweichen ist unerläßlich, damit Wissenschaft und Kapitalismus entstehen können. Keine Physik ohne Zweifel an der Aristotelischen Bewegungstheorie, keine Industrie ohne Widerlegung von Korporativismus, Merkantilismus und Physiokratie. Mit der

Moderne geht stets, wie immer man sie auch datieren mag, eine Erschütterung des Glaubens und, gleichsam als Folge der Erfindung anderer Wirklichkeiten, die Entdeckung einher, wie *wenig wirklich* die Wirklichkeit ist.

Was bedeutet dieses »Schwinden der Wirklichkeit«, wenn man es von einer bloß historisierenden Deutung abzulösen versucht? Der Ausdruck ist offenbar dem verwandt, was Nietzsche Nihilismus nannte. Eine Abwandlung dieser Bewegung jedoch, die dem Perspektivismus Nietzsches vorausliegt, erblicke ich im Kantischen Thema des Erhabenen. Insbesondere scheint mir, daß in der Ästhetik des Erhabenen die moderne Kunst (einschließlich der Literatur) ihre treibende Kraft und die Logik der Avantgarden ihre Axiome finden.

Das erhabene Gefühl, das auch das Gefühl des Erhabenen ist, ist nach Kant eine heftige und zwiespältige Affektion: in ihm ist zugleich Lust und Unlust enthalten. Oder besser: die Lust geht darin aus der Unlust hervor. in der Tradition der Subjektphilosophie, die von Augustinus bis Descartes ausgeht und von Kant nicht grundsätzlich in Frage gestellt wird, entwickelt sich dieser Widerstreit, den andere als Neurose oder Masochismus bezeichnen würden, als Konflikt zwischen den Vermögen eines Subjekts, dem Vermögen zu denken und dem Vermögen der »Darstellung«. Erkenntnis kommt zustande, wenn eine Aussage intelligibel ist und darüber hinaus der Erfahrung »Fälle« entnommen werden können, die ihr »entsprechen«. Schönheit hat statt, wenn anlässlich eines »Falles« (eines Kunstwerks), der zunächst ohne begriffliche Bestimmung in der Sinnlichkeit gegeben ist, das Gefühl der Lust unabhängig von allem Interesse, das dieses Werk hervorrufen mag, Anspruch auf einen im Prinzip universellen Konsensus (der vielleicht niemals erreicht werden wird) erhebt.

Der Geschmack bezeugt in dieser Weise, daß zwischen dem Vermögen des Denkens oder der Begriffe und dem Vermögen, einen dem Begriff entsprechenden Gegenstand darzustellen, eine unbestimmte, regellose Übereinstimmung, die

ein Urteil veranlaßt, das Kant reflektierend nennt, als Lust erfahren werden kann. Das Erhabene ist ein anderes Gefühl. Es hat statt, wenn die Einbildungskraft nicht vermag, einen Gegenstand darzustellen, der mit einem Begriff, und sei es auch nur im Prinzip, zur Übereinstimmung gelangen könnte. Wir verfügen zwar über die Idee der Welt (der Totalität dessen, was ist), aber wir haben nicht die Fähigkeit, von ihr ein Beispiel aufzuzeigen. Wir haben die Idee des Einfachen (des nicht weiter Teilbaren), aber wir können es nicht durch einen Sinnesgegenstand veranschaulichen, der dafür als ein Fall fungierte. Wir können uns das absolut Große, das absolut Mächtige vorstellen, aber jegliche Darstellung eines Gegenstands, die darauf abzielte, jene absolute Größe oder Macht »sehen zu lassen«, erscheint uns schmerzlich unzureichend. Es sind Ideen, deren Darstellung nicht möglich ist; durch sie wird also nichts Wirkliches erkannt (was der Erfahrung angehörte); sie untersagen die freie Übereinstimmung zwischen den Vermögen, die das Gefühl des Schönen hervorruft; sie verhindern die Bildung und Festigung eines Geschmacks. Man kann sie undarstellbar nennen.

Modern nenne ich die Kunst, die ihre »kleine Technik«, wie Diderot sagen würde, darauf verwandte zu zeigen, daß es ein Nicht-Darstellbares gibt. Sichtbar zu machen, daß es etwas gibt, das man denken, nicht aber sehen oder sichtbar machen kann: das ist der Einsatz der modernen Malerei. Aber wie kann man sichtbar machen, daß es etwas gibt, das unsichtbar ist? Kant selbst zeigt an, welchem Weg hier zu folgen ist, indem er das *Formlose*, die *Abwesenheit von Form* als möglichen Index des Nicht-Darstellbaren bezeichnet. Von der leeren *Abstraktion*, die der Einbildungskraft auf ihrer Suche nach einer Darstellung des Unendlichen (ein weiteres Nicht-Darstellbares), sagt er auch, daß diese Abstraktion selber gleichsam eine Darstellung des Unendlichen, seine *negative Darstellung* ist. Er zitiert das »Du sollst dir kein Bildnis machen usw.« (2. Mose 2,4) als die erhabenste Stelle der Bibel, insofern darin jegliche Darstellung des Absoluten

untersagt ist. Man braucht diesen Bemerkungen kaum viel hinzuzufügen, um eine Ästhetik der erhabenen Malerei zu skizzieren: Als Malerei würde diese zwar etwas »darstellen«, aber nur in negativer Weise, sie würde also alles Figurative und Abbildliche vermeiden, sie wäre »weiß« wie ein Quadrat von Malevitsch, sie würde mir sichtbar machen, indem sie zu sehen verbietet, sie würde nur Lust bereiten, indem sie schmerzt. In diesen Unterweisungen sind die Axiome der künstlerischen Avantgarden in dem Maße wiederzuerkennen, als sie darauf abzielen, durch sichtbare Darstellungen auf ein Nicht-Darstellbares anzuspielen. Die Systeme und Begründungen, in deren Namen oder mit Hilfe deren diese Aufgabe verfochten und gerechtfertigt wurde, verdienen gewiß große Aufmerksamkeit; sie konnten aber nur im Anschluß an die Bestimmung des Erhabenen gebildet werden und um diese ihrerseits zu legitimieren, das heißt zu maskieren. Ohne die Inkommensurabilität der Wirklichkeit im Verhältnis zum Begriff, die in der Kantischen Philosophie des Erhabenen enthalten ist, bleiben sie unerklärbar.

Ich beabsichtige nicht, hier im einzelnen zu untersuchen, wie die verschiedenen Avantgarden die Wirklichkeit gleichsam gedemütigt und disqualifiziert haben, indem sie das, was an sie zu glauben ermöglicht, nämlich die bildnerischen Techniken, einer rücksichtslosen Prüfung unterzogen. Lokalon, Zeichnung, Farbmischung, Linearperspektive, Beschaffenheit von Träger und Arbeitsmittel, »Rechnung«, Plazierung, Museum: Unablässig stöbern die Avantgarden die Kunstmittel der Darstellung auf, die veranlassen, daß das Denken der Herrschaft des Blicks unterliegt und vom Nicht-Darstellbaren abgelenkt wird. Wenn Habermas, wie übrigens auch Marcuse, diese Arbeit der Entwirklichung als einen Aspekt (repressiver) »Entsublimierung«, begreift und darin das Charakteristikum der Avantgarde erblickt, so deshalb, weil er das Erhabene Kants mit der Freudschen Sublimierung verwechselt und die Ästhetik für ihn eine Ästhetik des Schönen bleibt.

Das Postmoderne

Was ist dann also das Postmoderne? Welchen Platz nimmt es oder nimmt es nicht ein in der schwindelerregenden Arbeit der Fragen, die den Regeln des Bildes und der Erzählung entgegengeschleudert werden? Sicher hat es an der Moderne teil. Alles Überkommene, selbst wenn es nur von gestern ist (*modo, modo*, schrieb Petronius), muß hinterfragt werden. Welchem Raum mißtraut Cezanne? Dem der Impressionisten. Welchen Gegenstand hintergehen Picasso und Braque? Denjenigen Cezannes. Mit welcher Voraussetzung bricht Duchamp 1912? Mit der, daß ein Maler ein Bild zu malen hat, und sei es kubistisch. Und Buren stellt jene andere Voraussetzung in Frage, die seines Erachtens vom (Euvre Duchamps unberührt blieb: den Darstellungsort des Werkes. Welch atemberaubende Beschleunigung, »Generationen« überstürzen sich. Ein Werk ist nur modern, wenn es zuvor postmodern war. So gesehen bedeutet der Postmodernismus nicht das Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente Geburt.

Gleichwohl möchte ich es nicht bei dieser ein wenig mechanisch anmutenden Bedeutung des Wortes belassen. Denn wenn es wahr ist, daß die Moderne sich im Zurückweichen des Realen und als das erhabene Verhältnis von Darstellbarem und Denkbarem entfaltet, so können doch innerhalb dieses Verhältnisses zwei Modi unterschieden werden, zwei Tonarten, wie Musiker sagen würden. Der Akzent kann auf die Ohnmacht des Darstellungsvermögens gelegt werden, auf die Sehnsucht nach einer Anwesenheit, die das menschliche Subjekt empfindet, auf den dunklen und vergeblischen Willen, der es trotz allem beseelt. Der Akzent kann aber auch auf das Denkvermögen gelegt werden - sozusagen auf dessen »Unmenschlichkeit« (eben diese Eigenschaft fordert Apollinaire vom modernen Künstler), da es nicht Sache des Verstandes ist, ob menschliche Sinnlichkeit und Einbildungskraft mit dem übereinstimmen oder nicht, was er begreift-, und auf die

Steigerung des Seins und den Jubel, die von der Erfindung neuer Spielregeln, bildnerischer oder künstlerischer, oder ganz anderer, ausgelöst werden. Anhand der karikaturhaften Verteilung einiger Namen auf dem Schachbrett der Geschichte der Avantgarde wirst Du verstehen, was ich sagen will: Auf der Seite der *melancholia* wären die deutschen Impressionisten, auf der Seite der *novatio* Braque und Picasso zu finden; auf der ersteren Malevitsch, auf der letzteren Lissitsky; auf der einen Chirico, auf der anderen Duchamp. Es mögen verschwindende Nuancen sein, die diese beiden Modi voneinander trennen, oft genug sind beide in ein und demselben Werk zugegen und nahezu ununterscheidbar, und dennoch zeugen sie von einer Differenz, in der sich seit langem das Schicksal des Denkens ereignet und ereignen wird, der Differenz zwischen Trauer und Wagnis.

Das Werk von Proust ebenso wie das von Joyce spielen auf etwas an, das sich einer Vergegenwärtigung widersetzt. Vielleicht ist die Anspielung - Paolo Fabri machte mich kürzlich darauf aufmerksam - ein unerlässlicher Zug im Ausdruck jener Werke, die der Ästhetik des Erhabenen unterstehen. Bei Proust entzieht sich die Identität des Bewußtseins, die ausgeliefert ist an das Maßlose der Zeit, um den Preis für diese Anspielung zu entrichten. Bei Joyce hingegen verliert sich die Identität der *Ecriture* im Unmaß von Buch oder von Literatur. Proust weist auf das Nicht-Darstellbare mittels einer Sprache hin, deren Syntax und Lexik noch heil ist, und mittels einer *Ecriture*, die hinsichtlich ihrer Operatoren noch in vielem der Erzählweise des Romans verhaftet ist. Zwar wird die literarische Institution, die Proust von Balzac und Flaubert übernahm, erschüttert, da keine Person mehr, sondern das innere Zeitbewußtsein der Held des Romans ist, und die Diachronie der Diegese, die bereits von Flaubert mißhandelt wurde, durch die Wahl der Erzählperspektive in Frage gestellt wird. Aber die Einheit des Buches, die Odyssee dieses Bewußtseins, wird dadurch nicht gestört, auch wenn sie sich aufschiebt von Kapitel zu Kapitel: Die Identität der *Ecriture*

mit sich selbst, die sich durch das Labyrinth der endlosen Erzählung hindurch erhält, genügt, um diese Einheit, die man mit der *Phänomenologie des Geistes* vergleichen könnte, zu konnotieren. Joyce hingegen erweckt durch seine *Ecriture* selbst, durch den Signifikanten, die Ahnung eines Nicht-Darstellbaren. Er bedient sich der Skala der bekannten narrativen und selbst stilistischen Operatoren ohne Rücksicht darauf, die Einheit des Ganzen zu wahren, und experimentiert mit neuen Operatoren. Grammatik und Vokabular der literarischen Sprache werden nicht mehr als Vorgegebenes hingenommen, sie erscheinen vielmehr als Akademismen, als Rituale einer Frömmigkeit (wie Nietzsche sagen würde), die verhindert, daß das Werk auf ein Nicht-Darstellbares hinweist.

Die Differenz ist also folgende: Die moderne Ästhetik ist eine Ästhetik des Erhabenen, bleibt aber als solche nostalgisch. Sie vermag das Nicht-Darstellbare nur als abwesenden Inhalt anzuführen, während die Form dank ihrer Erkennbarkeit dem Leser oder Betrachter weiterhin Trost gewährt und Anlaß von Lust ist. Diese Gefühle aber bilden nicht das wirkliche Gefühl des Erhabenen, in dem Lust und Unlust aufs innerste miteinander verschränkt sind: Die Lust, daß die Vernunft jegliche Darstellung übersteigt, der Schmerz, daß Einbildungskraft und Sinnlichkeit dem Begriff nicht zu entsprechen vermögen.

Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Formen verweigert, dem Konsensus eines Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen gemeinsam zu empfinden und zu teilen; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuß zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, daß es ein Undarstellbares gibt. Ein postmoderner Künstler oder Schriftsteller ist in derselben Situation wie ein Philosoph: Der Text, den er schreibt, das Werk, das er schafft, sind grundsätzlich nicht durch bereits

feststehende Regeln geleitet und können nicht nach Maßgabe eines bestimmenden Urteils beurteilt werden, indem auf einen Text oder auf ein Werk nur bekannte Kategorien angewandt würden. Diese Regeln und Kategorien sind vielmehr das, was der Text oder das Werk suchten. Künstler und Schriftsteller arbeiten also ohne Regeln; sie arbeiten, um die Regel dessen zu erstellen, was *gemacht worden sein wird*. Daher rührt, daß Werk und Text den Charakter eines Ereignisses haben. Daher rührt auch, daß sie für ihren Autor immer zu spät kommen, oder, was auf dasselbe führt, daß die Arbeit an ihnen immer zu früh beginnt. *Postmodern* wäre also als das Paradox der Vorzukunft (*post-modo*) zu denken.

Mir scheint, daß der Essay (Montaigne) postmodern ist und das Fragment (das Athenäum) modern.

Es sollte endlich Klarheit darüber bestehen, daß es uns nicht zukommt, *Wirklichkeit zu liefern*, sondern Anspielungen auf ein Denkbare zu erfinden, das nicht dargestellt werden kann. Und man hat sich von dieser Aufgabe nicht die mindeste Versöhnung zwischen »Sprachspielen« zu erwarten: Kant, er nannte sie Vermögen, wußte, daß sie durch einen Abgrund voneinander geschieden sind und daß nur eine transzendente Illusion (die Hegelsche) hoffen konnte, sie in einer wirklichen Einheit zu tolerieren. Aber er wußte auch, daß für diese Illusion der Preis des Terrors zu entrichten ist. Das 19. und 20. Jahrhundert haben uns das ganze Ausmaß dieses Terrors erfahren lassen. Wir haben die Sehnsucht nach dem Ganzen und dem Einen, nach der Versöhnung von Begriff und Sinnlichkeit, nach transparenter und kommunizierbarer Erfahrung teuer bezahlt. Hinter dem allgemeinen Verlangen nach Entspannung und Beruhigung vernehmen wir nur allzu deutlich das Raunen des Wunsches, den Terror ein weiteres Mal zu beginnen, das Phantasma der Umfassung der Wirklichkeit in die Tat umzusetzen. Die Antwort darauf lautet: Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die Differenzen, retten wir die Differenzen, retten wir die Ehre des Namens.