

Kunst und Vandalismus im Zeichen der Moderne¹

In memoriam Uffe Hansen

1. Preludio

Gemeinhin versteht man unter Vandalismus die blindwütige Sachbeschädigung, im engeren Sinn das Zerstören von Kunstwerken und Kulturschätzen. Wie nun, wenn die ganze Menschheitsgeschichte mehr ein Zerstörungs- als ein Aufbauprozess gewesen wäre, so wie in Hermann Kasacks Roman *Die Stadt hinter dem Strom*? Hier, im allegorischen Jenseits, arbeiten zwei Fabriken gegeneinander; eine zerstört die würfelförmigen Kunststeine, welche die andere produziert, die andere produziert aus dem Schutt erneut Steine. Allmählich gewinnt die Zerstörung die Oberhand. Nach dieser Allegorie wäre die Weltgeschichte nichts als ein Prozess des Vandalismus. Ist es nicht tatsächlich an der Zeit, Geschichte so zu beschreiben? Nicht als Fortschritt, sondern als die zunehmende Zerstörung von Natur und die wahrscheinlich endgültige der menschlichen Zivilisation. Es fehlt jetzt nur noch ein Zünder, vergleichbar der Ermordung eines Erzherzogs irgendwo auf dem Balkan, um eine schlimmere Katastrophe als den Ersten Weltkrieg auszulösen. Und zwar einfach deswegen, weil die Menschheit sich der Entfaltung ihrer technischen Mittel nicht gewachsen zeigt.²

1 Für Kritik danke ich Ana-Stanca Tabarasi-Hoffmann, Carl Pietzcker, Armin Volkmar Wernsing, Lars Axel Petersen und Klaus Schulte.

2 Am 26. September 1983, verhinderte nur die Besonnenheit eines sowjetischen Offiziers, dass die menschliche Zivilisation in einem Atomkrieg unterging. Er führte den grundsätzlichen Befehl zum Gegenschlag nicht aus, als das Warnsystem fälschlich den Anflug amerikanischer Atomraketen meldete. Heute ist die Katastrophe wahrscheinlicher als damals im Kalten Krieg. Es geht nicht darum, die alte Geschichte der Untergangsszenarien fortzuschreiben. Die Tatsache, dass das Ende der menschlichen Zivilisation wahrscheinlicher ist als ihr Erhalt, können heute nur Traumtänzeri und Dummheit leugnen. Sie werden befeuert durch das Machtinteresse herrschender Klassen, die globale Egoismen lehren, wo allein noch in globaler Solidarität vielleicht Rettung wäre.

Das macht gnostisches Denken wieder aktuell.³ Sobald die Welt nicht einfach da ist, wie bei den Denkern der Antike, sondern als Schöpfung gedacht wird, taucht die Frage nach der Herkunft des Bösen auf. Denn ein ebenso guter wie allmächtiger Gott hätte das Böse vermieden, statt es einfach als Mangel des Guten zu akzeptieren, als ein Stück Unvollkommenheit. Auf diesen Zweifel an einem guten Gott antwortet gnostisches Denken mit einem Dualismus, der, wie wir sehen werden, der Struktur künstlerischen Phantasierens entspricht. Es unterscheidet einen fremden Gott, gleichwohl Ursprung der menschlichen Seele, den reinen Geist, die reine Harmonie einerseits, vom unvollkommenen Schöpfergott, dem von Platon entlehnten Demiurgen andererseits. Das Christentum sucht dem laut Hans Blumenberg (*Die Legitimität der Neuzeit*, Teil 2) auf zweierlei Weise vergeblich zu begegnen. Zunächst, indem die von Augustin begründete Tradition die gnostische Antwort durch den Verweis auf die menschliche Erbsünde zu entwerten sucht: Der Mensch mit seinem *liberum arbitrium* trägt die Schuld am Bösen. Da er jedoch nur durch die Gnadenwahl davon befreit werden kann, ist der eine Gott und Schöpfer insgeheim doch wieder verantwortlich. Der zweite Versuch, die Gnosis zu überwinden, die Theodizee nämlich, wird mit dem Beginn der Neuzeit angestellt, wenn eine nur mehr pragmatische Vorsehung dem Menschen die Aufgabe überträgt, für die Vollendung der noch unfertigen Welt selbst zu sorgen. Mit dem Ende des Fortschrittsglaubens scheitert aber auch dieser Versuch. Heute ist der Mensch dabei, die Welt nicht zu vollenden, sondern zu zerstören.

Doch schon lange, bevor das Böse zum theologischen Problem wird, ist die Welt für den Menschen immerhin so bedrohlich, dass sie mythisch interpretiert werden muss. In diesem Sinn war und bleibt sie uns fremd. Wir sehen uns ihr gegenüber, zuerst als fremder Natur, dann als fremder, obgleich selbstgemachter Geschichte. „Fremde sind wir auf der Erde alle“, heißt die erste Zeile eines

3 Ich stütze mich dankbar auf die Hinweise meines verstorbenen Freundes Uffe Hansen. Von seinem reichen Wissen über die Gnosis hat er leider neben einem Vorwort zur dänischen Übersetzung von Kafkas Aphorismen (Franz Kafka, *Aforismer og andre efterladet skrifter*, Roskilde: Roskilde Bogcafé, 1999) nur einen Artikel in einem Sammelband hinterlassen (Uffe Hansen, »At læse Kafka«, in: *Kafka i syv sind*, hrsg. David Bugge, Søren R. Fauth, Ole Morsing, Kopenhagen: Anis, 2012, S. 9-48)

Gedichtes von Franz Werfel, das den Ersten Weltkrieg kommentiert. Das ist gnostische Grunderfahrung, aber sie beruht auf einer anthropologischen Konstante, auf der Unfertigkeit des Menschen in der Welt, die er erst zu seinem Haus machen muss. Diese Grunderfahrung, schon vor allen gnostischen Lehren, ist mit der Kunst verbündet. Denn nicht die Technik hilft uns, uns die fremde Welt zu unserem Haus zu machen, wohl aber nach dem Tod des Schöpfergottes allein noch die Kunst. Manche wissen noch nichts von seinem Tod, und man mag sich streiten, ob im Namen der Religionen mehr Gutes oder mehr Böses geschieht. Im Namen der Kunst wird jedenfalls niemand totgeschlagen.

Was leistet also die Kunst? Beginnen wir mit einer anderen Frage: Warum sprechen uns die Dramen der griechischen Antike immer noch an? fragt Marx. Wenn die Voraussetzung tatsächlich stimmt, dass die Heutigen noch von Sophokles und seinen Brüdern angesprochen werden, so wäre meine Antwort: weil sie uns der Ambivalenz aussetzen und mit ihr versöhnen, die wir gegenüber der grundsätzlichen Fremdheit und Feindlichkeit der Welt, letzten Endes gegenüber dem Tod empfinden. Sogar die Komödie tut es; sie zeigt ja, dass der Versuch geistiger Leitung versagt gegenüber der Macht der toten Materie.⁴ Schon auf die naturgeschaffene Fremdheit der Welt, nicht erst auf die vom Menschen verursachte, antwortet Ambivalenz. Die mordende und nährenden Natur erscheint in göttlichen Gestalten, wie etwa in der indischen Kali oder in der Baalsgöttin Astarte. Wenn Platon im *Staat* verlangt, die Jugend solle nur von guten Göttern hören, nicht von solchen, die gut und böse gleichzeitig sein können, und damit faktisch die euripideische Tragödie mit ihrem ambivalenzauflösenden *Deus ex Machina* rechtfertigt,⁵ so trennt er Mythos (und damit Literatur)

4 Das wird aber als lebensbejahende Erleichterung empfunden. Hierzu Wolf Wucherpennig, *Das Schreckliche und die Schönheit. Studien zu Ambivalenz und Identität in der europäischen Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013. Hier das Kapitel: »Das Lachen des Todes«.

5 Nietzsche hat bekanntlich Euripides dafür kritisiert, dass er die Mysterienlehre der alten Tragödie zerstörte, nämlich »die Grunderkenntnis von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als des Urgrundes des Übels, die Kunst als die freudige Hoffnung, daß der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit.« Friedrich Nietzsche, »Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus«, S. 62, in: Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, Bd. 1, München: Hanser, 1954, S. 7-134. Unter dem genannten Titel vereinigt Nietzsche den *Versuch einer Selbstkritik* und die Abhandlung *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, aus welcher die zitierte Stelle stammt.

mit Ambivalenz im Herzen von einer Götterlehre (und damit Theologie und Philosophie) mit Logik im Herzen, Logik verstanden als das vernünftige, nach Widerspruchsfreiheit strebende Denken. Allerdings gehört zur Kunst auch die Faszination der logischen Form und zur Philosophie auch die Faszination der unauflöselichen Ambivalenz.

Diese letztere antwortet nicht nur auf die fremde Natur, sondern auch auf das Zerstörungswerk der Geschichte. Wenn ich im folgenden von emphatischer Kunst rede und von ihrer Auseinandersetzung mit dem Vandalismus der Geschichte, so denke ich nicht an eine formalästhetische Bewertung, sondern eher an eine geschichtsphilosophische Ortsbestimmung.⁶ Kunst im emphatischen Sinn nimmt die Herausforderungen ihrer Epoche implizit oder explizit auf und versucht, ihnen mit den geistigen Mitteln ihrer Epoche einen Platz in einem Weltbild zu geben, nicht in Form einer zusammenhängenden Lehre, sondern in einer Spiegelung der inneren und äußeren Welt, welche die vom Mythos geerbte Ambivalenz enthält; das bewirkt, dass ihr Versuch letzten Endes logisch nicht glücken kann. So bleibt sie davor bewahrt, eine Lehre zu werden, die eine Sinnggebung anbietet, auch wenn sie immer ein Gegenentwurf bleibt. Als Gegenentwurf, der uns mit Ambivalenz versöhnt, unterscheidet emphatische Kunst sich von Reklame, sei es Warenreklame, sei es nationale Reklame wie z. B. in der Moskauer Untergrundbahn. Und sei sie noch so gut gemacht, wie etwa in Riefenstahls Hitler-Filmen, so kennt sie keine Ambivalenz und keine Öffnung zu dem tödlich Unbekannten. Hier wird vielmehr Glück versprochen, eines, das nichts mit emphatischer Kunst zu tun hat, sondern in na-

6 Die Diskussion über die literarische Wertung, die in den deutschsprachigen Ländern in den 1960er und 1970er Jahren geführt wurde, soll hier nicht wieder aufgenommen werden. Damals versuchte man den Kunstcharakter vor allem an der sprachlichen Form der Wirklichkeitsdarstellung festzumachen. Der Gegenbegriff zum sprachlichen Kunstwerk war dementsprechend der Kitsch. Aktuell ist allerdings immer noch Adornos Kritik an der Kulturindustrie, nur dass die zivilisationszerstörende Gewalt des Kapitalismus inzwischen entscheidend zugenommen hat.

tionaler Größe oder im Warenbesitz liegt.⁷

Es ist ihr gnostischer Zug, wenn man so will, ihre eingeborene Melancholie, ihr Leiden an der Welt zusammen mit der Sehnsucht nach dem ganz Anderen, das man als fremden Gott, als Geist, als dauernde Harmonie oder wie auch immer bezeichnen will, was das Eigentümliche der emphatischen Kunst ausmacht. Und ihre Fähigkeit, beides in Ambivalenz miteinander zu versöhnen und so allerdings jeglichen gnostischen Dualismus aufzuheben.⁸ Ihre grundlegende Ambivalenz zwischen dem Leiden an der Welt und der Sehnsucht nach dem ganz Anderen, in dem man gleichwohl zu Hause wäre, nimmt je nach wechselnder Erfahrung und entsprechendem Bewusstsein auch wechselnde Formen an: Leiden an unterschiedlichen Formen des Bedrohlichen, an unterschiedlichen Formen innerer und äußerer Gewalt, der Einsamkeit und des Verlusts. Aber immer klingt das grundsätzliche Leiden an der Welt hindurch; und gerade diese Verallgemeinerung, zusammen mit der Öffnung für das ganz Andere, nicht irgendein Ankommen, sondern die Bewegung aus dem Leiden in die Ordnung der schönen Form, macht die versöhnende Kraft, die tröstende Unsagbarkeit der emphatischen Kunst aus. Und insofern behütet sie auch vor weltverachtender Askese, zu der gnostisches Denken allerdings führen

7 Damit wird nicht die alte Unterscheidung von niederer und hoher Kunst weitergeführt. Chansons von Georges Brassens und Songs von Leonhard Cohen können durchaus die Kriterien emphatischer Kunst erfüllen. Eben so wenig sollen unschuldige Kinderreime, flotte Rhythmen und muntre Lieder abgewertet werden. Das Lied, das meine Großmutter mich lehrte, und von dem ich durch Viktor Manns Erinnerungen erfuhr, dass es der erfolgreichste Schlager des Jahres 1900 war, beginnt so:

Mein Herz, das ist ein Bienenhaus,
die Mädchen sind darin die Bienen.
Sie fliegen ein, sie fliegen aus,
grad' wie in einem Bienenhaus.
In meines Herzens Klausen.
Holldria holldria, holldria holldria,
holldria ho, holldria ho,
holldria ho, holldria ho.

Solch ein Liedchen kann Erinnerungen an eine ganze Kindheit wachrufen. Aber es ist ebenso wenig emphatische Kunst, wie das Gebäck es ist, von dem Proust in seinem berühmten Roman schreibt, der sich mit der modernen Erinnerungszerstörung auseinandersetzt. Gegen solche wohlschmeckende Unterhaltung ist auch nichts einzuwenden. Problematisch hingegen sind die standardisierten Erzeugnisse der Kulturindustrie, die den Menschen zu einem unmündigen Wesen erziehen. Sie gehorchen der Ästhetik der Reklame.

8 Das ist das Thema meines oben genannten Buches *Das Schreckliche und die Schönheit. Studien zu Ambivalenz und Identität in der europäischen Literatur*. Hier allerdings noch ganz ohne Hinweis auf gnostisches Denken.

kann. Denn so gefährlich Glücksversprechen sind, die aus der Reklame in die Unselbständigkeit führen können, so wenig sollten wir uns der Lebensfreude auch in Zeiten des Niedergangs verschließen. Unmenschlich gar ist die Verachtung des Diesseits um des Jenseits willen, wie wir sie heute bei den Islamisten erleben.

Was bedeutet das für eine Ästhetik in unseren finsternen Zeiten? Darum wird es im diesem Artikel gehen. Zunächst möchte ich zum Bewusstsein der Modernität hinführen. Denn hierin liegt unsere große geschichtsphilosophische Herausforderung. Das Christentum hatte die Menschen gelehrt, Natur und Geschichte neben der Bibel als zwei der drei großen Bücher Gottes zu lesen. Die christliche Kunst schreibt die wechselnde menschliche Ordnung in diese Bücher als Ausdruck göttlichen Willens ein. Der satanische Verführer sorgt jedoch dafür, dass die Kunst als Illustration der Theologie nicht ohne eine heimliche Ambivalenz ist. Der Feind könnte ja nicht verführen, wenn er nicht anziehend wäre. Und der ewige Tod ist die dauernde Drohung hinter allem künstlerischen Streben.

Nun aber taucht die Moderne auf als Ausdruck der säkularen Welt mit ihrer eigenen Dynamik, mit dem Begriff des Neuen und der menschengeschaffenen Fremdheit der Welt. Im Mittelalter dient der Unterschied zwischen den *moderni* und *antiqui* nur dazu, die Beschäftigung der Christen mit dem Altertum zu rechtfertigen. Hier gebraucht man Bilder wie: Zwerge auf den Schultern der Riesen oder Bienen, die Honig aus giftigen Blumen saugen. Obwohl der Begriff in der Renaissance kaum gebraucht wird, entsteht hier das Bewusstsein von der Moderne als etwas qualitativ Neuem mit eigenem Recht. (Das Wort selbst wird in diesem Sinn erst in der *querelle des anciens et des modernes* gebraucht.) Das bedeutet, dass die Kunst von nun an neu sein soll, was sich zum Beispiel im *dolce stil novo* äußert. Neu sein heißt, dass die Kunst immer auf der Höhe der unterschiedlichen intellektuellen Errungenschaften sein muss, die nicht zuletzt in der Kunst selbst erarbeitet werden.

Das Neue, mit dem wir nun konfrontiert werden, ist die repräsentative Subjektivität. Sei es in den Naturwissenschaften die Analyse des einzelnen Wissenschaftlers, der allgemeingültige

Gesetze erforscht, sei es in der Malerei der Blick des einzelnen, der die Perspektive auslotet, die sich dann mathematisch berechnen lässt, sei es in der Musik die Sängerin, die auf die Rampe tritt und ihre Arie singt, und zwar sowohl als fühlendes Individuum wie auch als Fürstin, die dem rhetorisch-sozialen Dekor unterworfen ist; sei es der Dichter, der über sich selbst schreibt, doch so, dass er erfüllt, was das rhetorisch-soziale Dekor gebietet.⁹ Den stärksten Kontrast zwischen dem Aufbruch der Individuen und der alten Ordnung bietet wahrscheinlich die *Divina Commedia*. Hier zeigt sich auch deutlich, was die moderne Kunst kann: Der Gegenstand, die Leiden des Lebens, wird zu ästhetischem Genuss durch die Form. Ich zögere, hier von Sublimierung zu sprechen. Es ist eine Verwandlung in etwas Anderes. Die Leiden des Lebens sind hier die Leiden der Hölle, denn die alte Ordnung besteht noch (darum ist das Himmelreich auch noch erforderlich), und das Leben ist noch nicht die Hölle der Entfremdung, zu der es später wird.

Hier muss ich, da es ja um den Vandalismus der Realität geht, kurz beim Dreißigjährigen Krieg verweilen, dem ersten der großen modernen europäischen Kriege. Hier kämpften Christen gegen Christen, und daran verstarb die alte Ordnung schließlich, wenngleich nach langem Siechtum. Umso nachdrücklicher beschwört man sie zunächst. Vielleicht kann man die Sonette des Andreas Gryphius als einen würdigen Abschluss der Periode sehen. Er lebte in Schlesien, einer der am schlimmsten verwüsteten Gegenden des Deutschen Reiches. Nicht der Einzelne als solcher, sondern der einsame, in Krieg und Krankheit verlassene Mensch beschwört in den Sonetten die doppelte Bedeutung alles Irdischen, die hiesige und die jenseitige, die in Gottes Büchern abgelesen werden kann. Die Darstellung der doppelten Bedeutung mit genau kalkulierten rhetorischen Mitteln macht, dass der verstehende Leser im Detail wie im Ganzen eine kosmische Harmonie im dichterischen Text abgespiegelt sieht: die reine Harmonie aus dem irdischen Elend heraus.

Damit sind wir in der Zeit vor dem 18. Jahrhundert angekommen und können die Auseinandersetzung der Kunst mit dem

9 Decorum (bienséance, das Wohlanständige, decency, der sømmelige) beginnt einerseits schon in der weltlichen Mittelalterliteratur eine Rolle zu spielen – so weit ich weiß, in Gottfried von Straßburgs *Tristan*, wo es „vuoge“ heißt – und es bleibt andererseits lange gültig, auf jeden Fall bis zu Stendhals *Le Rouge et le Noir*, wo es mit einem Skandal zerstört wird.

Vandalismus der modernen Welt in zwei Stufen verfolgen. Zunächst ihre versöhnende Antwort, nun ausgehend vom Selbstverständnis des Subjekts, auf die Menschenfeindlichkeit der selbstgeschaffenen Welt, letztlich auf die alles quantifizierende Warenwelt, dann ihre eigene Verwandlung in einen Kunstvandalismus, der diese Welt nur mehr spiegelt, damit aber auch die menschliche Würde im Ausstellen des Leidens rettet. Insofern ist sie, anders als die Reklame, die heute auch als Kunst gelten soll, immer ein Gegenentwurf zur Realität. Der historische Durchgang geschieht in Form einer Sonata da camera, gefolgt von einigen Bagatellen, denn das Schreckliche muss mit heiterer Ironie präsentiert werden.¹⁰ Mit dem dazu gehörenden Praeludium sind wir eben zu Ende gekommen.

2. Danza malinconica

Wenn die Kunst, die auf der Höhe ihrer Zeit sein will, nicht mehr auf die alte Ordnung zurückgreifen kann, muss sie eine Welt aus der Subjektivität selbst erschaffen, während Gott nach Abschluss seiner Arbeit ein ab und zu eingreifender Zuschauer wird. Das Subjekt muss nun sich selbst erforschen (Psychologie wird entwickelt und in die Literatur integriert), eine Welt muss entworfen werden (moderne Philosophie muss integriert werden). Seine Identität ist dem Subjekt von nun an nicht mehr vorgegeben, sondern aufgegeben, und dementsprechend wird die Kunst dazu herausgefordert, im Takt mit der Dynamik der gesellschaftlichen Entwicklung immer neue Identitätskonstruktionen vorzulegen.¹¹ Sie missglücken, so wie die Versöhnung zwischen dem selbständigen Subjekt und der Welt grundsätzlich missglückt und in Ambivalenz endet, etwa in Goethes *Leiden des jungen Werthers*, oder, wie in den wenigen Fällen, in denen das literarische Experiment mit einer geglückten Utopie endet, wenn der vorläufige glückliche Schluss dem Tod abgezwungen wird, zum Beispiel in Lessings *Nathan der Weise* oder in Beaumarchais' *Le Mariage de Figaro*. Ja,

10 Vgl. Wolf Wucherpennig, *Zeitgemäße Betrachtungen oder Consolatio Artis: Von der Kunst, würdevoll und heiter unterzugeben*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015

11 Das wird hier nicht ausgeführt. Es ist ein Thema meines oben genannten Buches *Das Schreckliche und die Schönheit*.

auch in der Komödie, wenn man sich nicht vom munteren Treiben täuschen lässt. Von nun an sind also Psychologie und Philosophie ein Teil der Kunst, die auf der Höhe der Zeit sein will.

Dass die harmonische Gesellschaft nicht verwirklicht wurde, gegen alle Hoffnungen der Aufklärung, ist das Problem der neuen Epoche. Die Aufgabe, die Welt zu vollenden, wie es oben hieß, wurde angenommen, aber nicht gelöst. Das traurige Schicksal der Französischen Revolution, das Schiller überhaupt erst zu seinem fehlgeschlagenen Projekt der ästhetischen Erziehung veranlasst hatte, hat in der europäischen Öffentlichkeit viele lange Diskussionen hervorgerufen. Die zunächst kaum bemerkte, dann aber immer kräftiger in die Zukunft wirkende Provokation der unvollendbaren Welt ist für die Kunst die Standardisierung, das heißt die Reduktion von Qualität auf Quantität. Neben den Kriegen, dem althergebrachten Zerstörungswerk an der menschlichen Zivilisation, ist sie die entscheidende neue vandalistische Herausforderung.

Die Romantik nimmt diese Herausforderung auf. Hier ist es sinnvoll, den Blick auf die deutsche Romantik zu richten, denn die Standardisierung wird besonders eindringlich vom niedergehenden Adel erlebt, und er macht in Deutschland den Kern dieser Bewegung aus. Es pflegt ja die niedergehende Klasse zu sein, die das klarste Bewusstsein für die drohende Eigenart des Neuen hat. Die Standardisierung wird hier ganz allgemein als eine Reduktion der Welt auf „Tabellen und Register“ erlebt, wie es im *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus*¹² heißt. Auch ein Teil der Literatur wird vom Markt standardisiert. Im 18. Jahrhundert beginnt die Kritik an dieser Art Literatur, die später dann als Trivilliteratur bezeichnet wird, vor allem mit Hilfe des Geschmacksbegriffes. Als den grundlegenden, vielleicht weniger deutlichen Vorwurf, kann man jedoch wohl die Kritik an fehlender ästhetischer Distanz bezeichnen.¹³ Vielleicht sollte man eher von fehlender philosophischer Distanz reden, denn die rein handwerksmäßige Distanz könnte kaum ausgeprägter sein. Das Resultat be-

12 Der kurze Text gilt als Grundsatzprogramm der deutschen Romantik. Er ist in Hegels Werken abgedruckt, wahrscheinlich aber von Hegel, Schelling und Hölderlin gemeinsam verfasst.

13 Vgl. Jochen Schulte-Sasse, *Die Kritik an der Trivilliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs* (Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft 6), München: Wilhelm Fink, 1971

steht in jedem Fall darin, will ich hinzuzufügen wagen, dass in der standardisierten Kunst von damals bis in die Telenovelas unserer Zeit Ambivalenz fehlt, von Heinrich Claurens *Mimili* (1816) bis zu Rosamunde Pilchers erfolgreichen Fernsehliebesfilmen. Das Glücksversprechen tritt an die Stelle des Gegenentwurfs.

Die augenfälligste Erscheinung der Standardisierung ist jedoch die Industrialisierung. Joseph von Eichendorff nannte den Umbau der preußischen Marienburg in eine Webereifabrik einen „modernen Vandalismus“ (in den Tagebüchern von 1805/06), und 1856 klagt der alte Dichter in den *Papieren eines Einsiedlers* über den Zugverkehr.¹⁴ Schon 1844 schreibt William Wordsworth Gedichte und Leserbriefe gegen den Bau einer Eisenbahnlinie in seinem geliebten Lake District, den nicht zuletzt seine Gedichte berühmt und für Touristen attraktiv gemacht hatten, und noch 1874 nimmt John Ruskin das romantische Projekt auf und baut zusammen mit Oscar Wilde und anderen Studenten eine mit Blumen geschmückte Landstraße, die sich harmonisch den Kurven der Landschaft anpassen sollte.

Das Projekt der deutschen Romantiker, das in der Kunst des gesamten Kontinents seine Spuren hinterlassen hat, ist allumfassend: gesellschaftlich, philosophisch, wissenschaftlich und künstlerisch. Zurückgehend auf gnostisches Denken – Schelling schrieb seine Dissertation über den paulinischen Gnostiker Marcion, – trennt es die Welt in einen äußeren mechanischen, zahlenmäßigen und standardisierten Teil, den man vandalistisch nennen kann, und eine ursprüngliche göttliche Natur. Diese ist geordnet – hier greift man neuplatonisches Denken auf – durch ein Netzwerk aus Analogie- und Sympathieketten. Dieses Netzwerk, gestaltet von der Liebe, äußert sich in der materiellen Welt vor allem durch den Magnetismus. Ihn untersuchte der romantische Naturforscher Johann Wilhelm Ritter, der den Dänen Hans Christian Ørsted beeinflusste. Wichtiger als der mineralische Magnetismus, sowohl für die zeitgenössische Medizin wie für die romantische Literatur, war der animalische, bzw. die Psychologie, die unter dem Einfluss von

14 Ich danke Ana-Stanca Tabarasi-Hoffmann für den Hinweis.

Puységurs Lehre vom animalischen Magnetismus entstand.¹⁵ Die Kunst hat nun, wie Novalis und Schlegel lehren, die Aufgabe, die Welt zu „romantisieren“, das heißt, die schlechte Welt durchsichtig zu machen für die tieferliegende oder eigentlich höherliegende harmonische Ordnung des Geistes.

Wie hält die Romantik es mit der Geschichte? Die Überzeugung von der Möglichkeit historischen Fortschritts ist ihr verloren gegangen, so dass der eingangs genannte zweite Versuch, die Gnosis dadurch zu überwinden, dass der Mensch selbst die Welt moralisch und technisch verbessert, als gescheitert gilt. Entweder werden vormoderne Gesellschaftsverhältnisse wiederbelebt, doch auf der Grundlage der Liebe, so dass Geschichte durchsichtig wird für die Harmonie der Analogien, vor allem in mittelalterromantischen Romanen, oder aber so, wie in den *gothic novels*, dass die zweifelhafteste Schöpfungsgeschichte sich fortsetzt in Familiengeschichten wie in derjenigen von E. T. A. Hoffmanns Medardus, die unter dem Fluch des Sündenfalls steht, dem Fluch der Sexualität als des geistfeindlichen Prinzips. So kann die romantische Kunst, auch in England und Frankreich, wo das Projekt nicht mit gleicher Stringenz entwickelt wurde, als eine Konfrontation der beiden Welten gelesen werden, immer mit dem Tod als drohender, aber auch lockender Macht.

Das romantische Projekt öffnet neue Register des Gefühls und des Bewusstseins, aber als gesellschaftliches Projekt scheitert es an der standardisierenden Kraft des Geldes. Hier erlebt man, wie eine moderne Geschäftswelt alles Überkommene zerstört. Marx und Engels schreiben wenig später im *Kommunistischen Manifest* über das gesellschaftliche Zerstörungswerk der Bourgeoisie die berühmten Sätze:

15 Ich stütze mich hier auf die Forschungen Uffe Hansens, der nachweist, dass Puységur, nicht der immer wieder genannte Mesmer, der für die romantische Literatur entscheidende Vertreter des animalischen Magnetismus ist. Vgl. Uffe Hansen: »Grenzen der Erkenntnis und unmittelbare Schau. Heinrich von Kleists Kant-Krise und Charles de Villers«, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 79 (2005), H. 3, S. 433-471. Außerdem ders., »Der Aufklärer in extremis. Heinrich von Kleists Die Marquise von O... und die Psychologie des Unbewussten im Jahre 1807«, in: Klaus Bohnen / Per Øhrgaard (Hrsg.): *Aufklärung als Problem und Aufgabe. Festschrift für Sven-Aage Jørgensen* (Text & Kontext Sonderreihe 33), Kopenhagen und München, 1994, S. 216-234. Ders.: »Der Schlüssel zum Rätsel der Würzburger Reise Heinrich von Kleists«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 41 (1997), S. 170-209. Ders.: »Prinz Friedrich von Homburg und die Anthropologie des animalischen Magnetismus«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 50 (2006), S. 47-79.

Sie hat die buntscheckigen Feudalbande, die den Menschen an seinen natürlichen Vorgesetzten knüpften, unbarmherzig zerrissen und kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übriggelassen als das nackte Interesse, als die gefühllose „bare Zahlung“. Sie hat die heiligen Schauer der frommen Schwärmerei, der ritterlichen Begeisterung, der spießbürgerlichen Wehmut in dem eiskalten Wasser egoistischer Berechnung ertränkt. Sie hat die persönliche Würde in den Tauschwert aufgelöst und an die Stelle der zahllosen verbrieften und wohl erworbenen Freiheiten die *eine* gewissenlose Handelsfreiheit gesetzt.[...] Alle festen eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neugebildeten veralten, ehe sie verköchern können. Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen. (MEW 4, 465)

Die Romantiker erleben, wie das Zerstörungswerk siegt. Der Glaube an die verborgene Sympathiewelt des Geistes geht in den Untergrund und taucht um 1900 als weitverbreiteter Okkultismus und Spiritismus wieder auf.¹⁶ In der Zwischenzeit wird die moderne Welt des Geldes und der Technik, wiederum ambivalent, mit einer Mischung aus Faszination und Abscheu beschrieben, in Deutschland, Österreich und Skandinavien eher aus der biedermeierlichen Idylle heraus, die in Spannung zur lockend-beängstigenden Welt des Draußen steht, in Frankreich und England aus der Spannung zwischen Provinz und großstädtischem Zentrum heraus, allerdings in ganz unterschiedlicher Weise. In Frankreich ist Paris der Magnet für die jungen Intellektuellen der Provinz, in England kritisiert man einerseits die zurückgebliebene Provinz, setzt sich andererseits kritisch mit der Industriellen Revolution auseinander.

Eine Übergangsgestalt, deren Werk alle Herausforderungen der Moderne aufnimmt, ist Charles Baudelaire. Bei ihm müssen wir verweilen, denn wir können sein Werk zum Ausgangspunkt neh-

16 Vgl. den Katalog zur Ausstellung *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915* in der Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern: edition tertium 1995. Zur Bedeutung von gnostischem Denken, Spiritismus und Okkultismus in der Zeit im 1900 vgl. auch die differenzierte Darstellung von Gísli Magnússon, *Dichtung als Erfahrungsmetaphysik. Esoterische und okkultistische Modernität bei R. M. Rilke* (Epistemata 673), Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009

men, um die Auseinandersetzung der Kunst mit der nachromantischen, noch stärker zerstörerischen Phase der Moderne besser zu verstehen. Die Schönheit der Romantik ist jetzt nicht mehr mit Zukunftshoffnung verbunden, sondern mit der Melancholie des Untergangs; das Göttliche wird nicht verwirklicht, beklagt das Gedicht *Le Coucher du Soleil romantique*, sondern zieht sich aus der Welt zurück. Das Gedicht *Correspondances* bezeugt, dass das unendliche Netzwerk der Analogien für Baudelaire noch existiert; aber es ist nicht mehr Anlass für eine Romantisierung der Welt, seine Wirkung beschränkt sich auf den persönlichen künstlerischen Genuss, der vor der Wirklichkeit beschützt. Wirklichkeit und unmögliche Vergeistigung spalten die Person in *Spleen et Idéal*. Das Schöne steht in unversöhnlichem Kontrast zum hässlichen Neuen, und das macht, dass der Dichter zu einer einsamen Gestalt der Vergangenheit in der modernen Großstadt wird, hilflos wie der große Meeresvogel auf dem Schiffsdeck (*L'Albatros*).

Einsam ist der Künstler aber nicht in Bezug auf die Kunstgeschichte. Man geht nicht fehl, wenn man das Gedicht *Les Phares* als eine geschichtsphilosophische Kunstreflexion liest. Das Gedicht ist eine Art kunstkritischer Gang durch ein Museum mit Bildern von der Renaissance bis zu Baudelaires Gegenwart. Acht Gemälde werden charakterisiert, dem folgen drei schlussfolgernde Strophen. Anders als die Fackeln, die das analysierende Subjekt der Aufklärung mit sich führt, erhellen die Leuchttürme nicht die Welt der Objekte, sie sind lediglich Orientierungspunkte in einer ansonsten finsternen Welt. Eine Welt, die keine schöne Schöpfung ist, sondern eher ein demiurgisches Zerstörungswerk, traurig, böse und furchterregend.

Das Werk der Zerstörung ist geschehen, und es ist nicht wieder gut zu machen. Das ist Baudelaires Grundvoraussetzung, unendlich fern von jeder Aufklärungskunst. Was kann die Kunst dann noch? „Tu m'as donné ta boue, et j'en ai fait de l'or,“ sagt er zu Paris und damit zu seiner ganzen Gegenwart. Er verwandelt das Ekelerregende in Schönheit: *Fleurs du mal*. Das ist ein zentraler Gedanke bei Baudelaire. In seinem Artikel über Théophile Gautier sagt er: „C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artiste-

ment exprimé, devienne beauté, et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme."¹⁷

Man muss den drei letzten Strophen des Gedichtes lauschen, am besten mit der Stimme Gérard Phillips gesprochen, um diese Schönheit hören zu können, die man vorher in den beschriebenen Bildern gesehen hat:

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum,
Sont un écho redit par mille labyrinthes ;
C'est pour les cœurs mortels un divin opium !

C'est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix ;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois !

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité.¹⁸

In der drittletzten Strophe sagt er, was der Inhalt der schönen Kunst ist: lauter Rufe verzweifelter Menschen – das einzige Wort,

17 *Œuvres complètes de Baudelaire*. Edité par Y.-G. Le Dantec et Claude Pichois. (Edition de la Pléiade), Paris: Gallimard, 1968, S. 695. „Es ist eines der wunderbaren Vorrechte der Kunst, dass das Schreckliche, künstlerisch ausgedrückt, zu Schönheit wird, und dass der Schmerz in Rhythmus und Takt den Geist mit einer ruhigen Freude erfüllt.“

18 *Œuvres complètes de Baudelaire*, S. 13 f.
Diese Verfluchungen, Lästerungen, Klagen,
Diese Extasen, Schreie, Tränen und Te Deum,
Sind ein Echo, das aus tausend Labyrinthen widerhallt;
Für sterbliche Herzen ist all das ein göttliches Opium!

Es ist ein Schrei, von tausend Wachtposten wiederholt,
Ein Befehl, von tausend Sprachrohren weitergetragen;
Es ist ein Leuchtfeuer, auf tausend Festungen entzündet,
Ein Ruf von Jägern, verirrt in den großen Wäldern!

Denn das ist wirklich, o Herr, das beste Zeugnis,
Das wir ablegen könnten von unserer Würde:
Dieser heiße Seufzer, der über die Zeiten hinweg ertönt
Und der erstirbt am Ufer deiner Ewigkeit.

„extases“, das sich unterscheidet, würde ich auf Alkohol und Haschisch zurückführen. Das sollte uns nicht verwundern, denn alle diese Ausrufe sind in ihrer künstlerischen Form für uns Sterbliche ein göttliches Opium, wie er zusammenfassend sagt. Sie alle – so die zweitletzte Strophe – ertönen in einem Kampf, in dem wir uns verteidigen, aber wir sind nicht unschuldig, wir sind verirrte Jäger. Das Entscheidende sagt uns aber die letzte Strophe: Alle diese verzweifelten und berausenden Kampfrufe, die nichts anderes sind als ein „ardent sanglot qui roule d'âge en âge“, zeugen eben damit von unserer Würde, „le meilleur témoignage / Que nous puissions donner de notre dignité“. Sofern die Kunst das Ekelerregende und Furchteinflößende in Schönheit verwandelt, zeugt sie von der Würde des Menschen.

Doch die Kunst ist in diesem Prozess nicht unschuldig, das demonstriert das erste Gedicht *Au Lecteur*. Sie macht, dass wir unseren Höllenweg genießen. Die Blumen sind zwar schön, aber weiterhin böse. Sie schützen uns vor dem schlimmsten Leiden, vor dem, das einen ergreift, wenn man das Elend der Welt durchschaut hat: vor der Langeweile, vor dem Ennui, und das ist mehr als das *taedium vitae*, von dem die Alten sprachen, es ist, wie wir gleich sehen werden, die Langeweile angesichts der standardisierten Welt. Die Kunst wirkt rettend, ist aber ebenso heuchlerisch wie Dichter und Leser: „– Hypocrite lecteur, – mon semblable, mon frère“. Darum erlaubt die Kunst auch Grausamkeit, wenn der Erzähler im Prosagedicht *Le mauvais Vitrier* die Waren eines armen Glashändlers zerstört, weil die Gläser farblos sind: „Vous n'avez pas même les vitres qui fassent voir la vie en beau!“¹⁹ Nicht alleine waren die Gläser farblos, der Händler hatte nicht den leisesten Anschein jener edlen Haltung, die Baudelaire bei den Armen schätzt, und seine Rufe waren durchdringend und disharmonisch.

Ich bin aber noch nicht fertig mit *Les Phares*. Denn die Klage endet vor dem Herrn, dort wo der brennende Seufzer „vient mourir au bord de votre éternité“. Das ist der unfassbare fremde Gott, jene Geistigkeit, die nicht mehr sichtbar ist, der Herr der Ewigkeit, nicht der Demiurg, der Herr der Geschichte. Wenn wir die

19 *Œuvres complètes de Baudelaire*, S. 238

Ihr habt nicht einmal die Scheiben, die die Welt schön aussehen lassen!

Wendung „vient de mourir“ wörtlich nehmen, so ist das auch eine Versöhnung mit dem Tod. Falls das gesucht wirkt, so ist darauf hinzuweisen, dass der Tod eine zentrale Rolle in *Les Fleurs du Mal* spielt. Benjamin spricht von einer „Mimesis des Todes“²⁰. Im Licht des Todesschattens zeigt sich, welche existenzielle Bedeutung die Phänomene der Moderne haben: Heimatlosigkeit und Einsamkeit, Zerstörung der Geschichte, Großstädte, Menschenmassen, Armut. Baudelaire ist der Dichter der Moderne. In seinem Kult des Neuen verbirgt sich der Protest gegen eine Standardisierung, die das Neue nur als Mehr vom Gleichen kennt, als Mehr vom alten Schrecken. Denn so ist die Welt:

Un monde, monotone et petit, aujourd’hui,
 Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:
 Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui.²¹

Gegen diese Langeweile helfen nicht die Neuheiten und Sensationen der Reklamewelt, sondern nur das qualitativ Neue. Das aber findet sich nur im Tod. Das letzte Gedicht des kleinen Zyklus vom Tod, aus dem ich gerade zitiert habe, beginnt mit der Zeile: „O Mort, vieux capitaine, il est temps, levons l’ancre!“ Und es endet mit dem Vorsatz:

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?
 Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau*!²²

Kunst ist demnach eine unablässige Klage über das Elend des Lebens, während sie zugleich das Ekelerregende in das Schöne verwandelt. Sie zeugt damit ebenso von unserer Würde wie von unserer Heuchelei, und sie zeigt uns eine Öffnung ins Andere, ins Unbekannte, das uns bewahrt vor der Langeweile, die von der Monotonie der Standardisierung ausgelöst

20 Walter Benjamin, «Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus», in: Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, S. 587.

21 *Œuvres complètes de Baudelaire*, p. 126.
 Eine kleine monotone Welt, heute,
 Gestern, morgen, immer, zeigt uns unser Bild:
 Eine Oase des Schreckens in einer Wüste der Langeweile.

22 *Œuvres complètes de Baudelaire*, p. 127.
 Auf den Grund der Tiefe tauchen, Hölle oder Himmel, was es auch sei,
 Auf den Grund des Unbekannten, um *Neues* zu finden!

wurde. Sie versöhnt uns mit dem Tod, der am Grunde des Unbekannten liegt. Damit ist nicht nur gesagt, was die Kunst kann, damit ist auch gesagt, wofür sie kritisiert werden kann und soll.

Damit ist aber auch gesagt, dass die Kunst keinen Fortschritt fördert und bestimmt keine Einnahmen; sie bringt die hegelianische Dialektik des Fortschritts zum Stehen und verwandelt sie im Schatten des Todes in Ambivalenz. Die emphatische Kunst der Moderne hat damit einen historischen Abschluss erreicht, nicht das umfassende Bewusstsein des objektiven Geistes, welches die deutsche romantische Philosophie als Rettungsplanke gebrauchen zu können meinte, sondern das Bewusstsein von der unausweichlichen Ambivalenz unseres endlichen Daseins. Wenn die Geschichte grundsätzlich immer das gleiche Elend ist, so ist eine entsprechende geschichtsphilosophische Reflexion sehr viel weniger aufwendig als eine Fortschrittstheorie. Aber sie enthält eine ebenso umfassende Sicht auf die Modernität, jedoch nicht im Zeichen des absoluten Bewusstseins, sondern in dem des Todes und der Ware.

Das lässt sich in Baudelaires Gebrauch der Allegorie erkennen. Während in der barocken Allegorie nur die geistige Bedeutung gilt, nicht der Signifikant, so wertet die Romantik die lebendige Wirklichkeit auf, während der Signifikat in der subjektiven Sicht des Künstlers begründet wird, die jedoch objektiv sein sollte. Deswegen sollte der Betrachter z. B. im Voraus wissen, welche Bedeutung Caspar David Friedrich seinen Landschaftsdetails zugeacht hat. Baudelaire hingegen führt eine strukturelle Neuerung ein: Er unterscheidet nicht mehr zwischen Signifikant und Signifikat. Wenn seine Allegorien, wie *La Mort*, *le Souvenir*, *le Mal*, *la Douleur* in den Alltag einbrechen, so erscheinen sie nicht in einem andersartigen Bild, hier werden Tod und Böses selbst lebendig. In einer wunderbaren Wendung wie „[...] *Vois se pencher les défuntés Années, / Sur les balcons du ciel, en robes surannées*“ (*Recueillement*)²³ leben die abgestorbenen Jahre und, wie man gleich darauf erfährt,

23 *Oeuvres complètes de Baudelaire*, S. 174 „Sieh die verstorbenen Jahre sich über die Balkone des Himmels beugen, in veralteten Gewändern“. Auch in Goethes *Symbol* fallen Signifikat und Signifikant zusammen. Aber nicht, weil alles Lebendige auf den Tod verweist, sondern weil der einzelne Fall in vielfältiger Spiegelung auf das Ganze des Lebens verweist, von dem er ein Teil ist.

kündigen sie tröstend das Leichenkleid der Nacht an.²⁴ Aber zugleich gebraucht er noch die traditionelle allegorische Form, zum Beispiel den Albatros als Bild des Dichters, und das kann sich ausweiten zu einem komplexen allegorischen Spiel, wenn etwa der Schwan (in *Le Cygne*) zum Ausgangspunkt für eine Allegorisierung des ganzen alten Paris wird, das wiederum zur schönen Szene für das gesamte menschliche Unglück wird. Diese Verlebendigung der Allegorie enthüllt die allegorische Bedeutung des Titels *Les Fleurs du Mal*: das Lebendige als Allegorie des Todes. Und wenn sich, ganz traditionell, ein Skelett einstellt als Allegorie des Todes (*Danse macabre*), so entwickelt sich das Bild zu einem ironischen Spiel zwischen Tod und Menschheit. Die Allegorie wird bei Baudelaire zu einem Bild des Todes, das sich lebendig entfaltet.

In dem Raum, den Baudelaire und andere eröffnet haben, kann die emphatische Kunst leben, immer mit einem Ausgang zum Tod. Innerhalb dieses Raumes kann es allerdings zu Veränderungen und Erkenntnisgewinnen kommen, doch ohne dass die Auseinandersetzung zwischen Kunst und den Herausforderungen der Modernität sich prinzipiell ändern würde. So löst zum Beispiel eine sich verfeinernde Psychologie in den Jahrzehnten um 1900 langsam das Subjekt von innen aus auf, während sich zugleich die Erfahrung einer immer stärker fragmentierten Welt durchsetzt²⁵ (ohne den Ausweg hin zu einer verborgenen geistigen Einheit, den die Romantiker mit ihrem Kult des Fragments noch kannten)²⁶.

24 Walter Benjamin hat darauf hingewiesen, dass Baudelaires Allegorien eine lange Vergangenheit mit sich tragen, die bis in die antiken Mythen reicht.

25 Das ist freilich ein komplexer Prozess. Der Aushöhlung des Subjekts geht eine umso dichtere Beschreibung der Innerlichkeit voraus. Wenn der Dialog keine Innerlichkeit mehr ausdrücken kann, weil er an vorgegebene gesellschaftliche Strukturen gebunden ist, wird diese zunächst, und zwar eindringlicher und differenzierter, in innerem Monolog und erlebter Rede ausgedrückt. Einige von Arthur Schnitzlers Erzählungen und Virginia Woolfes *Mrs. Dalloway* zeigen den Zusammenhang zwischen Unmöglichkeit des Dialogs und zunehmendem Selbstgespräch besonders schön. Zugleich wird die eindringlich dargestellte Innerlichkeit analysierbarer und damit auflösbarer, ein Problem, mit dem z. B. Musils *Mann ohne Eigenschaften* sich auseinandersetzt. Ein Ausweg ist die zunehmende Problematisierung der Erzählerfigur.

26 Ana-Stanca Tabarasi hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass die Vorliebe der deutschen Romantiker fürs Fragment von den Zeitgenossen als Kunstvandalismus aufgefasst wurde. Hier zeigt sich, wie auch bei Baudelaires Faszination durch das Neue, dass der reale Vandalismus der Modernisierung in der Kunst einem Widerstand begegnet, der zugleich eine Übereinstimmung enthält. Anders wäre die Kunst nicht auf der Höhe ihrer Zeit.

3 Danza senza sentimento

Etwas ganz anderes ist jedoch der totale Protest der Avantgarde gegen die Kunst als solche und gegen das seit der Renaissance herrschende Subjektverständnis.²⁷ Die Kunst soll im praktischen Leben aufgehen, indem sie es verändert. Damit antwortet auf den Vandalismus der Realität ein künstlerischer Vandalismus, der doch bald von Markt abgesegnet und vom Kunstdiskurs mit Labels versehen wird. Die individuelle Produktion, die man ansonsten auch dort noch wertschätzt, wo man die Vorstellung vom genialen Produzieren entmystifiziert, z. B. bei Valéry, wird abgelehnt zugunsten der Ausstellung signierter Serienprodukte. Diese erscheint als das Paradox einer Art nichtindividueller unmittelbarer Authentizität – eine bildliche Mimesis wäre schon zu vermittelt –, bei der auch der Zufall seine schöpferische Rolle spielt. Die Provokation, auch wenn sie nichts anderes ausstellt als Standardisierung, richtet sich gegen die langweilige, zweckrationale Ordnung der Gesellschaft, gegen Nützlichkeit und Warenästhetik. Sie soll ein erneuerndes Chaos schaffen, das frei von Sinn ist – das gilt z. B. auch für die Lautgedichte – und sich mit seinem provozierenden Nihilismus zu Beginn auch gegen die Speerspitze der Avantgarde selbst richtet, wenn der Dadaismus sich der Reklame bedient, aber so, dass er sie durch völlige Übertreibung ironisiert. Diese Kunst sucht Reflexion zu provozieren, indem sie dem Betrachter das Alltägliche in verfremdeter Gestalt gegenüberstellt. Provokation aber hat eine kurze Halbwertszeit, und mit ihr schwindet auch die Reflexion der Zuschauer:

Nachdem einmal der signierte Flaschentrockner als museumswürdiger Gegenstand akzeptiert ist, fällt die Provokation ins Leere; sie verkehrt sich ins Gegenteil. Wenn heute ein Künstler ein Ofenrohr signiert und ausstellt, denunziert er damit keineswegs mehr den Kunstmarkt, sondern

27 Unter Avantgarde verstehe ich, Peter Bürger folgend, die Kunstrichtungen, welche die Aufhebung von Kunst in Lebenspraxis betreiben, beginnend mit einem Teil der russischen Avantgarde nach der Oktoberrevolution, Dadaismus und frühem Surrealismus, und mit Ausläufern in Futurismus und Expressionismus. Meistens werden allerdings noch weitere Strömungen der Kunst und Literatur dazu gerechnet. Nach 1945 gibt es unterschiedliche Neuansätze, die aber den ursprünglichen Protest gegen die Warenästhetik nicht weiterführen. Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde* (edition suhrkamp 727), Frankfurt a. M., 1974, S. 44f.

fügt sich ihm ein; er destruiert nicht die Vorstellung vom individuellen Schöpfertum, sondern er bestätigt sie.²⁸

Auch wenn das Subjekt tot ist, lebt Individualität weiter, doch als eine Funktion des Marktes, nicht als Erkenntnisleistung. Hier helfen auch keine theoretischen Anstrengungen, wenn man etwa von neuen Sinneserfahrungen redet. Ein Urinal gibt mir nicht gänzlich neue Sinneserfahrungen, bestimmt keine besseren, wenn ich es in einem Museum betrachte, als wenn ich auf einer Toilette hineinpinkele. Als Andy Warhol und andere solche Provokationen in der Documenta-Ausstellung in Kassel 1968 wiederholten, wenn auch mehr vermittelt, indem sie Bilder von Reproduktionen ausstellten, war das schon in den Kunstmarkt integriert, so wie alles, was ursprünglich als Protest gegen die Nützlichkeit gedacht war. Heute regen an Warhools Bilder vor allem die Preise auf, die sie bei Versteigerungen erzielen. Im Mai 2016 haben einige Mädchen ein Paar Brillen auf den Boden des Museum of Modern Art gelegt und die kunstbewussten Reaktionen der Besucher gefilmt. Provokationen haben ein kurzes Leben, und die nichtindividuelle Authentizität, die zunächst in Arps zufälliger Zusammenstellung zerrissener Bildteile, in Collagen oder in André Bretons unkontrollierten Assoziationen bestand, musste bald einer zunehmenden Bewusstseinssteuerung weichen.²⁹ Neben der Kunst im emphatischen Sinn macht sich nun also auch der Kunstbetrieb als Kunst geltend, und das schließt, sogar programmatisch, auch das Standardisierte ein. Später profitiert auch die Schönheit der Waren davon und erhält ihren Ritterschlag in der aisthesis-Theorie (vgl. unten *Bagatellas: Kleiner Exkurs*). Von der gnostischen Doppelung, der Einsicht in das Elend der Welt und der Sehnsucht nach dem ganz Anderen, ist im Fall der Avantgarde letztere in Gefahr, von der Provokation verschluckt,

28 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 71.

29 Bei Breton und dem Surrealismus ist jedoch hinzuzufügen, dass die unkontrollierten Assoziationen – im unausgesprochenen Protest gegen Standardisierung beschworen – ebenso wie diejenigen Freuds sogleich eine Gesetzlichkeit des Unbewussten erahnen lassen, die, dem gnostischen Schema folgend, dann auch als Reich eines unfassbaren Geistes gedeutet werden konnte, in dem Traum und Wirklichkeit zusammenkommen. Dieses Zusammentreffen wird dann bei Max Ernst und anderen wichtiger als das automatische Registrieren, das auch schon bei Breton nur ein Weg dorthin ist. Dieser Weg, sozusagen der revolutionäre Aufschwung ins Andere, nicht das fertige Produkt, ist für Breton wichtig.

im Fall der Reklame erstere, von der Harmonie erdrückt zu werden.

Doch auch wenn der Protest gegen die Kunst als solche verfehlt war, so ergreift die Avantgardekunst dennoch etwas von historischer Bedeutung. Sie läutet eine Epoche neben der letzten ein, die in meiner Darstellung im Zeichen Baudelaires steht, über die man den Titel eines berühmten Buches von Günter Anders setzen kann: *Die Antiquiertheit des Menschen* (1956). Es ist eine Epoche, in welcher der reale Vandalismus gesiegt hat und die Menschen keine Rolle mehr spielen. Die Avantgardebewegungen entstanden nach dem ersten umfassenden Krieg der Materialschlachten, also nach dem weltweiten Vernichtungswerk der Zerstörungsmaschinen. Der Dadaismus hat zunächst einmal die Funktion, die jeder Nonsense hat: Er hält dem schrecklichen Unsinn der Welt den Spiegel vor, so wie Perseus der Medusa. Das simple Vorzeigen standardisierter Warendinge reicht aber weiter, es weist darauf hin, dass Maschinen und Waren über Menschen herrschen, ja dass die Menschen selbst zu Waren geworden sind, zu dem, was man heute Humankapital nennt, worunter man eine Ansammlung politisch wünschbarer und verkäuflicher Fertigkeiten versteht. Tatsächlich verschwindet der Mensch zusammen mit seiner Lebenswelt nicht nur im Krieg, sondern auch in der Technik und in den sogenannten Realabstraktionen, das heißt in den abstrakten ökonomischen Strukturen, zum Beispiel den Diagrammen von Börsenkursen, die realistischer sind als anschauliche Bilder. Für eine Kunst und Literatur, die das berücksichtigt, ist keine soziale Mimesis und keine sinndeutende Symbolik mehr möglich (im Gegensatz zum Aufblühen der lebenspraktischen Piktogramme).³⁰ Neben die emphatische Kunst mit ihrer der Gnosis analogen Ästhetik, zum Teil mit ihr verbunden, tritt so eine Kunst, die man posthumanistisch nennen könnte, mit einer Ästhetik der Verfremdung, die von der Avantgarde als die entscheidende künstlerische Technik herausgestellt wird und die das Ende der

30 Vgl. Wolf Wucherpennig, «Herztod oder Das Ende des Symbolischen. Zu Christina Hesselholdts *Trilogien*», S. 310, in: Robert Nedoma / Nina v. Zimmermann (Hg.), *Einheit und Vielfalt der nordischen Literatur(en). Festschrift für Sven Hakon Rossel zum 60. Geburtstag* (Wiener Studien zur Skandinavistik 8), Wien: Edition Press 2003, S. 187-197.

Mimesis anzeigt.³¹ Die Fremdheit der Welt wird dabei eher noch verstärkt, aber das Subjekt, das darunter leidet, löst sich auf.³²

Auch die Beispiele, die vielleicht am deutlichsten das Ende der Kunst thematisieren, so etwa die Verhüllungen von Christo, zugleich ein Versuch, die Aura vor der Warenästhetik zu schützen, oder die hochreflektierte Malerei von Mark Tansey,³³ sind gerade kein Protest gegen die Kunst als solche mehr, sondern die künstlerische Darstellung ihrer Katastrophe. Durchaus eine Art von Ambivalenz. Die Erscheinungsformen der Verfremdung sind vielfältig. Hier nur einige wenige, beliebig herausgegriffene Beispiele. Eine Weiterführung Baudelaires lässt sich in Karen Blixens „Epiphanien des Nichts“ erkennen; hier erweist sich der Tod als der Ort der absoluten Fremde, an dem allein noch Identität gefunden wird.³⁴ Das Verschwinden des Menschen in der Technik zeigt der Film mit dem treffenden Titel *Modern Times* (1936), in dem Charlie Chaplin bis in seine Körperbewegungen hinein zum Abbild einer Maschine wird, auch wenn sein „ich-hafter Rest“, wie Günter Anders in der *Antiquiertheit des Menschen* sagt, den maschinellen Ablauf komisch stört. Wenn Bertolt Brecht mit seiner berühmten Verfremdungstechnik die Herrschaft der kapitalistischen Abstraktion hinter der zerstörten Zwischenmenschlichkeit erkennbar macht, wobei er Charaktere durch Exempelfiguren ersetzt, dann bleibt er unausweichlich stehen bei der Ambivalenz zwischen dem Guten, das erwünscht wird, und dem Schlimmen, das deswegen getan werden müsste. Wenn Anselm Kiefer nach dem Vorbild von Dubuffet, Fautrier u. a. seine Bilder mit wertlosen Materialien versieht, mit Erde, verbranntem Holz, Stroh, verblühten Rosen – im Gegensatz zu Mittelalter und früher Neuzeit, wo man die sinngebende

31 Werner Hofmanns These von der Wiederkehr mittelalterlicher Polyfokalität in neuer Form reicht vielleicht nicht aus, die Vielfalt der modernen Kunstformen unter einen Begriff zu bringen, sie zeigt aber deutlich das Ende des Mimetischen an. Vgl. Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München: C. H. Beck, 1998.

32 Der antihermeneutische Antihumanismus der Foucault und Kittler ähnelt dem mit seiner lustvollen Absage ans Subjekt. Es geht bei ihnen aber nicht unter in tödlicher Fremdheit, sondern es soll als Produkt von Diskursen oder gar von bloßen Datenströmen erklärbar werden: ein großartiger Sieg des Positivismus, dem der frühe Kittler noch absagen zu müssen meinte.

33 Vgl. Arthur C. Danto, *Mark Tansey: Visions and Revisions*, New York: Harry N. Abrams, 1992.

34 Wolf Wucherpfnig, «Weibliches Phantasieren und das innere Afrika: Karen Blixen», S. 310, in: *Ferne Heimat – Nahe Fremde. Bei Dichtern und Nachdenkern*, hrsg. von Eduard Beutner und Karlheinz Rossbacher, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 301-315.

Bedeutung des Dargestellten mit wertvollen Materialien unterstrich –, so zeigt er melancholisch, wie Krieg und Diktatur nicht nur den Menschen auslöschen, sondern auch seine Lebenswelt.

Die vielfachen Formen, in denen Verfremdung auf die Auslöschung des menschlichen Subjekts und seiner Welt antwortet, auch die Darstellungen des Menschen als eines bloßen Objekts von Analyse und Manipulation sind nicht überschaubar. Aber die Avantgarde kann einen Zielpunkt dieser Entwicklung erkennbar machen. Denn sie ersetzt nicht nur sinngebende Symbolik durch Verfremdung, sie führt auch neue, kunstfremde Gegenstände und Materialien ein. Von hier aus ist ein systematischer Blick auf das Verschwinden des Menschen in der modernen Kunst möglich, sofern man den anfassbaren Materialien die modernen Medien gegenüberstellt.

So lassen sich zwei scheinbar gegensätzliche Richtungen erkennen. Die eine treibt den Illusionismus, der sich mit der Renaissance durchgesetzt hat, auf die Spitze: Photo, Film und Fernsehen, insbesondere *Reality tv* und *Docu soap*, schließlich Videokunst, interaktive Medien und virtueller Raum lassen vom anfassbaren Material schließlich nur Photonen und Schallwellen übrig, während die Darstellung immer mehr zur Realität selbst wird, in die schließlich der Beobachter als Mithandelnder einbezogen wird. Die andere, scheinbar entgegengesetzte Richtung präsentiert immer nachdrücklicher kunstfremdes, zufälliges Material.³⁵ Das fängt spätestens mit Collage und *Ready made* an und führt zu „weichen“, spürbar vergänglichen Materialien, welche nicht mehr, *aere perennius*, zu Trägern dauernder geistiger Bedeutung taugen oder zu kurzzeitiger Landschaftskunst. Josef Beuys gebrauchte Filz und Fett, andere stellen ihren eigenen Körper aus.³⁶ Nach toten Tieren in Formaldehyd können schließlich, wie in der skandalösen Ausstellung *Körperwelten*,

35 Einen Zugang zum Verständnis der modernen Kunst unterm Blickpunkt der kunstfremden Materialien bietet Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: C. H. Beck, 2001.

36 Auch bei Beuys geht es letztlich um den eigenen Körper: „Immer wieder und in zunehmender Rückbeziehung auf die eigene Kindheit agiert er mit Hilfe biographischer Materialien die Metamorphose des Körpers im Energiestrom fließender Wärme.“ (Wolf Wucherpennig: «Fremdheiten: Die erlebte Fremde, das konstruierte Fremde und die Entfremdung (H. C. Andersen, Joseph Beuys, Gustave Flaubert)», S. 190, in: *Fremde* (Freiburger literaturpsychologische Gespräche 21) 2002, S. 185-197.

anatomische Präparate menschlicher Körper als Kunst erscheinen.³⁷ Der Körper, nicht mehr Ausdruck des Geistes, sondern bloßer Gegenstand, wird mit sadomasochistischer Verachtung behandelt. Er verzehrt sich nicht mehr in der Arbeit an geistiger Vollkommenheit und Dauer, er wird vielmehr verbraucht, indem er als ein zu perfektionierender und zu konservierender Gegenstand bearbeitet wird.

Beide Richtungen kommen zum gleichen Ergebnis. Im Fall des Illusionismus löst sich der Signifikant im allgegenwärtigen Signifikat auf, im Fall der Materialpräsentation löst sich das Signifikat in der Materialität des Signifikanten auf. Vom Geistigen bleibt der überraschende, vielleicht provozierende Einfall, vom handwerklichen Schaffen in dem einen Extremfall das Bedienen eines Computerprogramms, im anderen das Vorzeigen von Fundstücken. In beiden Fällen ist dem transzendierenden Symbol der Boden entzogen. Zusammen mit dem Subjekt verschwindet auch der subjektive, aber repräsentative Blickwinkel. Beide Richtungen haben also das gemeinsam, dass sie den Unterschied zwischen Signifikat und Signifikant aufheben, weil es keine Urbilder mehr gibt, die in Abbildern wiedererkennbar wären. Hier gibt es nicht mehr den Aufschwung aus der leidvollen Wirklichkeit in die schöne Form, der in den genannten Formen der Verfremdung und der Selbstthematization unmöglicher Mimesis noch vorhanden ist, hier geht der Weg hinunter zu Reklame oder zur Faktizität des Todes.

Der Illusionismus ist auf einem wohl nicht mehr übersteigbaren Gipfel angelangt. Nachdem es heute möglich geworden ist, jeden beliebigen Videotext mit dem Bild und der Stimme jedes beliebigen Menschen hören und sehen zu lassen – die entsprechende Software heißt VoCo (oder Voco) und stammt von Adobe – ist die gesamte menschliche Wirklichkeit, soweit sie digital vermittelt ist – und das wird sie in zunehmendem Maß – nur noch ein Simulacrum, um den alten Begriff von Jean Baudrillard zu gebrauchen, ein Bild, das kei-

37 Die Körper stammen offensichtlich von einem Platinationsbetrieb in China, der seine Leichen auf Bestellung aus den Gefängnissen bezieht, wo man anscheinend vor allem Anhänger von Falun Gong hierfür bereit hält. Vgl. http://www.upholdjustice.org/sites/default/files/record/2012/236-236-en_report.pdf (Zugriff am 09.01.2017). Allgemein dienen Gefangene, vor allem Dissidenten und Falun Gong-Anhänger, als Lager lebender Organspender, praktisch als industrielles Rohmaterial. Dazu u.a.: <https://www.youtube.com/watch?v=mMytsQsCjH0> (Zugriff am 09.01.2017).

ne Realität abbildet, sondern im Reich der Bilder verbleibt, welches die Realität ersetzt. Nicht ist die Kunst als verändernde Kraft in der Realität aufgegangen, wie die Avantgarde es wollte, die Realität, und mit ihr der konkrete Mensch, gehen auf in der Kunst, in der sie vergleichgültigt werden. Dabei hört Kunst auf, Kunst zu sein, allerdings auf andere Weise, als die Avantgarde es wollte: Sie wird im Zeichen von Adobes Softwareprogramm zur jederzeit manipulierbaren Reklame. Sie wird zur entscheidenden Machttechnik im sogenannten postfaktuellen Zeitalter, in dem die Performance des Reality-TV Politik und Wissenschaft ablöst. Tatsächlich ist Reklame die neue Grundwissenschaft. Das zeigt sich etwa darin, dass zwei Philosophiedozenten der Universität Roskilde ihr Fach mit der Reklame für einen Pharmakonzern verwechseln, gar nicht zu reden von der Bedeutung der psychologisch durchdachten Reklame bei den Wahlentscheidungen für Brexit und Trump.

Und wie steht es mit der Materialpräsentation? Denken wir an Performance-Künstler wie Gina Pane oder Martina Abramovic und viele andere, die ihren eigenen Körper misshandeln oder ihn den aggressiven Handlungen der Zuschauer darbieten. Mit ihren Selbstgefährdungen nähern sie sich dem Tod, den Fische im Mixer oder die Anhänger des Falun Gong tatsächlich erleiden müssen. Während der Illusionismus, indem er Kunst in der Wirklichkeit auflöst, travestierend zur Avantgarde zurückkehrt, bestätigt die Materialpräsentation Baudelaires Wort, dass die letzte und höchste Neuheit der Tod ist. Allerdings darf diese Grenze nicht überschritten werden, soll der Markt nicht doch noch siegen, denn die plastinierten Leichen haben keinen geringen Handelswert.³⁸

In beiden Fällen geht es um das Ende des Menschen, das heute von pandemischer Dummheit eingeläutet wird. Doch die Künstler der Selbstzerstörung machen darauf aufmerksam, dass sie keine Maschinen sind, keine Sammlungen digitaler Informationen, sondern immer noch verletzbare Körper. Die Humanität dieses

38 Man könnte argumentieren, dass die Kurzzeitigkeit der performativen Kunst sie der Vermarktung entzieht. Die Relikte eines Happenings von Beuys, im Museum aufbewahrt, konnten schon einmal von einer Putzfrau versehentlich entsorgt werden, weil sie, einmal von der Handlung abgelöst, nicht mehr als dauerhafte Kunstware erkennbar sind. Doch auch wenn Happenings keinen dauernden Warenwert haben – man kann höchstens ältere wiederholen –, so sind sie doch der Forderung des Marktes nach Überbietung unterworfen.

Vandalismus, die Selbstzerstörung, welche die Menschlichkeit bewahrt, nicht einen herrschenden Geist, sondern Verletzbarkeit, nicht die Aussicht auf ein sinnvolles Leben, sondern die auf den Tod, sie wird damit zur letzten Form, in der die Ambivalenz des Kunstwerks erscheint. Denn ist es nicht gerade unsere Endlichkeit, unsere verletzbare Körperlichkeit, die uns von der künstlichen Intelligenz unterscheidet, die heute nicht nur kleine Lieder produzieren kann, die von dem eingangs genannten nicht zu unterscheiden sind, die nicht nur helfen kann, Wahlen zu gewinnen, die Intelligenz, die uns an Umfang des Wissens und an der Fähigkeit zu seiner Kombination bald übertreffen wird, die nicht als vergängliche Person lebt, sondern als dauerndes System, das zwar lernen kann, dass wechselnde Formen seiner Hardware weggeworfen oder recycelt werden, das aber nicht so etwas wie Tod begreifen wird, nicht als die Instanz, die es ihm erst ermöglicht, seiner Existenz Sinn zu geben? Das zwar die Zeit messen, sie aber als seine Existenzbedingung nicht begreifen kann? Dem es deswegen auch nie gelingen wird, Kunstwerke zu schaffen, in denen der Tod alles in der Schwebe hält.³⁹ Vielleicht bekommt die von Joseph Beuys gerne vorgetragene Geschichte von seinem Absturz als Kampfflieger im Zweiten Weltkrieg, der ihn später zu seinen Happenings anregte, eine andere symbolische Bedeutung als die, an der er gedacht hatte. Nicht die Rettung durch einen Tartaren und die Pflege mit Salben, sondern der Absturz ist dann das Entscheidende. Das endgültige Bild dieses Kunstvandalismus gibt es freilich schon lange, es ist dasjenige des Gekreuzigten. Allerdings ohne Erlösung.

Coda: Das ultimative vandalistische Kunstwerk

Wäre die Erdkugel als eine Bombe, vielleicht angeregt von George Lucas (*Star Wars*). Der Untergang der menschlichen Zivilisation in Krieg und Umweltkatastrophen ist dagegen keine Kunst. Aber Kunst ist es, den Untergang der Erde zu beschreiben, wie er vom Mars aus erlebt wird, wenn man dort auf der abendlichen Veranda sitzt (Ray Bradbury: *The Martian Chronicles*).

39 Wie Androide wirklich menschlich werden könnten, zeigt die Serie *Westworld*: durch Erinnerung an ihr Leiden.

Bagatellas: Kleiner Exkurs

Mit der Verselbständigung des Subjekts kommt es auch zur Verselbständigung der Ästhetik. Das heißt, dass die Affektrhetorik, die auf die Vermittlung religiös-moralischer Wahrheiten beschränkt ist, abgelöst wird von der Wissenschaft, die auf eine dem Schönen eigene Wahrheit zielt. Als solche Wissenschaft erhebt die Ästhetik einerseits Anspruch auf gesamtgesellschaftliche Geltung und damit auf Objektivität, während die allgemeinen metaphysischen Wahrheiten verloren gehen; andererseits ist sie Ausdruck der Subjektivität, während das Subjekt zugleich in fühlendes einerseits und lebenspraktisches bzw. logisch-wissenschaftlich denkendes andererseits auseinanderfällt. Dabei stellt sich das Problem des Geschmacksurteils, das im Riss zwischen dem privaten und dem repräsentativen Subjekt erwächst; es stellt sich die Frage, wie das Geschmacksurteil objektiv zu machen sei. Die prominentesten Antworten finden sich bei Hume, Shaftesbury und Kant. Doch schon in der französischen Klassik hat man Allgemeingültigkeit in der Diskussion der Urteile innerhalb einer gebildeten Elite gesucht.

Schiller hat auf radikale Weise auf die Geschmacksproblematik geantwortet, indem er Kants kategorischen Imperativ ästhetisierte und eine allgemeine Harmonie forderte, die sozusagen automatisch alle ethischen Konflikte löste. Das tut er durch eine philosophische Erweiterung des Spielbegriffs, der ansonsten in Europa an der Grenzfläche zwischen Adel und Bürgertum dazu gebraucht wurde, das Ideal einer die beiden Stände übergreifenden harmonischen Gesellschaft zu erarbeiten. (Vgl. Wolf Wucherpfennig: Europäische Klassiken. Zur Soziologie eines Ideals. – In: *Text & Kontext* 25.1-2 (2002), S. 7-32.) Dem grundsätzlichen Relativismus der Geschmacksästhetik, der auch durch die Versuche nicht auszurotten ist, das Geschmacksurteil in sozialer Übereinkunft zu begründen, steht die von gnostischem Denken beeinflusste Ästhetik gegenüber, die von der Romantik bis zur Frankfurter Schule reicht. Und, wie man bemerkt haben wird, auch in die hier vorgetragene ästhetische Theorie hinein.

In unseren Tagen hat man die Geschmacksdiskussion wieder aufgenommen, dabei jedoch die Versuche aufgegeben, durch soziale

Übereinkunft den Relativismus des Geschmacksurteils zu überwinden. Stattdessen hat man das Schöne politisch korrekt um das Reklameschöne und seine Sinneserregungen erweitert. Die politische Korrektheit besteht darin, dass der abwertende Begriff der Warenästhetik mit dem neuen Titel vermieden wird. Einige der Werke, auf die sich diese Theorie beruft, sind manchmal aber todesnäher und melancholischer, als es der Theorie lieb ist, ja sie gebrauchen das Reklameschöne, das gerne an der romantischen Kunsttradition schmarotzt, sogar als Beispiel für die Hässlichkeit der Welt. Jedenfalls bleibt das Geschmacksproblem auch hier wieder ohne Lösung, denn darüber hinaus, dass die emphatische Kunst uns als Gegenentwurf zur Wirklichkeit mit der Ambivalenz des Lebens versöhnt und den Herausforderungen ihrer Epoche mit den Mitteln ihrer Epoche begegnet, kann man nichts von ihr verlangen. Das allerdings muss man auch von ihr verlangen. Das Reklameschöne hingegen ist unter dem Titel Reklameschönes abzuhandeln, nicht unter dem Titel Kunst.