

(Kunst-)Theorien der Postmoderne

Theodor W. Adorno hat sich kompromisslos gegeben: »Das Rimbaudsche *il faut être absolument moderne*, modern seinerseits, bleibt normativ«²⁸ (vgl. S. 7). Seine *Ästhetische Theorie* (postum 1970), der die Dissonanz als »Signum aller Moderne«²⁹ in einer unversöhnten Welt gilt, will nichts Anderes als »das je Fortgeschrittenste«³⁰ anerkennen und redet einer spröden Kunst das Wort: »Der Bürger wünscht die Kunst üppig und das Leben asketisch; umgekehrt wäre es besser.«³¹ Solchem Ernst wird allein die Negativität gerecht, d. h. die Weigerung einer jeden Kunst, in geschwätziger Gefälligkeit das Interesse an massenhafter Unterhaltung zu bedienen. »Wahr« wäre dann nur diejenige Musik, die im Gefolge von Arnold Schönbergs Serialität auf Melodie und Rhythmus verzichtet, oder eine Literatur, die wie Samuel Becketts Dramen und Romanen so gut wie ohne Geschichte auskommt. Der amerikanische Literaturtheoretiker Ihab Hassan hat die Ausweglosigkeit eines solchen Modernismus zum mythischen Bild verdichtet: »The modern Orpheus sings on a lyre without strings«.³²

Diesem Austeritätspostulat der »Frankfurter Schule« um Theodor W. Adorno weicht die Kunstpraxis der Postmoderne unbekümmert aus. So wie sie die Verpflichtung auf Kargheit ignoriert, lässt sie auch die mit »'68« wieder einmal virulent gewordene Forderung nach politischem Engagement ins Leere laufen und nimmt sich die Freiheit, bloß Kunst zu sein, anstatt etwas beweisen, bedeuten oder bestreiten zu müssen. Demgemäß konstatiert John Barth 1967 im Essay *The Literature of Exhaustion* die »used-upness of certain forms«³³ einer Moderne, die irrigerweise glaubt, sich weiterhin vom Realismus des 19. Jahrhunderts abkehren zu müssen, den das 20. Jahrhundert doch längst überholt hat: »it is dismaying to see many of our writers following Dostoevsky or Tolstoy or Balzac, when the question seems to me to be how to succeed not even Joyce and Kafka, but those who *succeeded* Joyce and Kafka«.³⁴ Die Alternative zu dieser »literature of exhausted possibility«³⁵ sieht Barth in Romanen, die ihre eigene Gattungstradition zum Thema nehmen: Als »novels which imitate

²⁸ Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 286.

²⁹ Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 29.

³⁰ Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 67.

³¹ Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 27.

³² Hassan: *Dismemberment of Orpheus*, S. XVII.

³³ Barth: *Literature of Exhaustion*, S. 64.

³⁴ Barth: *Literature of Exhaustion*, S. 67.

³⁵ Barth: *Literature of Exhaustion*, S. 64.

the form of the Novel, by an author who imitates the role of Author«,³⁶ sind die entsprechenden Groß Erzählungen immer auf einer Metaebene angesiedelt und handeln weit mehr von sich selbst als von der Welt, so wie das z. B. in John Barths *Giles Goat-Boy* (1966) geschieht, der als einer der ersten Romane in englischer Sprache die literarischen Gewissheiten (›Autor‹, ›Werk‹, ›Sinn‹) ebenso ironisiert wie traditionelle Glaubensauffassungen, Kulturgeschichte und Politik der Gegenwart (vgl. S. 74f.).

John Barths *The Literature of Replenishment*, die essayistische Parallelaktion von 1980, reagiert bereits auf den Begriff ›Postmoderne‹ und versucht, dessen Bedeutung abzuklären: »Well, but what *is* postmodernism?«. Auf der poetologischen Ebene scheint sich diese Frage leichter beantworten zu lassen als auf der poetischen, da Barth weiß, dass auch die eigene Prosa »both modernist and postmodernist attributes, even occasional premodernist attributes«³⁷ aufweist. Seine persönliche Erfahrung mit dieser heiklen Unterscheidung glaubt er daher mit gutem Recht verallgemeinern zu dürfen: »Actual artists, actual texts, are seldom more than more or less modernist, postmodernist, formalist, symbolist, realist, surrealist, politically committed, aesthetically ›pure‹, ›experimental‹, regionalist, internationalist, what have you«. Indem Barth die literarische Moderne aber, wie es für die amerikanische Postmoderne-Diskussion bezeichnend ist, von ihrer »relative unpopularity« her ins Auge fasst und die »famous relative difficulty of access« mit einer »aversion to conventional characterization and cause-and-effect dramaturgy« erklärt,³⁸ ergeben sich Anti-Elitarismus und Rückkehr zur gefälligen Gestaltung zwanglos als Leitlinien einer postmodernen Gegenbewegung zu den ostentativ unlesbaren Werken eines James Joyce oder Ezra Pound. Niemand könne noch nach »more *Finnegans Wakes* and *Pisan Cantos*« verlangen, seitdem sich die modernistische Hermetik in ihrer Einseitigkeit abgenutzt habe:

If the modernists, carrying the torch of romanticism, taught us that linearity, rationality, consciousness, cause and effect, naïve illusionism, transparent language, innocent anecdote, and middle-class moral conventions are not the whole story, then from the perspective of these closing decades of our century we may appreciate that the contraries of those things are not the whole story either. Disjunction, simultaneity, irrationalism, anti-illusionism, self-reflexiveness, medium-as-message, political olympianism, and a moral pluralism approaching moral entropy – these are not the whole story either.³⁹

John Barth plädiert dementsprechend für eine »fiction more democratic in its appeal than such late-modernist marvels (by my definition) as Beckett's *Texts for Nothing* or Nabokov's *Pale*

³⁶ Barth: *Literature of Exhaustion*, S. 72.

³⁷ Barth: *Literature of Replenishment*, S. 196.

³⁸ Barth: *Literature of Replenishment*, S. 200f.

³⁹ Barth: *Literature of Replenishment*, S. 202f.

Fire«. Er begreift die postmoderne Fiktion als überfällige Bereicherung, die das zur Synthese bringt, was als »premodernist and modernist modes of writing« bislang als Antithese gegolten hat: »My ideal postmodernist author neither merely repudiates nor merely imitates either his twentieth-century modernist parents or his nineteenth-century premodernist grandparents. He has the first half of our century under his belt, but not on his back«.⁴⁰ Damit könne sich der »ideale Roman der Postmoderne« über »the quarrel between realism and irrationalism, formalism and »contentism«, pure and committed literature, coterie fiction and junk fiction« erheben und wie guter Jazz oder Klassische Musik auch »in the replay«⁴¹ lebendig bleiben.

Mit diesen Überlegungen folgt John Barth den Spuren seines Kollegen Leslie A. Fiedler,⁴² der seit 1965 bemüht war, die von der etablierten Literaturwissenschaft der USA zunächst als minderwertiger Nachgang zur großen Moderne missachtete Postmoderne als Ausdruck einer radikal neuen Sensibilität der jungen Generation von »beatniks or hipsters, layabouts and drop-outs«⁴³ zu nobilitieren. Diese Umdeutung ins Positive, die bereits der Essay *The New Mutants* (1965 in der New Yorker *Partisan Review* erschienen) anstrebt, hat in der Bundesrepublik Aufsehen erregt, als Fiedlers Vortrag *The Case for Post-Modernism* – auf einem Freiburger Kolloquium Ende Juni 1968 improvisiert – in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Das Zeitalter der neuen Literatur* von der Zeitschrift *Christ und Welt* (13./20. 9. 1968) zur Diskussion gestellt wurde und allein in Rolf Dieter Brinkmanns *Angriff aufs Monopol* (*Christ und Welt*, 15. 11. 1968) einen begeisterten Verteidiger fand.⁴⁴ Nicht zuletzt dank des programmatischen Titels *Cross the Border – Close the Gap* ist dieses emphatische Plädoyer für eine wirklich zeitgemäße Dichtung, die »anti-art as well as antiserious«⁴⁵ sein will, in der späteren Überarbeitung für das Dezember-Heft 1969 des *Playboy* zum populärsten Klassiker postmoderner Poetik avanciert.

Im prophetischen Ton der Verkündigung, wie er zum Bewusstsein passt, man lebe derzeit in the midst of a great religious revival«,⁴⁶ erläutert Fiedler das Schaffen junger Autoren in Nordamerika als gleichermaßen politischen wie ästhetischen Akt, der ineins mit dem Gegensatz der Klassen auch den der Generationen überspielt. Von den zeichentheoretischen

⁴⁰ Barth: *Literature of Replenishment*, S. 203.

⁴¹ Barth: *Literature of Replenishment*, 203f.

⁴² Zur Begriffsgeschichte in amerikanischen Diskussionen vgl. Köhler: *Postmodernismus*.

⁴³ Fiedler: *New Mutants*, S. 383.

⁴⁴ Dokumentiert in Wittstock, Uwe (Hrsg.): *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig 1994 (Reclam-Bibliothek 1516).

⁴⁵ Fiedler: *Cross the Border*, S. 467.

⁴⁶ Fiedler: *Cross the Border*, S. 484.

Konzepten des französischen Poststrukturalismus unbelastet und doch in Übereinstimmung mit deren Stoßrichtung, fordert er weniger eine neue Literatur als eine andere Literaturkritik ein, die nicht mehr im intellektuellen Gestus konventioneller Kritik argumentieren, sondern sinnlichen Qualitäten den Vorrang geben soll: »No, the pitch, the rhythms, the dynamics of both are mantic, magical, more than a little *mad*«. ⁴⁷ Nur so könne das Nachdenken über Literatur seinem Gegenstand gerecht werden und erfahrbar machen, dass das literarische Kunstwerk nicht auf dem bedruckten Papier, sondern erst in der lebendigen Rezeption durch die Leser seine Wirklichkeit erlangt. Dem »seriösen Roman« als »Kunstroman« lässt sich demgegenüber nur noch sein Ableben bescheinigen:

The kind of literature which had arrogated to itself the name Modern (with the presumption that it represented the ultimate advance in sensibility and form, that beyond it newness was not possible), and whose moment of triumph lasted from a point just before World War I until one just after World War II, is *dead*, i. e., belongs to history not actuality. In the field of the novel, this means that the age of Proust, Mann, and Joyce is over; just as in verse that of T. S. Eliot, Paul Valéry, Montale and Seferis is done with. ⁴⁸

In ihrem unbeirrten Rationalismus sei diese Hochliteratur (und mit ihr die zugehörige Literaturwissenschaft) der gründlich gewandelten Gegenwart fremd geworden: »We have, however, entered quite another time, apocalyptic, antirational, blatantly romantic and sentimental; an age dedicated to joyous misogyny and prophetic irresponsibility; one, at any rate, distrustful of self-protective irony and too great self-awareness«. ⁴⁹ Parallel zur Dichtung kultiviert-bürgerlichen Zuschnitts hat in Fiedlers Augen aber auch der um 1968 überall im Westen aufblühende Marxismus an Sinn und Wert verloren, weil sein behäbiger Rationalismus mit dem entscheidend durch neuartige Technologien bewirkten Bewusstseinswandel nicht Schritt hält und dem »age of myth and passion, sentimentality and fantasy« ⁵⁰ verständnislos gegenübersteht.

Umso mehr traut Fiedler der überall aufblühenden Untergrund-Literatur eine Leistung zu, an der die politische Aufklärung faktisch gescheitert ist: die wahre Demokratisierung des Zusammenlebens. Gerade die Trivial-Kultur soll dabei zum wirkmächtigsten Instrument der Befreiung werden und ihr emanzipatorisches Potenzial ausspielen, indem sie die Regeln der guten Gesellschaft außer Kraft setzt. Habe die Moderne auf Vornehmheit und Akademismus Wert gelegt, gelte es die bürgerliche Bildungsnoblesse von unten her zu überrollen, indem mit Western, Science-fiction und Pornographie nun die trivialen, auf den Massengeschmack

⁴⁷ Fiedler: *Cross the Border*, S. 463.

⁴⁸ Fiedler: *Cross the Border*, S. 461.

⁴⁹ Fiedler: *Cross the Border*, S. 462.

⁵⁰ Fiedler: *Cross the Border*, S. 463.

zielenden Genres in die Hochkultur einziehen.⁵¹ Dieses Plädoyer für die Aufwertung des Niederen setzt all ihre Hoffnung auf die Integrationskraft einer ›nachmodernen‹ Pop-Kultur, die im Unterschied zum traditionalistischen *Folk* die industrialisierte Welt akzeptiert: »Folk Art knows and accepts its place in a class-structured world which Pop blows up, whatever its avowed intentions«.⁵²

Der »schneidende Kontrast der höhern und niedern Kunst« hat bereits Friedrich Schlegel als Krankheitssymptom der Moderne gegolten.⁵³ In seiner Aktualisierung dieser romantischen Diagnose begreift Fiedler die Kluft zwischen einer genuinen Kunst für die geschmackssichere Minderheit und einer anderen, wertloseren für die unkritische Masse als soziales Phänomen, das nicht mehr in die Zeit passt, da die einstigen Klassengegensätze in der Industriegesellschaft belanglos geworden seien. Wie es um 1968 gar nicht anders sein kann, ist mit solchen Überlegungen der Glaube verbunden, das junge Publikum der pop-kulturellen Postmoderne hätte auch den altehrwürdigen Gegensatz von Künstler und Publikum schon überwunden: »In fact, Post-Modernism implies the closing of the gap between critic and audience [...] But most importantly of all, it implies the closing of the gap between artist and audience, or at any rate, between professional and amateur in the realm of art«.⁵⁴ Das wäre die Realisierung des romantischen Traums von einem ›ästhetischen Staat‹, wie ihn Friedrich Schiller in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) entworfen und Novalis in den Aphorismen von *Glauben und Liebe* (1798) zugespitzt hat: »Jeder Mensch sollte Künstler seyn. Alles kann zur schönen Kunst werden«.⁵⁵ Fiedler ist sich dieses Erbes bewusst, wenngleich er die ironische Intellektualität der deutschen Frühromantiker unterschätzt und zu Unrecht glaubt, sie hätten die Vergangenheit nur als Traum wiederbeleben wollen.⁵⁶ Insofern darf er die permanente ›Offenbarung‹ einer postmodernen Pop-Literatur predigen, »whose function is precisely to transform the secular Crowd into a sacred community: one with each other, and equally at home in the world of technology and the realm of wonder«.⁵⁷

Mehr als durch die Literatur ist die Kunst der Postmoderne durch die im öffentlichen Raum präsente, jedermann zugängliche Architektur publik geworden. Das entscheidende Verdienst an der Etablierung und Popularisierung der Rede von einer innovativen, nicht mehr modernen

⁵¹ Vgl. Fiedler: *Cross the Border*, S. 469.

⁵² Fiedler: *Cross the Border*, S. 470.

⁵³ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* I, S. 227.

⁵⁴ Fiedler: *Cross the Border*, S. 478.

⁵⁵ Novalis: *Werke*, S. 303.

⁵⁶ Vgl. Fiedler: *Cross the Border*, S. 483.

⁵⁷ Fiedler: *Cross the Border*, S. 485.

Ästhetik kann der amerikanische Architekt und Architekturtheoretiker Charles Jencks für sich in Anspruch nehmen, der das Schlagwort ›postmodern‹ seit 1975 in einer kaum noch überschaubaren Serie von Büchern, Essays und Vorträgen propagiert und darin zwar heikle, doch griffige Kriterienkataloge zur Verfügung stellt. Jencks greift dabei unverhohlen auf die Ideen Leslie Fiedlers zurück, auch wenn er dessen *flower power*-Radikalismen der späten 1960er Jahre hinter sich lässt.

In den verschiedenen Auflagen seines Hauptwerks *The Language of Post-Modern Architecture* (zuerst 1977, erweitert 1978), dessen zentrale Gedanken er seitdem oft genug entfaltet, nicht aber revidiert hat, betont Jencks den direkten Bezug der ›post-modernen‹ Kunst auf die Moderne und bringt dieses Verhältnis nicht zuletzt in der Verteidigung des von ihm konsequent mit Bindestrich geschriebenen Begriffs zum Ausdruck: »Like its progenitor [Modernism] the movement is committed to engaging current issues, to changing the present, but unlike the avant-garde it does away with the notion of continual innovation or incessant revolution.«⁵⁸ Als elementarsten Differenzpunkt bestimmt Jencks das ›dual coding‹ der postmodernen Architektur, deren ›hybride‹ Werke auf mindestens zwei Ebenen zugleich funktionieren, indem sie sowohl der Minderheit von Fachleuten als auch der breiten Öffentlichkeit etwas zu sagen haben und daher eine »marked duality, conscious schizophrenia«⁵⁹ aufweisen. Der gravierendste »Fehler der modernen Architektur« sei nun überwunden:

Modern architecture suffered from elitism. Post-Modernism is trying to get over that elitism not by dropping it, but rather by extending the language of architecture in many different ways – into the vernacular, towards tradition and the commercial slang of the street. Hence the double coding, the architecture which speaks to the elite and the man on the street.⁶⁰

Der Gefahr, mit der postmodernen Doppel-Kodierung könnte eine »increasing complication in formal and theoretical concerns«⁶¹ einhergehen, hat Jencks in späteren Schriften durch die Einführung einer ›Spätmoderne‹ zu wehren gesucht, die gemeinsam mit der ebenfalls um 1960 einsetzenden Postmoderne die Dominanz der Moderne gebrochen haben soll (als prominentestes Exempel ›spätmoderner Architektur‹ wird das 1977 fertiggestellte Centre Pompidou bzw. Beaubourg in Paris angeführt). Mit seiner in diesem Zusammenhang erstellten Liste von 30 Variablen⁶² verbindet Jencks die Hoffnung, eine leistungsfähige

⁵⁸ Jencks: *Language of Post-Modern Architecture*, S. 6.

⁵⁹ Jencks: *Language of Post-Modern Architecture*, S. 6.

⁶⁰ Jencks: *Language of Post-Modern Architecture*, S. 8.

⁶¹ Jencks: *Language of Post-Modern Architecture*, S. 127.

⁶² Vgl. Jencks: *Late-Modern Architecture*, S. 32.

Klassifikation zu liefern und damit auch die Konturen der eigentlichen Post-Moderne klarer zu erfassen:

Post-Modern architecture is ›doubly-coded‹, one half Modern and one half something else (usually traditional building), in its attempt to communicate both with the public *and* a concerned minority, usually architects. By contrast, Late-Modern architecture, ›singly-coded‹, takes the ideas and forms of the Modern Movement to an extreme, exaggerating the structure and technological image of the building in its attempt to provide amusement, or aesthetic pleasure.⁶³

Auf stilistische Uniformität oder Geschlossenheit kann es der so verstandenen Post-Moderne nicht ankommen. Der »*embarras de richesses*« (›Verlegenheit des Überflusses‹), mit dem sich jeder Künstler nach der Moderne konfrontiert sieht, verlange vielmehr danach, neue Lösungen immer nur in der Selektion und Kombination von Traditionen⁶⁴ zu suchen, d. h. mit Absicht eklektizistisch vorzugehen und die alten Harmonie-Ansprüche aufzugeben. Charles Jencks charakterisiert den postmodernen Stil demzufolge als ›hybrid‹: »Between inventive combination and confused parody the Post-Modernist sails, often getting lost and coming to grief, but occasionally realising the great promise of a plural culture with its many freedoms«.⁶⁵ Damit präsentiert sich die Post-Moderne zum einen als »still a form of Modernism«,⁶⁶ den sie zum anderen darin bei weitem überschreitet, dass sie in ihren Werken »an important truth of pluralism« zum Ausdruck bringt: »the acknowledgement of difference in all its wonderful and horrible richness«. Sie verdankt das in erster Linie der ›Ironie‹ als dem »necessary mental set«, der die Hybridität zu genießen erlaubt und zugleich sicherstellt, dass die positive, weil freudige Ironie nicht durch den Zynismus, ihren »negative and exploitive first cousin«⁶⁷ verdrängt wird.

In dieser Akzentuierung der Ironie stimmt Umberto Eco mit Charles Jencks überein. Der italienische Mediävist, Semiotiker und Romanautor weiß sich im Einklang mit den »amerikanischen Theoretikern des Postmodernismus«, wenn er in *Postille a Il nome della rosa* (1983), der essayistischen ›Nachschrift‹ zu seinem literarischen Hauptwerk, aller avantgardistischen Scheu vor dem Gefälligen die Legitimität des ›Vergnügens‹ entgegenhält. Als ›metasprachliches Spiel‹, das jede Äußerung gewissermaßen ins Quadrat der Selbst-reflexivität setzt (»gioco metalinguistico, enunciazione al quadrato«),⁶⁸ scheint das Ironisieren

⁶³ Jencks 1980, *Late-Modern Architecture*, S. 6/8.

⁶⁴ Jencks: *What Is Post-Modernism*, S. 7.

⁶⁵ Jencks: *What Is Post-Modernism*, S. 7.

⁶⁶ Jencks: *Story of Post-Modernism*, S. 163.

⁶⁷ Jencks: *Story of Post-Modernism*, S. 21.

⁶⁸ Eco: *Postille*, S. 39.

den einzig praktikablen Ausweg aus der Einsicht zu eröffnen, dass alles schon mehr als einmal dagewesen ist. Eco hat diese elementarste *condition postmoderne* mit dem ebenso schlagenden wie abwegigen Gedankenspiel von einem Mann erläutert, der eine belesene Frau liebt und ihr deshalb nicht mehr rundheraus sagen kann, dass er sie liebt: Er wisse ja, dass sie weiß, dass diese Liebeserklärung immer nur ein Zitat und damit nicht wirklich echt wäre, ist sie doch von diesem oder jenem Schriftsteller oft schon geschrieben worden. Dieser Zwickmühle notwendiger Uneigentlichkeit lässt sich Eco zufolge nur im Medium der Ironie entkommen, indem die Botschaft durch ihre Markierung als Zitat potenziert wird und so auf paradoxe Weise doch wieder Gültigkeit gewinnt: »In diesem Moment, nachdem er die falsche Unschuld vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, daß man nicht mehr unschuldig reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich daß er sie liebt, aber daß er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebt.«⁶⁹

Was im wirklichen Leben mutmaßlich kein glücklicher Rat wäre, hat in der Literatur seinen umso besseren Sinn, weil die Vergangenheit das neue Schaffen hier tatsächlich so »konditioniert, belastet, erpreßt«,⁷⁰ dass an substanzielle Originalität längst nicht mehr zu denken ist: »Das wußte Homer, das wußte Ariost, zu schweigen von Rabelais und Cervantes...«⁷¹ Da selbst die Avantgarde, die sich dieser Einsicht immer verschlossen hat, mittlerweile im Begriff sei, »Tradition« zu werden, und das, »was ein paar Jahre zuvor noch dissonant geklungen hatte, [...] zum Ohrenschaus (oder zur Augenweide)« verkomme, könne die »Inakzeptabilität der Botschaft« nicht mehr länger das Hauptkriterium für experimentelles Erzählen (oder für jede beliebige andere experimentelle Kunst)« abgeben.⁷² Der Weg ist damit frei für die Rückkehr zur Lesbarkeit und ineins damit für die Abwehr des Ansinnens, Literatur habe als solche den gesellschaftlichen Gegebenheiten Widerstand entgegenzusetzen: »In der Zeit von 1965 bis heute ließen sich zwei Gedanken endgültig klären. Erstens, daß man die Handlung auch in Gestalt von Zitaten anderer Handlungen

⁶⁹ Eco: *Nachschrift*, S. 79: »A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta« (Eco: *Postille*, S. 39).

⁷⁰ Eco: *Nachschrift*, S. 77: »Il passato ci condiziona, ci sta addosso, ci riscatta« (Eco: *Postille*, S. 38).

⁷¹ Eco: *Nachschrift*, S. 28: »Lo sapeva Omero, lo sapeva Ariosto, per non dire di Rabelais o di Cervantes« (Eco: *Postille*, S. 15).

⁷² Eco: *Nachschrift*, S. 73: »L'avanguardia stava diventando tradizione, ciò che era dissonante qualche anno prima diventava miele per le orecchie (o per gli occhi). E da questo non si poteva trarre che trarre una conclusione. L'inaccettabilità del messaggio non era più criterio principe per una narrativa (o per qualsiasi arte) sperimentale, visto che l'inaccettabile era ormai codificato come piacevole« (Eco: *Postille*, S. 36).

wiederentdecken konnte, und zweitens, daß ein Zitat dann womöglich weniger brav und versöhnlicher sein würde als die zitierte Handlung selbst [...]«. ⁷³

Mit diesem Gedanken der verlorenen ›Unschuld‹ (bzw. Naivität), d. h. dem unabweisbaren Wissen um die ›Last‹ des Vergangenen, die bereits Friedrich Nietzsches zweite ›Unzeitgemässe Betrachtung‹ *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (1874) als Problem reflektiert, stellt Umberto Eco die Postmoderne optimistisch als *salto mortale* aus den Nöten der Moderne vor, deren Versuch, sich der Vergangenheit durch ihre radikalisierte Zerstörung zu erwehren, in eine Sackgasse geführt habe: »Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, daß die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefaßt werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld«. ⁷⁴ Damit ist allerdings eine fröhlichere Ironie gemeint als die, welche Nietzsche im Auge gehabt hat, wenn er die »Ironie über sich selbst« zur Signatur des »modernen Menschen« rechnet, dem bewusst ist, »dass er in einer historisierenden und gleichsam abendlichen Stimmung leben muss«. ⁷⁵

Umberto Eco verweigert der Postmoderne den Rang eines eigenständigen Epochenstils und gibt sie als bloße Variante des ›metahistorischen‹, sich immer wiederholenden Manierismus aus (vgl. S. 3). Zwingend ist das nicht, da seine Argumentation so bedenklich der Vertreibung aus einem Paradies ähnlich sieht, dass vielleicht doch eher von einem echten Neubeginn zu reden wäre. Ähnlich wie Umberto Eco spricht auch der Philosoph Wolfgang Iser der soziohistorischen wie der künstlerischen Postmoderne den Rang einer ›Epoche‹ als Nachfolgerin der Moderne ab (vgl. S. 3) und nennt zugleich nicht wenige Gründe dafür, trotzdem einen Umbruch konstatieren zu müssen. Namentlich mit der einflussreichen Überblicksdarstellung *Unsere postmoderne Moderne* (1987) sowie der Sammlung *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion* (1988) hat Iser der »inflationär« ⁷⁶ gewordenen Rede von einer Postmoderne in Deutschland ihr seriöses Fundament verliehen und dauerhaft zur Versachlichung der Diskussion beigetragen. Indem er vorweg »zwischen einem diffusen und einem präzisen Postmodernismus« unterscheidet, kann Iser den »Universal-Mixturen in Lacan-Derrida-Tunke« und »aufgedrehten Beliebighkeits-Szenarien

⁷³ Eco: *Nachschrift*, S. 76: »Dal 1965 a oggi si sono definitivamente chiarite due idee. Che si poteva ritrovare l'intreccio anche sotto forma di citazione di altri intrecci, e che la citazione avrebbe potuto essere meno consolatoria dell'intreccio citato« (Eco: *Postille*, S. 37).

⁷⁴ Eco: *Nachschrift*, S. 78: »La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente« (Eco: *Postille*, S. 38f.).

⁷⁵ Nietzsche: *Sämtliche Werke* I, S. 312.

⁷⁶ Iser: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 9.

chicer Kulturmode«⁷⁷ eine wohlinformierte Auseinandersetzung mit den Theoretikern französischer Provenienz entgegenhalten, die deren Ideen als freilich »zukunftsweisende Transformationsform«⁷⁸ aus der sozialen wie ästhetischen Moderne selbst herleitet. Welsch erläutert die Postmoderne insofern nicht als Gegenbewegung, sondern als vertiefte Weiterführung von Impulsen, die spätestens seit dem frühen 20. Jahrhundert schon virulent gewesen seien und »keineswegs einfach jenseits der Moderne«⁷⁹ verortet werden dürften.

Mit seinem Lob für denjenigen Postmodernismus, der »nicht dem Rummel des Potpourri« frönt bzw. keiner »läppisch-beliebigen Verwirrungslizenz«⁸⁰ folgt, betont Welsch dessen »wesentlich ethisch«⁸¹ motivierten Einsatz »für wirkliche Pluralität«: »Statt die Vielheit durch Mischmasch zu vergleichgültigen, potenziert er sie durch Zuschärfung. Statt den Differenzen in freier Turbulenz ihren Stachel zu nehmen, bringt er ihren Widerstreit zur Geltung«.⁸² In dieser emphatischen Präsentation der Postmoderne als »Verfassung radikaler Pluralität«⁸³ gründet Welschs ideengeschichtlich besonnenes Plädoyer für innovatives Denken, das er als ein Zu-sich-selbst-Kommen der Moderne erklärt und nicht als deren Alternative: »Denn der philosophische Postmodernismus ist im Grunde nichts anderes als die entschiedene Praxis und theoretische Reflexion des Pluralismus, der die Grundverfassung unserer Moderne, der Moderne des 20. Jahrhunderts, ausmacht«.⁸⁴

In einer ausführlichen Darlegung postmoderner Konzepte anhand ihrer Hauptvertreter wird die »Kongruenz postmoderner Phänomene in Literatur, Architektur, in den Künsten überhaupt sowie in gesellschaftlichen Phänomenen von der Ökonomie bis zur Politik und darüber hinaus in wissenschaftlichen Theorien und philosophischen Reflexionen«⁸⁵ hervorgehoben. Den gemeinsamen Nenner bildet dabei die Bereitschaft, Vielfalt als »zuerst positive Vision« anzuerkennen, die »von wirklicher Demokratie untrennbar« sei. Weil das »alte Sonnenmodell – die eine Sonne für alles und über allem – « außer Kraft gesetzt sei, könnten traditionelle Werte wie ›Wahrheit, Gerechtigkeit, Menschlichkeit‹ nur noch »im Plural« stehen. Diese entschieden »anti-totalitäre Option« erlaubt, zumindest die ›präzise‹ Post-

⁷⁷ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 2.

⁷⁸ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 107.

⁷⁹ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 1.

⁸⁰ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 3.

⁸¹ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 7.

⁸² Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 3.

⁸³ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 4.

⁸⁴ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 79.

⁸⁵ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 6.

moderne als »diejenige geschichtliche Phase« zu begrüßen, »in der radikale Pluralität als Grundverfassung der Gesellschaften real und anerkannt wird und in der daher plurale Sinn- und Aktionsmuster vordringlich, ja dominant und obligat werden«.⁸⁶

Aus diesem Grund sind Postmoderne bzw. Postmodernismus für Welsch keine »Erfindung von Kunsttheoretikern, Künstlern und Philosophen«, sondern vielmehr die sachgerechte Reaktion auf einen faktischen Wandel, der auf allen gesellschaftlich-kulturellen Ebenen zum Tragen kommt und ›Pluralität‹ unabweisbar macht. Wird »dieses Desiderat der Moderne nun in der Breite der Wirklichkeit eingelöst«, zeigt sich die Postmoderne »als die exoterische Einlösungsform der einst esoterischen Moderne des 20. Jahrhunderts«, d. h. als »eigentlich radikal-modern, nicht post-modern«. Wolfgang Welsch stützt seine These, die Postmoderne sei »im Gehalt keineswegs anti-modern und in der Form nicht einfach trans-modern«,⁸⁷ über die soziologisch-ästhetischen Argumentation hinaus mit der Beobachtung, das postmoderne Plädoyer für Pluralität konvergiere »mit Basistheoremen der wissenschaftlichen Moderne dieses Jahrhunderts«,⁸⁸ für die zuallererst Namen wie Albert Einstein, Werner Heisenberg und Kurt Gödel (vgl. S. 27) stehen: »In diesen grundlegenden Theoremen der modernen Wissenschaft werden Totalitätsintentionen des Wissens gebrochen und Wahrheitsansprüche auf das Maß spezifischer und begrenzter Transparenz reduziert. Absolutheit ist nur noch eine Idee, ein archimedischer Punkt ist undenkbar, das Operieren ohne letztes Fundament wird zur Grundsituation«.⁸⁹

Wenngleich »Pluralität, Diskontinuität, Antagonismus, Partikularität [...] in den Kern des wissenschaftlichen Bewußtseins« eindringen, weil das »neuzeitliche Grundprogramm einer Mathesis universalis am Ende« ist,⁹⁰ soll diese »Vielheitsoption« erst greifen, sobald »sie das Problem der Ganzheit nicht beiseite läßt, sondern zu lösen vermag«.⁹¹ Als »Idee, die regulativ die Begrenztheit aller Diskurse, Konzeptionen, Lebensformen wahrzunehmen und die Existenz unterschiedlicher Erfüllungsmöglichkeiten zu beachten gebietet«, gilt es – Welsch zufolge – die ›Ganzheit‹ dadurch zu retten, dass sie »nicht als Fixgestalt« behauptet wird, sondern »sich je in Übergängen, Verbindungen, Komplexionen«⁹² konkretisieren darf: »Ganzheit muß offen bleiben. Nicht aus Nachlässigkeit, sondern weil dies die einzig

⁸⁶ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 5.

⁸⁷ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 6.

⁸⁸ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 188.

⁸⁹ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 186f.

⁹⁰ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 78.

⁹¹ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 60.

⁹² Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 62f.

angemessene Art ist, ihrem Anspruch wirklich Rechnung zu tragen.«⁹³ Im Interesse der Pluralität sei demzufolge ein neues, flüssigeres Konzept von Vernunft gefragt, um das Verhältnis pluraler ›Rationalitätsformen‹ zueinander zu organisieren (den ambitionierten Versuch, über das bloße Nebeneinander von Rationalitäten hinauszugelangen, hat Wolfgang Welsch in *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft* (1995) unternommen).

Insofern ist die Postmoderne »als diejenige Moderne« anzusehen, »die sich von ihren Neuzeit-Schlacken befreit hat«,⁹⁴ und wäre als eine eigenständige Phase missverstanden. Bei dem, was man Postmoderne nennt, würde es sich nur um die runderneuerte Version einer Moderne handeln, die nicht länger die antiquierten »Einheitsträume« der herkömmlichen Philosophie träumen darf. Zugleich mit dieser »Grundobsession«, die ein Erbe der Frühen Neuzeit ist, verabschiedet die Postmoderne aber auch den modernistischen Radikalismus, der die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts geprägt hat: »Sie läßt die Ideologie der Potenzierung, der Innovation, der Überholung und Überwindung, sie läßt die Dynamik der Ismen und ihrer Akzeleration hinter sich«.⁹⁵

Als »eine über ihre Selbstbeschränkungen und Rigorismen hinausgehende Moderne«⁹⁶ bleibt die Postmoderne vielleicht trotzdem besser als eigenständige Epoche zu charakterisieren. In einer Fußnote konstatiert Wolfgang Welsch jedenfalls einen »Wandel der Struktur«, den er als »radikal und neu gegenüber allen Varianten von Neuzeit und neuzeitlicher Moderne« beschreibt.⁹⁷ Gewiss mag die postmoderne Pluralität »schon in der Moderne zu konstatieren« sein, aber damals eben nur »hie und da«; wo sie freilich »zur allgemeinen Grundverfassung wird, wo sie nicht mehr nur in abstrakten Spekulationen und aparten Zirkeln existiert, sondern die Breite der Lebenswirklichkeit zu bestimmen beginnt, da verändert sich das ganze Spiel«.⁹⁸ Welschs einleitende Feststellung, dass »unsere Realität und Lebenswelt ›postmodern‹ geworden«⁹⁹ seien, legt ebenfalls nahe, die Postmoderne nicht einfach als verbesserte Neuauflage der Moderne zu relativieren. Erst recht bestätigt sich das in einer ebenso knappen wie berechtigten Nebenbemerkung, die Postmoderne und Romantik einander kontrastiert:

⁹³ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 136.

⁹⁴ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 7.

⁹⁵ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 6.

⁹⁶ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 106.

⁹⁷ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 77.

⁹⁸ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 5.

⁹⁹ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 4.

Man kann oft hören, was die Postmoderne fordere, sei in der Romantik schon dagewesen. Das ist, wenn man sich an den wirklichen Begriff der Postmoderne hält, gerade nicht der Fall. Die Romantik hat noch für Einheit plädiert oder ihr zumindest nachgetrauert. Die Postmoderne folgt einem anderen Leitbild: Sie setzt radikal auf Vielheit.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 36.