

Einleitung: So viel Ende war nie: Schlüsselbegriffe im gegenwärtigen Ästhetik-Diskurs

Ich glaube an Alles noch nie Gesagte.
Ich will meine frömmsten Gefühle befreien.
Was noch keiner zu wollen wagte,
wird mir einmal unwillkürlich sein.

R. M. RILKE

Bald wird schweigen, wer das „Neue“ pries.

R. M. RILKE

Wollte man eine statistische Analyse über die am häufigsten verwendeten sinntragenden Begriffe der gegenwärtigen Ästhetik-Debatte erstellen, so wären „Erschöpfung“ und „Ende“ aussichtsreiche Kandidaten auf die vorderen Ränge. „Erschöpft“ sei die Kunst, „erschöpft“ seien die spezifisch modernen Verfahrensweisen in Literatur, Malerei und Musik, „am Ende“ sei die reduktive Entwicklungslogik dieser Verfahrensweisen. Die Kunst verharre im Nullpunkt wie der Affe im Käfig – ohne sich doch ähnlich über ihre Beobachter amüsiert zeigen zu können wie der Affe über die seinen. Die „nach-modernen“ Ausbruchsversuche bestätigten diese ausweglose Situation: Der neue Reichtum sei verlogen und nicht zu legitimieren; die „Postmodernen“ bemerkten nicht, daß die Farbe, mit der sie das Grau-in-Grau der Moderne übermalen möchten, herrühre von ihren Köpfen, die sie sich an den Gitterstäben des Moderne-Käfigs blutig geschlagen hätten.

Dabei ist die „Erschöpfungs-“ und „Ende“-Metaphorik nicht auf eine Kunstgattung, nicht auf einen Sektor des Ästhetik-Diskurses beschränkt; sie umfaßt vielmehr alle Künste und erstreckt sich über die ganze Breite der Diskursarten: Das Feuilleton beherrscht sie nicht weniger als die akademische Debatte, ja selbst im Vokabular der Künstler spielen die Begriffe eine entscheidende Rolle.

Im folgenden sollen die wesentlichen „Erschöpfungs“- und „Ende“-begriffe der – wie Heidegger sagen würde – „gängigen“

gegenwärtigen Diskussionslage erfaßt werden. Und obgleich es das Bestreben ist, alle wichtigen Tendenzen zu verzeichnen, eine einseitig-tendenziöse Darstellung vor allem zu vermeiden, kann hier selbstverständlich keine quantitative Vollständigkeit beansprucht werden; das wäre selbst für ein „Forscherteam“ mit modernsten technischen Geräten nur noch schwer zu bewerkstelligen. Es kann hier nicht anders denn selektiv vorgegangen werden.

Erleichtert wird die Aufgabe wesentlich dadurch, daß dieser Überblick kein Selbstzweck ist; ihm ist vielmehr die Funktion zugedacht, die Interpretationen Gehlens, Heideggers und Adornos im Horizont der gegenwärtigen Debatte zu situieren. Es soll gezeigt werden, daß diese drei Denker auch heute noch auf der Höhe der Diskussionslage sind, ja daß in ihren Analysen, Diagnosen und Therapievorschlügen eine Spur gelegt ist, die noch nicht, zumindest noch nicht in ihrer ganzen Bedeutung, gefunden ist und die aufzunehmen erfolgversprechend erscheint für die Lösung der Probleme, mit denen Kunst und Ästhetik heute konfrontiert sind.

Dieses einleitende Kapitel dient also vor allem dem *Überblick*. Und bei diesem Überblick wiederum geht es, frei nach Joyce, mehr um das Panaroma als das Panorama: Es gilt vor allem, die Stimmungslage hervortreten zu lassen. *Argumentativ* wird im Verlauf der folgenden Kapitel auf die markantesten und wichtigsten Positionen näher einzugehen sein.

Es sind insbesondere zwei grundsätzliche Argumentationsstränge, die die gegenwärtige Debatte einer „Erschöpfung“ der Kunst dominieren: Die Erschöpfung der Kunst wird zum einen behauptet unter kunstimmanent-innerästhetischem Aspekt (I), zum anderen aber unter gesellschaftsfunktionalem Aspekt (II). Schließlich werden in diesem einleitenden Kapitel noch die Therapievorschlüge thematisiert, mit denen man die Kunst von ihrem Siechtum zu heilen gedenkt (III). Eingegangen wird auf die Verhandlungen des Feuilletons, auf Äußerungen der Künstler und auf die Erörterungen der akademischen Ästhetik. Insbesondere beim Feuilleton ist Beschränkung geboten. Um hier dem eben angesprochenen Einseitig-Tendenziösen nicht aufzusitzen, werden zwei, der allgemeinen Meinung nach (die auch die ihrer Redakteure ist) ästhetisch und politisch gegensätzlich ausgerichtete

Feuilletons ausgewählt: das der Tageszeitung „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ und das des Wochenblattes „DIE ZEIT“. Auf andere Feuilletons kann nur am Rande eingegangen werden. Es wird sich zeigen, daß die bereits auf anderen Gebieten konstatierte Einebnung von „links“ und „rechts“ auch bei der „Erschöpfungs“-debatte virulent ist.

I. Kunstimmanenter Aspekt

„Jetzt, am Ende des Prozesses“ der Moderne, so lesen wir in der FAZ (F. Schirmacher, Literaturbeilage vom 5. 10. 93, L1), „ist eine totenähnliche Erschöpfung eingetreten“; die „Ressourcen“ seien „erschöpft“, seit fast zwanzig Jahren verzeichne die Literaturkritik „nur noch Stillstand“ (Literaturbeilage vom 10. 10. 89, L1). „Die Ressourcen ... haben sich ... erschöpft“, so lesen wir auch in der „ZEIT“ (E. Nordhofen am 15. 1. 88, 37), weil „das Tabu ... zum knappen Gut“ geworden sei, die Moderne sich aber wesentlich dem Tabubruch verdanke. Aber nicht nur dem Tabu sei es so ergangen: „Alle Ekstasen des Sinnlichen scheinen durchforscht, alle Bilder und Techniken routiniert erprobt zu sein.“ (FAZ, 15. 11. 91, 33) Es verfestigte sich „der Eindruck, daß das ‚Territorium artis‘ wirklich abgesteckt ist: Die Paradigmen der Kunst scheinen ausgereizt.“ (S. Gronert, FAZ, 1. 8. 92, 30) „Die Suche der Künstler nach einer neuen Bildersprache hat seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zu sich ständig ändernden Ausdrucksformen geführt, die sich erst heute erschöpft zu haben scheinen. Die düstere Prophezeiung vom Ende der Kunst ist eine notwendige Folgerung ...“ (B. Mirsch, FAZ, 20. 7. 93, 28)

Von „totaler Erschöpfung“ gar redet P. Hamm (DIE ZEIT, 21. 10. 91, 14) anlässlich der Rezension der Anthologie „Luftfracht. Internationale Poesie 1940–1990“. Die „Moderne zweiten und dritten Grades gehe von einem Pyrrhussieg zum nächsten“, so analysiert W. Hofmann (DIE ZEIT, 10. 2. 89, 54) die Lage.

Diese allgemeine Diagnose wird durch Werk und Künstler konkretisiert und exemplifiziert. Das Werk von Baselitz wolle „moderne Malerei im großen Stil noch einmal und zu einem Zeitpunkt entfalten, wo ihre Möglichkeiten im Grunde ausgereizt

und erschöpft sind“ (E. Beaucamp, FAZ 3.6.89, Bilder und Zeiten). „Alles ist gesagt“, befindet – mit G. Benn – A. Kilb anlässlich einer Rezension von Ulla Hahns Lyrikband „Unerhörte Nähe“; „der Rest ist Umschreibung“ (DIE ZEIT, 25.3.88, Literaturbeilage, 14). Ulrich Holbeins Roman „Warum zeugst du mich nicht?“ sei „bemerkenswert ... nur noch als literaturgeschichtlicher End- und Nullpunkt, als definitive Manier am Ende einer gern benutzten Sackgasse“ (G. Seibt, FAZ 8.5.93, Bilder und Zeiten). Günter Umbergs Bilder seien „eine ultimative Negation aller äußerlichen Bildhaftigkeit“. Mit ihnen sei „eine Position des Äußersten“ (R.-G. Dienst, FAZ, 23.12.91, 21) markiert. Und J. Koons habe „die Schraube post-warholscher Warenvernarrtheit und Ruhmsucht mit einer – womöglich letzten – Umdrehung noch einmal angezogen“ (R.-M. Gropp, FAZ 5.1.93, 25).

Konzediert man selbst, daß nichts so alt ist, wie die Zeitung von gestern, so muß man diese allgemeine Sentenz doch relativieren bezüglich der Ästhetik-Debatte: Seit Jahren schon sind die Thesen von gestern die von heute; und vermutlich werden sie noch lange Zeit die von morgen sein.

Wohlgemerkt: Nicht jeder Feuilleton-Artikel über die gegenwärtige Kunst handelt auch von der Erschöpfung.¹ Aber es ist zu konstatieren – und darauf kommt es hier an –, daß „Erschöpfung“ und „Ende“ zu Schlüsselbegriffen der gegenwärtigen Feuilleton-Debatte avanciert sind, auf die man sich, direkt oder indirekt, auch dann zu beziehen hat, wenn man nicht dieser Ansicht ist.

Mit schöner Regelmäßigkeit, Woche für Woche, tagaus, tagein, gehen die „Ende“-Diskurse auf den Leser hernieder: Das Innovationspotential der Moderne sei erschöpft, der Schock institutionalisiert und damit eher langweilig denn aufregend. Was wir erleben, sei das Revival des schon Dagewesenen; das Zeitalter des Wiederaufwärmens und der Bindestrich-Neos (Neo-Expressionismus, Neo-Dadaismus etc.) habe sich installiert. „Nach den avantgardistischen Kunstprovokationen zu Beginn unseres Jahrhunderts

¹ Es wird der Erschöpfungsthese sogar, wenn auch äußerst selten, ausdrücklich widersprochen: Auf G. Kunerts „Die Musen haben abgedankt“ beispielsweise (DIE ZEIT, 2.12.88, 60) antwortet W. Schmied: „Die Kunst ist quicklebendig.“ (DIE ZEIT, 2.12.88, 61)

scheint an dessen Ende eine Konventionspflege vorzuherrschen, die die ‚letzten Bilder‘ ... historisch streckt und mit faden Aufgüssen von Bekanntem deren Konsumierbarkeit sichert. ‚Kinder! Macht Neues!‘ nennt bezeichnenderweise der als ‚progressiv‘ geltende Galerist Rolf Ricke eine Ausstellung, nach deren Besuch man selbiges den Künstlern zurufen möchte.“ (S. Gronert, FAZ, 1.8.92, 30) Somit ist „das jeweils Neue ... das längst überholte, mag es nun Neoexpressionismus oder Neo-Geo heißen“ (Th. Wagner, FAZ, 30.1.91, 27). „Innovation gibt es derzeit überall, nur nicht in der Kunst ... Da gibt es bloß melancholische Reprisen.“ (U. Greiner, DIE ZEIT, 27.1.89, 53) Die Kunst habe „nichts mehr mitzuteilen“, ihr bleibe „nichts anderes übrig, als sich nur noch selbst, das heißt die eigenen Vergangenheiten zu zitieren, oder, in Erkenntnis ihrer Letalität, durch Filz und Fett, durch Nägel und Neonröhren etwas wie Vitalität vorzutauschen. Indem sie sich als mehr oder minder geordnetes, strukturiertes Material präsentiert, gibt sie vor, mittels einer Metamorphose ihrer tödlichen Krise entkommen zu sein.“ (Günter Kunert, DIE ZEIT, 2.12.88, 60) Und „nirgends“, so R. Oehlschlägel in der Süddeutschen Zeitung vom 22.2.93, 12, sei „eine kommende Zeit erkennbar“, die sich „als neue poetische oder ästhetische darstellen und beschleunigen ließe“.

Die Kunst sei heute „zur Ausbeuterin ihrer eigenen Vergangenheit“ geworden (E. Beaucamp, FAZ, 1.7.92, 33). Es herrsche, so R. Baumgart (DIE ZEIT, Literaturbeilage vom 6.4.90, 10), „eine Ästhetik der Verbindlichkeit, der Wiederkehr des immer schon Bekannten und also Erwarteten“. Das Neue ist immer nur „das Neue von gestern“ (FAZ, 28.10.93, 37), und es herrsche „der Teufelskreis der ewigen Revivals“: „Die verwaltete, vermarktete und ausgestellte Kunst lebt von immer blässeren Wiederholungen der bewährten Muster. Auch die produktive Kultur ist auf weiten Strecken Reproduktionskultur. So erlebten wir den dritten Aufguß des Informel, den zweiten der Popart, die vermutlich fünfte Metamorphose des Expressionismus, nicht mehr zählbare Neuauflagen von Dadaismus, Konstruktivismus und konkreter Kunst.“ (E. Beaucamp, FAZ 17.7.93, Bilder und Zeiten) Werner Schmalenbach bestätigt im großen und ganzen diese Diagnose – „der große Atem ist weg, alles ist inflationär geworden“ –, versch-

ärft sie sogar noch: „Die eigentlichen ‚Verbrecher‘ (bitte sehr: in Gänsefüßchen!) sind die, die all das, was sich heute breitmacht, hochloben. Leute vom Schlage derer, die die Documenta und vieles andere machen ... Heute scheint es mir so zu sein, daß man in unserer westlichen Welt den Wert der Kunst, ich meine: den Wert der Kunst als solcher, den Kunstbegriff schlechthin, heruntergewirtschaftet hat.“ (FAZ, 30.7.93, 27)

Flankiert werden diese Angriffe auf das abgestandene ästhetische Allerlei durch die Behauptung vom „Ende der Avantgarde“ (P. Bruckner, FAZ 29.4.89, Bilder und Zeiten), vom „Ende der klassischen Avantgarden“ (J.-Chr. Ammann, FAZ, 27.7.93, 25), der „nachavantgardistischen Phase“ (W. Schwinger, DIE ZEIT, 2.4.93, 66), vom „Ende des Fortschrittsglaubens der Avantgarden“ (Th. Hettche, FAZ, 30.10.93, Bilder und Zeiten), von der „zu Tode“ laufenden Avantgarde (J. Hanimann, FAZ, 13.9.93, S. 38), der „darniederliegenden Bauavantgarde“ (M. Mönninger, FAZ, 14.5.93, 27).

„Die Vorstellung von lyrischen Avantgarden“, so Gert Mattenklott (FAZ, 3.12.91, Literaturbeilage, L2), „exponierten Eliten mit normativer Kompetenz, so kann man aus diesem Band (Luftfracht. Internationale Poesie 1940–1990, G. S.) ersehen, läßt sich nicht mehr halten, und sie wird sich schwerlich so bald wieder bilden. Die Überbietungsdynamik der Künstler auf der Jagd nach Nichtdagewesenem scheint ... an ein Ende gekommen zu sein ...“ Daher sind Künstler wie G. Rühm, die auch 1993 noch sich unverblümt avantgardistisch gebärden, „Avantgarde von gestern“ (M. Gazetti, DIE ZEIT, 24.9.93, 77), sei doch „die avantgardistische Bildsprache auch in Lateinamerika inzwischen kunsthistorisch geworden“ (S. Gronert, FAZ, 19.6.93, 29).²

² Bei all diesen Avantgarde-Invektiven, d.h. also: Invektiven *auf* die Avantgarde, nicht mehr, wie noch zu deren heroischen Zeiten, Invektiven *der* – Genitivus subjectivus! – Avantgarde, muß man schon froh sein, daß wenigstens noch eine Uhrenfirma („Avantgarde seit 1931“) und die „Deutsche Weinwerber GmbH“ sich auf diesen Begriff beziehen: „Und darum bilden die unbeirrbar rheinhessischen Winzer, die ihren Wein stets so gemacht haben, wie sie ihn selbst am liebsten mögen (verstehet sich: die unbeirrbar Avantgarde nimmt nicht die geringste Rücksicht auf den „Geschmack“ des Rezipienten!, G. S.), unversehens die Avantgarde. Darauf sollten Sie anstoßen!“ Doch beide waren, diesen Begriff zu verwenden, schlecht beraten; denn das „Ende der Avantgarde“ dürfte eines Tages auch hier

Diesen Erschöpfungszuständen und Ende-Visionen zu entkommen, hilft nun auch die sogenannte *postmoderne* Kunst nicht. Im Gegenteil: Sie hat eine miserable Presse. Die „Postmoderne“ sei nur eine „phantastische Theorie“, eine „Lichtquelle“, mit der „eine Nacht inszeniert wird, in der alle Katzen bunt aussehen“ (R. Baumgart, DIE ZEIT 16. 10. 87, 67). Die Postmoderne sei nur das zur Moderne gehörige „Satyrspiel“ (E. Beaucamp, FAZ 17. 7. 93, Bilder und Zeiten); und „nur schlecht“ vermag sie durch ihre „Aufgeregtheit ... ihre totale Erschöpfung zu verbergen“ (P. Hamm, DIE ZEIT, 11. 10. 91, Literaturbeilage, 14).

War die Moderne „radikal bis zur Erschöpfung“ (FAZ, 9. 11. 93, 38), so wird nun angeklagt eine „postmoderne Zuckerröhre-Musik“ (E. Roelke, DIE ZEIT, 29. 3. 91) und gebrandmarkt „eine ‚postmoderne‘ Anything-goes-Gesinnung“ mit einer „Bereitschaft nicht nur zum Zitat, zur skrupellosen Wiederholung vergangener Kunstgebärden, sondern sogar zum chamäleonhaften Wechsel der Stile“ (W. Wiegand, FAZ, 10. 10. 89, L10).

Die Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt, „dem einstigen Mekka der Avantgarde und Geburtsort der seriellen Musik“, hätten sich in „einen offenen Markt verwandelt, auf dem potentiell jeder Komponist seinen Stand errichten kann, ob er nun mit exotischen Früchten, Käse, Abgehangenem oder Rohkost handelt“ (L. Thaler, FAZ, 23. 8. 88, 23).

Erstaunlicherweise vernimmt man diese Töne nun auch bei den *Künstlern*. Und es tönt aus allen Richtungen. Nur einige markante Positionen seien angeführt.

„Überall herrscht Ratlosigkeit“, konstatiert der Maler Klaus Fußmann. „Bankrott und hilflos“ taumle die zeitgenössische Kunst dahin: „Die Kunst hat keine Substanz mehr.“ (FAZ, 13. 11. 93, Bilder und Zeiten) „Heute“ sei „alles verbraucht“; „nur noch ein Name steht zum Verkauf“.³

eintreten, und dann wird es bei der Uhrenfirma „Abgelaufen!“ heißen und bei den Winzern (hat man es doch schon bei einzelnen Posten auf der Weinkarte lesen können) „Ausgetrunken!“ – An den „Tod der Kunst“ mag übrigens auch der größte deutsche Industrie-Konzern nicht glauben, denn er weiß – mit Goethe! – angesichts der „anspruchsvollsten und faszinierendsten Automobile der Zeit“: „Kunst bleibt Kunst“.

³ Fußmann (1991), 41.

„Endart“ nennt bzw. nannte sich eine 1980 in Berlin (West) gegründete Künstlergruppe, deren „Angehörige“ 1988 in einer Todesanzeige im „Berliner Tagesspiegel“ der gläubig-ungläubigen Gemeinde mitteilten, daß sie „nach achtjährigem Siechtum“ entschlafen sei.⁴

Im Horizont „Erschöpfung“ und „Ende der Kunst“ kommt der Richtung „Appropriation“ („appropriation art“) eine herausragende Rolle zu. Die Künstler dieser Richtung (vor allem Sherrie Levine, Elaine Sturtevant oder James Bidlo) reflektieren den „Ende“-Zustand nicht nur theoretisch, sondern setzen ihn auch ins Bild. Sie machen aus der Not „Alles was ich anfang, sah irgendwie abgekupfert aus“ die Tugend „Schließlich beschloß ich, mich mit eben jenem ‚abgekupfertem‘ Charakter zu beschäftigen“.⁵ Aus dieser Haltung entsteht die – verfremdete – Stilkopie: das gelbe Quadrat auf rosa Grund (nach Malewitsch), das in Bronze gegossene Urinoir (nach Duchamp) ... Daß alles schon gesagt sei, steht quer zum legitimen originären Ausdrucksbedürfnis des Künstlers. Und aus dieser Situation entsteht, so scheint es, eine allerletzte, Originalität negierende und doch auch sonderbar festhaltende Position.

Auch bei den Musikern spielt die Erschöpfungsthematik eine wichtige Rolle. „Die Materialexperimente“ der Moderne, so der den „postmodernen“ Komponisten zugerechnete Hans-Jürgen von Bose, „sind erschöpft“.⁶ „In Westdeutschland“, sekundiert Stockhausen, „ist die Neue Musik seit etwa 1970 langsam aber sicher quasi zu Ende gegangen“ (DIE ZEIT, 1.12.89, 74). Der Komponist und Dirigent Hans Zender sieht die Gefahr eines Umschlags des „anything goes“ ... in die aussichtslose Verzweiflung des ‚rien ne va plus‘, in eine lähmende, alle Antriebe erstikende Orientierungslosigkeit“.⁷

Und natürlich fehlen hier auch die Literaten nicht. „The Lite-

⁴ Vgl.: Ausstellungskatalog der „Studio Galerie“, Hamburg 1992. Unverkennbar wurden damit Impulse der 1959 von Boris Lurie gegründeten Kunstbewegung „NO!art“ aufgenommen.

⁵ Levine (1991), 33 f.

⁶ Zitiert in: Häusler (o.J.), 8.

⁷ Zender (1991), 57. – Der Ende-Diskurs hat mittlerweile auch die Rockmusik erreicht: „Ist die Rockmusik tot? – Ich zweifle daran, daß wir noch einmal eine fundamentale Wendung in dieser Musik erleben werden. Die letzte umwälzende

ature of Exhaustion“ nennt John Barth seinen Aufsatz zur Literatur der Moderne. Die die moderne Literatur bestimmende Überladung mit Sinn, so kommentiert Hanns-Josef Ortheil die in den sechziger Jahren anhebende Stimmung, „erschien nach ihrer endgültigen Ausreizung bis zur völligen Dunkelheit und zum völligen Verstummen hin als ‚erschöpft‘“ (DIE ZEIT, 17. 4. 1987, 59). Die bloße „Wiederaufbereitung ausgebrannten Materials“ erblickt H. M. Enzensberger in den Produkten deutscher Lyrik der achtziger Jahre, weshalb er sich fragt: „Historische Erschöpfung? Postmoderne Wurstigkeit? Sekundäres Analphabetentum?“ (FAZ, 14. 3. 89, L2) Die „Vergangenheit der Moderne“ hatte er freilich schon 1960 konstatiert – und deshalb ein „Museum der modernen Poesie“ eingerichtet: „In Bewegungen und Gegenbewegungen, Manifesten und Antimanifesten ist der Begriff des Modernen ermüdet. Seine Energie hat sich verbraucht.“⁸

Und wie in der Feuilleton-Debatte geht auch im Diskurs der Künstler mit der Behauptung einer Erschöpfung der Kunst (der Moderne) die These vom „Tod der Avantgarde“ einher: „Es kommt jedoch der Moment, da die Avantgarde (also die Moderne) nicht mehr weitergehen kann, weil sie inzwischen eine Metasprache hervorgebracht hat, die von ihren unmöglichen Texten spricht (die Concept Art).“⁹

„Die Avantgarde von 1967 wiederholt die Taten und Gesten derjenigen von 1917. Wir erleben das Ende der Idee der modernen

Erneuerung fand 1980 statt ... Die achtziger und neunziger Jahre sind ein Karussell von Althergebrachtem, das man hier und da mit einem neuen Bestandteil versetzt hat. Damit müssen wir leben: Rockmusik ist ausformuliert.“ (Heinz Rudolf Kunze, in: Frankfurter Allgemeine Magazin, 9. 12. 1994, 70)

⁸ Jetzt abgedruckt im „Nachwort“ von: Enzensberger (1980a), 2. Bd., 765. – Die Ende-Stimmung ist freilich, was hier nicht darzustellen ist, bereits in den Hochzeiten der Moderne zu konstatieren, ist hier aber eher heroisch denn resignativ zu verstehen. So notiert Hugo Ball in seinem Tagebuch (18. 6. 1916): „Wir haben die Plastizität des Wortes jetzt bis zu einem Punkte getrieben, an dem sie schwerlich mehr überboten werden kann.“ (Zitiert in: Weinrich (1968), 36) „Ich habe die Malerei zu ihrem logischen Ende gebracht und habe drei Bilder ausgestellt: ein rotes, ein blaues und ein gelbes, und dies mit der Feststellung: Alles ist zu Ende. Es sind die Grundfarben. Jede Fläche ist eine Fläche, und es soll keine Darstellungen mehr geben.“ So kommentiert A. Rodtschenko im Manuskript „Arbeit mit Majakowski“ (1939) sein Triptychon: „Reine Farben, Rot, Gelb, Blau“ von 1921. (Rodtschenko (1981), 190f)

⁹ Eco (1986), 78.

Kunst“, schreibt O. Paz 1967;¹⁰ „our own period marks the end of the avant-garde, and thereby of everything which since the eighteenth century has been called *modern art*.“¹¹

H. M. Enzensberger hatte schon 1960 im Vorwort zu seinem „Museum der modernen Poesie“ nur noch eine in „kunstgewerbliche Imitation“ umgeschlagene „schlechte Avantgarde“ gekannt.¹² 1962 hatte er diagnostiziert: „Die historische Avantgarde ist an ihren Aporien zugrundegegangen“; jede heutige Avantgarde sei „Wiederholung, Betrug oder Selbstbetrug“: „Ihre Bewegung ist Regression. Avantgarde ist zu ihrem Gegenteil, ist zum Anachronismus geworden.“¹³

Für Hans Zender ist die avantgardistische Emanzipationsbewegung von den alten ästhetischen Normen „längst an ihr natürliches Ende gekommen“.¹⁴ Sein Stück „Architectura Caelestis“, so Manfred Trojahn, sei ein „auskomponierter Abschied ... vor allem von dem, was man heute noch Avantgarde nennt“.¹⁵ Auch Kagel spricht von den „atavistischen Formeln“ der Avantgarde, die ihn wie auf einem „Rangierbahnhof“ eingengt hätten. (Zitiert in: FAZ, 15. 5. 90, 35) Der Maler S. Szczesny sieht „jegliche avantgardistische Theoriedogmen in sich zusammenstürzen“,¹⁶ und für M. Lüpertz ist der „Dynamo der 20.-Jahrhundert-Avantgarde, Provokation und Utopie, ... nicht mehr verwendbar“.¹⁷

Die „Erschöpfung“ oder das „Ende“ der Kunst ist durchaus auch für die *akademische Ästhetik* ein veritables Thema – kann sie sich hierbei doch, noch vor jeglicher Argumentation, auf Hegel, *den akademischen Philosophen* berufen.¹⁸

Doch ist der Hegel-Bezug in der gegenwärtigen akademischen

¹⁰ Paz (1980), 329.

¹¹ Paz (1974), VII.

¹² Enzensberger (1980a), 2. Bd., 766.

¹³ Enzensberger (1980b), 79f.

¹⁴ Zender (1991), 58.

¹⁵ Zitiert in: Samama (1987), 469.

¹⁶ Szczesny (1989), 6.

¹⁷ Szczesny (1989), 244.

¹⁸ Freilich wird die gegenwärtige akademische Ästhetik sich daran zu bewähren haben, daß sie einerseits die Hegelsche These aufnehmen und thematisieren muß – „Es ist also auf Hegel zurückzugehen!“ –, andererseits aber sich auf die spezifische Situation der Moderne einlassen muß – also auf Sachen, die Hegel noch nicht gekannt hat: gegenstandslose Malerei, atonale Musik etc.

Debatte sekundär. Dies gilt vor allem für die amerikanischen Initiatoren der von der Literaturdiskussion ihren Ausgang nehmenden Postmoderne-Debatte. Und doch kristallisiert sich hier sogleich am Beginn der Diskussion eine hegelsche Erschöpfungs- und Endestimmung aus: Die Bezeichnung „nachmodern“ hat für I. Howe und H. Levin den „nostalgischen Beigeschmack des Zuspät-gekommen-Seins“.¹⁹ Zwar schlägt diese Stimmung bald – z. B. bei Fiedler, Sontag, Hassan – ins Positive des Neubeginns um (vgl. EINLEITUNG, III: „Therapievorschläge“), aber es bleibt doch der Topos von der Erschöpfung und vom Ende der *Moderne* erhalten.²⁰ Für L. Fiedler etwa ist ausgemacht – und seiner Meinung nach sind sich „alle heutigen Leser und Schriftsteller“ dessen bewußt –, daß wir den „Todeskampf der literarischen Moderne ... durchleben“.²¹ „Die Art von Kritik, die die Zeit erfordert, ist Tod-der-Kunst-Kritik.“²²

Mit der entsprechenden Verzögerung faßte die Postmoderne-Debatte, und damit die Erschöpfungs- und Endeproblematik, auch in der europäischen akademischen Ästhetik Fuß. In der postmodernen Architekturdebatte waren es vor allem Klotz und Jencks, die die semantischen Potentiale der Moderne für erschöpft und überholt hielten, „entglitten“ in den bloßen „Funktionalismus“, ja gar „in die Stadtzerstörung“²³; nur noch als elitäre fünfzigjährige „Zwangsdiaät“²⁴ vermochte man die Moderne jetzt zu sehen, unfähig, ein menschenwürdiges Wohnen und Leben zu gewährleisten.²⁵

¹⁹ J. Köhler (1977), 11 f; ergänzend zu dieser Diskussion vgl.: Hoffmann/Hornung/Kunow (1977).

²⁰ Im Zusammenhang dieser Diskussion wird dann bei W. Spanos (1972/76) und R. Palmer (1976) Heidegger relevant; Palmer titelt sogar: „The Postmodernity of Heidegger“.

²¹ Fiedler (1988), 57.

²² A. a. O., 59.

²³ Klotz (1988), 100.

²⁴ Jencks (1988a), 89.

²⁵ Aufgrund dieser Vorbelastung der Postmoderne-Diskussion – Kritik an der Moderne nimmt ihren Ausgang von und artikuliert sich vor allem an der *ästhetischen* Moderne – wundert man sich schon sehr, daß es eine (explizite) Kritik an der Moderne nicht gibt bei den philosophischen Protagonisten der Debatte, Lyotard und Derrida. Dies ist um so erstaunlicher, als Derrida Heidegger, Lyotard sogar Adorno und Heidegger rezipiert, bei beiden aber eine fundamentale Kritik an der ästhetischen Moderne geführt wird. Derrida will, mit und gegen Heidegger,

Kritik an der modernen Ausrichtung der Kunst, die die „Kunstkrise“ hervorrufe, wird auch von Achille B. Oliva geübt. Die Kunstkrise sei zu verstehen als Krise „in der Entwicklung der künstlerischen Sprache“, bedingt durch einen reduktiven „Zwang zum Neuen“, durch „Form-Zensur“, durch Askese, Verzicht, durch einen „repressiven und masochistischen Arbeitsstil“,²⁶ der die Konzeptionen von „arte povera“ und „concept art“ bestimmt habe.

Von „Tod oder Untergang der Kunst“ redet Gianni Vattimo und versteht – in kunstimmanenter Hinsicht – darunter „Selbstmord und Schweigen der authentischen Kunst“ sowie – im Anschluß an Adorno und dessen Beckett-Interpretation – die „Fähigkeit, sich zu negieren“ und der „Macht des Kitsches zu widerstehen“.²⁷

Der „Tod der Kunst“ wird aber auch von speziell soziologisch ausgerichteten Denkern wie D. Bell diagnostiziert. Bei Bell steht der „Modernismus“ vor der „Erschöpfung“, ja habe „wie alles Schlechte in der Geschichte ... schon einmal sein Ende vorweggenommen, mit den Knalleffekten des Dadaismus, die den phosphoreszierenden Farben der *Pop Art* und dem wirklich geistlosen Minimalismus der *Conceptual Art* vorausgegangen sind“.²⁸

auf die „Wahrheit in der Malerei“ hinaus, erwähnt auch Heideggers Rezeption von Hegels Erörterungen zum „Tod der Kunst“ (1992, 47f), geht darauf aber nicht näher ein und scheint auch nichts zu wissen von des späten Heideggers Destruktion der Kunst (und nicht bloß der Ästhetik). Lyotard, der den Terminus „Postmoderne“ von amerikanischen Literaturkritikern übernommen hat (vgl. 1985b, 30), will zwar „die Moderne redigieren“, redet aber auf ästhetischem Feld nicht einem „Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente[r] Geburt“ das Wort (1988a, 201). Explizit heißt es bei Lyotard, nachdem er die „Grundvoraussetzungen für eine Ästhetik des Erhabenen“ benannt hat (für eine Ästhetik mithin, die den „Hauptströmungen innerhalb der sogenannten modernen oder zeitgenössischen Kunst, also Abstraktion und Minimalismus“ gerecht werden soll): „Das bedeutet nicht, daß die Kunst am Ende ist; lediglich Ästhetik als solche ist am Ende.“ (1989b, 85) Völlig zu Recht konstatiert daher A. Wellmer, bei Lyotard erscheine der *ästhetische* Postmodernismus als „radikaler ästhetischer *Modernismus*“ (1985, 54). – Konsequenter in dieser Derrida/Lyotard-Linie desavouiert auch W. Welsch sämtliche „Ende-Empfehlungen“, darunter auch die vom „Ende der Kunst“, als „hoffnungslos akademisch“, als „Diskursnebel“, „Großdeuterei“ und „Geschichtsgigantomanie“ (1988b, 652f).

²⁶ Oliva (1988), 121 f.

²⁷ Vattimo (1990), 61 f.

²⁸ Bell (1983), 168 u. 171.

Selbst dem am „Projekt der Moderne“ festhaltenden Philosophen Jürgen Habermas entgeht nicht, daß die „Gesinnung der ästhetischen Moderne ... inzwischen gealtert ... ist“.²⁹

P. Sloterdijk weiß von einer „Erschöpfung des ästhetischen Modernismus“, weiß, daß sich der spezifische Moderne-Schock als ein tragendes Prinzip des Modernismus „endogen erschöpft“ habe.³⁰

Für H. M. Bachmayer, D. Kamper und F. Rötzer, die Herausgeber des Sammelbandes „Van Gogh, Malewitsch, Duchamp“, „scheint sich die Kunst im Durchspielen schon gewonnener Positionen zu erschöpfen“.³¹ Und R. Simon-Schaefer konstatiert in „Vom Ende der Innovationskunst“: „Die moderne Kunst als innovative Kunst hat alle Möglichkeiten zu Innovationen, zu Horizontveränderungen und -erweiterungen ausgeschöpft bis an die Grenzen sinnlicher Erfahrbarkeit überhaupt ... Alles, was in Zukunft noch auftreten könnte, ist damit im Prinzip schon formuliert.“³²

Eine Erschöpfungs- und Endestimmung grassiert freilich auch außerhalb der – im engeren Sinne verstandenen – Postmoderne-Diskussion. So nannte Dieter Wellershoff eine aus Vorlesungen an der Universität Salzburg hervorgegangene Studie „Die Auflösung des Kunstbegriffs“ – und hatte im Blick die „Entgrenzungen des ästhetischen Bereichs“, die „Übergänge von Kunst und Wirklichkeit“, in denen „die Entwicklungslogik der neuzeitlichen Kunst ihre äußersten Konsequenzen erreicht“.³³ Chr. Enzensberger stellte das „Ende einer Kunstperiode“ fest, das sich in Trivialschönem sowie ästhetisierter politischer Praxis zu erkennen gebe und zu realer – statt ästhetischer – Behebung des Sinndefizits auffordere.³⁴

Georg Picht hatte in „Kunst und Mythos“, eine 1972/73 gehaltene und 1986 edierte Vorlesung, im Kapitel über die „Lehre vom Ende der Kunst“ die Hegelsche These aufgenommen, dies aber

²⁹ Habermas (1988), 180.

³⁰ Sloterdijk (1987), 15 u. 21.

³¹ Bachmayer/Kamper/Rötzer (1992), 7.

³² Simon-Schaefer (1988), 434f.

³³ Wellershoff (1981), 9.

³⁴ Enzensberger, Chr. (1977), Bd. 1, 155 ff.

nicht in philologischer Absicht, sondern um ihren Wahrheitsgehalt, um die sich in ihr aussprechende Erfahrung zu eruieren, die „auch noch unsere Erfahrung“ sei.³⁵ Auch Hans-Georg Gadamer fragte „Ende der Kunst?“ und bezog sich dabei nicht allein auf „Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst“, sondern ebenso auf die „Antikunst von heute“ – wemgleich für ihn jedes vermeintliche Ende der Kunst Anfang neuer Kunst ist.³⁶ 20 Jahre früher, 1965, hatte er vom „verstummenden Schweigen des heutigen Bildes“ gesprochen.³⁷

Jost Nolte schreibt ein „Traktat über die letzten Bilder“ und diagnostiziert einen „Kollaps der Moderne“.³⁸ Hans Belting will zwar seine Frage: „Das Ende der Kunstgeschichte?“ nicht so beantwortet wissen, daß die Kunst bzw. das Fach Kunstgeschichte am Ende sei. Wohl aber zeige sich, daß sowohl die heutige Kunst die Geschichte der Kunst „nicht ‚nach vorn‘ fortsetzt“ wie auch – in Zusammenhang damit – das Fach Kunstgeschichte „heute kein verbindliches Darstellungsmodell geschichtlicher Kunst mehr zustande bringt“.³⁹

Und auch die akademische Ästhetik konstatiert ein „Ende der Avantgarde“. Folgt man Peter Bürgers wirkungsmächtiger „Theorie der Avantgarde“, so sind die avantgardistischen Intentionen gescheitert. Dies hat unter innerästhetischem Aspekt zur Folge, „daß heute keine künstlerische Bewegung mehr legitimerweise den Anspruch erheben kann, *als Kunst* historisch fortgeschrittener zu sein als andere Bewegungen“.⁴⁰ Für die „nachavantgardistische Kunst“ sei das „Nebeneinander von Stilen und Formen“ legitim.⁴¹ Von einer „postavantgardistischen Kunst“ spricht mit P. Bürger auch J. Habermas,⁴² will damit aber noch lange nicht in die Postmoderne eintreten.

Nach K. H. Bohrer kann es der Neo-Avantgarde geschehen

³⁵ Picht (1986), 94.

³⁶ Gadamer (1985), 33.

³⁷ Gadamer (1967a), 229.

³⁸ Nolte (1989), 28.

³⁹ Belting (1983), 11.

⁴⁰ Bürger (1974), 86.

⁴¹ A. a. O., 130.

⁴² Habermas (1988), 180.

wie dem „bis zu seinem Erschöpfungstode“ laufenden Hasen.⁴³ Konsequenz „rettet (sie) sich“ – Beuys inclusive – „ins Archaische“;⁴⁴ der Schock sei in der Popular(sub-)kultur allemal besser aufgehoben.

„The overcoming of the avantgarde“ hatte R. Poggioli im letzten Kapitel von „The Theory of the Avant-garde“ konstatiert.⁴⁵ Und H. Krapp und K. M. Michel wußten bereits 1955, daß es nur noch einen zeitlosen und stets aktuellen „Avantgardismus des Einzelnen und der Nuance“ gebe, daß hingegen der „Avantgardismus der Avantgarden und Programme“ vorüber sei.⁴⁶ Auch W. Höllerer will 1964 nicht mehr von Avantgarde reden, dem „Begriff aus den zwanziger Jahren“, sondern statt dessen von „Veränderung“.⁴⁷

So kann H. Böhringer nach seiner Erkundung des Avantgarde-Begriffs folgendes Resümee ziehen: „Statt vom Ende der Kunst redet man heute meist vom Ende der Avantgarde: die Avantgarde ist tot, ihre Zeit ist vorüber.“⁴⁸

⁴³ Bohrer (1979), 644.

⁴⁴ A. a. O., 654.

⁴⁵ Poggioli (1988).

⁴⁶ Krapp/Michel (1955), 401.

⁴⁷ Höllerer (1964).

⁴⁸ Böhringer (1978), 107; hier auch weitere Literaturangaben.

II. Gesellschaftsfunktionaler Aspekt

Von der gegenwärtigen Kunst, so der andere wesentliche Aspekt der Erschöpfungs- und Endthese, gingen keine Impulse für die Gesellschaft aus – und dies sei um so bedauerlicher, als gerade die technisch-ökologische Krise nach solchen verlange. Die Kunst sei zum nur noch auf sich selbst bezogenen – und hier prächtig gedeihenden – (Amüsier-)Betrieb geworden. Wo dagegen die Kunst diesem Betrieb sich zu entziehen suche, gerate sie zwangsläufig in die Isolation: ihre geschichtsbildende Kraft sei dahin.

„Die Kunst leidet an ihrer Funktionslosigkeit“, diagnostiziert G. Kunert (DIE ZEIT, 2. 12. 88, 60); „längst besitzt die Kunst keine kulturelle Leitstellung mehr“, bestätigt S. Gronert bei der vorgeblichen Konkurrenz diese Diagnose (FAZ, 1. 8. 92, 30). „Die Ohnmacht der Schriftsteller“ ist der Leitartikel in der FAZ vom 6. 10. 93 (S. 1, von G. Seibt) überschrieben. „Was heute fehlt“, so I. Arend zur siebzigsten Wiederkehr des Geburtstages von Beuys (DIE ZEIT, 20. 12. 91, 43), sei die „Umsetzung künstlerischer in gesellschaftliche Energien für eine neue Demokratie“; „historisch geworden“ sei eine Ära künstlerisch inspirierten gesellschaftlichen Umbruchs: „Die Revolution fand nicht statt, jedenfalls nicht im Westen.“

Dabei erkennt die Feuilleton-Debatte durchaus das Paradox: Die Kunst ist funktionslos geworden, weil sie vollständig funktionalisiert worden ist. Ihr eigentliches Anliegen, ihr „Wahrheits“-gehalt – sofern sie sich nicht von vornherein dessen begeben – läuft leer und geht spurlos an der Gesellschaft vorüber, während diese gierig nach ihrem Unterhaltungswert greift. Die Universalisierung des Kunst-„genusses“ geht auf Kosten der Erkenntnisfunktion; oder Kantisch gesprochen: Zerstört wird die „Autonomie“ eines „oberen Seelenvermögens“, des „Gefühls der Lust und Unlust“ – genüßlich verzehrt vom „unmittelbar praktischen“ Begehungsvermögen; die Werke sind dann nicht mehr „schön“ im „freien Wohlgefallen“, sondern bloß noch „angenehm“ im „Vergnügen“.⁴⁹ „Dachte Hegel noch, Gedanke und

⁴⁹ Als „Hunger nach Bildern“ (Köln 1982) haben – arglos – W. M. Faust und G. de Vries diese Strategie der achtziger Jahre bezeichnet. Eine Dekade später liest

Reflexion überflügelten die Kunst und machten sie zu etwas Vergangenen, so offenbarte diese documenta (1992, G. S.) mit einer folgenlosen, gefahrlos konsumierbaren Relativität, die weder aufregt noch zum Umdenken bewegt, eine ganz andere Variante ihres Endes“, nämlich die des „Unterhaltungsspektakels“ (FAZ, 23. 12. 92, 33). „Nie war der Kulturbetrieb so reich, nie die Kunst so arm wie jetzt.“ (U. Greiner, DIE ZEIT, 27. 1. 89, 53)

Kunst erfreut sich des „Massenzuspruchs“, läßt „in ihrem Spätzustand die Minderheit unbefriedigt“ und wird „von der Mehrheit als Rausch- und Genußmittel konsumiert“ (E. Beaucamp, FAZ, 7. 8. 92, 29). Kunst besitzt kulturell keine „Leitstellung“ mehr, gerade weil sie „sozial und wirtschaftlich integriert“ ist (S. Gronert, FAZ 1. 8. 92, 30). Kunst steckt „in der Klemme zwischen Unverbindlichkeit und zweckorientierter Vermarktung“ (Th. Wagner, FAZ, 14. 1. 93, 27). „Antikunst“ kann tun und lassen, was sie will – sie hebt doch nicht den „Kunstmarkt“ aus, sondern wird „statt dessen ... vom Markt geschluckt“ (I. Arend, DIE ZEIT, 20. 12. 91, 43).

Keineswegs stehen die *Künstler* den Feuilletonisten in dieser kalten, illusionslosen Diagnose nach: „Es gab bei uns eine Zeit, in der Schriftsteller Einfluß auf die öffentliche Meinung hatten. Diese Zeit ist vorüber ... Wir sind Kollegen in der Ohnmacht.“ (Bodo Kirchoff, in: DIE ZEIT, 6. 11. 92, Literaturbeilage 5) Kirchoff wiederholt damit freilich nur, was schon lange konstatiert worden war – am nachdrücklichsten wohl wiederum von Enzensberger im legendären Kursbuch 15: „Für literarische Kunstwerke läßt sich eine wesentliche gesellschaftliche Funktion in unserer Lage nicht angeben.“⁵⁰

man in W. M. Fausts autobiographischem Bericht: „Dies alles gibt es also – Alltag, Kunst, Aids“: „Hunger nach Bildern“. Am Beginn der 80er Jahre die Rückkehr der Malerei. Ich sah ihre Energie und Spontaneität immer als ein transitorisches Phänomen ...“ (1993, 28) Fausts Bericht ist ein elegischer Abgesang auf die Kunst; er redet vom „Verschwinden der Kunst“ (16), vom „Abschied der Kunst“ (16), vom „Scheitern“ der modernen Kunst (26), vom „Enden der Moderne“ (21) und der „splendid isolation“ des „Kunstbetriebs“ (20): „Die Aufgabe des Kunstkritikers heute ist es, der Kunst bei ihrem Verschwinden zu helfen. Wir sollten dies mit Liebe, Verständnis und Dankbarkeit tun.“ (17, Titel eines Vortrags zur Documenta 9 (1992))

⁵⁰ Kursbuch 15 (1968), 195.

„In den USA könne jeder Basketballspieler“, so R. Federman während eines Symposions zur Lage der Weltliteratur, „den Gang der Geschichte effizienter beeinflussen als ein Intellektueller“ (DIE ZEIT, 27.3.92, 66). „Gedichte“, schreibt L. Fels im Nachwort zu „Blaue Allee, Versprengte Tataren“, seien im „Aussterben“ begriffen. „Hab alles gesagt, was zu sagen war, gegen Beton ...“⁵¹ Im Verbund mit dem Kommerz habe die Kunst zwar durchaus ihren Platz, „aber kaum noch Wirkung“ (K. Fußmann, in: DIE ZEIT, 6.1.89, 29).

Gewiß sind die „Plastiken“ von Jeff Koons nicht jedermanns Geschmack. Aber die Kritik an ihnen greift oft zu kurz. Denn diese verdanken sich nicht allein der Frivolität oder Geschmacklosigkeit des Künstlers – sie sind geboren aus der Verzweiflung an der Wirkungslosigkeit der Kunst in unserer Zeit: „Was die Kunst betrifft, bin ich total desillusioniert – total ... Sie hat keinen Platz. Die Leute halten sie nicht für wichtig. Arnold Schwarzenegger ist Millionen ein Begriff, und diese Popularität verschafft ihm eine Machtbasis. Daß Kunst diese Machtbasis nicht besitzt, ist ihr eigentliches Dilemma.“⁵²

Der Komponist und Leiter des elektronischen Studios der Akademie der Künste zu Berlin, Georg Katzer, stößt ins selbe, wenn auch elektronisch simulierte Horn: Musik werde „benutzt und hat sich dann erledigt“. Jetzt werde alles hingenommen „ohne eigentliche Reaktion. Es ist, als wäre Musik zur beiläufigen Angelegenheit geworden.“ (In: FAZ-Magazin, 8.5.92, 87)

Daß die Kunst liberaler Staaten mit umgekehrtem Vorzeichen ebenso funktionalisiert werden kann wie die totalitärer; daß es mit der „Freiheit“ und „Wahrheit“ der Kunst nicht allzuweit her ist, da Kunst zu rasch ins gesellschaftliche Gesamt integriert wird; daß Kunst ihr dezidiertes Beharren auf Wahrheit und Freiheit aber mit Isolation bezahlen muß, ja zuvor schon an der Brauchbarkeit ihres ästhetischen Instrumentariums zu zweifeln ist, gesellschaftlich korrigierend eingreifen zu können – es ist ein auch in der *akademischen Ästhetik* erörterter Topos. Sowohl politisch

⁵¹ Fels (1988), 125.

⁵² Interview: Jeff Koons – Anthony Haden-Guest, in: Muthesius (1992), 12–36, hier: 27.

engagierte Literaten wie auch L'art-pour-l'art-Vertreter stellten sich, so W. Jens in einem Essay über die deutsche Nachkriegsliteratur, dieselben Fragen: „Wie entgehen wir der totalen Integration und verhindern, daß die Schreie unserer Angst als Akklamation, unsere Hohnrufe als Händeklatschen, ja, selbst unser Schweigen als Reden ausgelegt wird?“ Zweifel kämen auf, ob denn unsere Welt unter dem Aspekt „veränderbar“ von der Kunst überhaupt noch thematisiert werden könne. Jens vermutet daher: „Das Schweigen von so vielen bedeutenden Autoren, das Verstummen von Wolfgang Koeppen und Ingeborg Bachmann – um nur diese zu nennen – könnte unter solchen Doppelzeichen, dem Zweifel an der politischen Wirksamkeit und dem Zweifel an der politischen Literatur überhaupt – mehr als Ausdruck einer persönlichen Krise sein und Probleme aufwerfen, die über den Einzelfall weit hinausgehen.“⁵³

Hegels Formulierung des „obersten Prinzips moderner Kunstbetrachtung“, die Lösung von der Wahrheit, die „niemanden und nichts bedrohende Autonomie der Gleichgültigkeit des Scheinens“, so G. Picht, nehme die „Indifferenz des Museums“ vorweg: „Die Kunst ist ihrer politischen wie überhaupt jeder realen Bedeutung für das konkrete Leben beraubt. Sie ist zu einem Schemenreich geworden.“⁵⁴

P. Bürgers „Theorie der Avantgarde“ geht aus von der „Funktionslosigkeit“ der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft – eine Funktionslosigkeit, die die historischen Avantgardebewegungen aufheben wollten durch eine Überführung der Kunst ins Leben. Sie seien gescheitert. Die Neo-Avantgarde aber kann nur überleben, weil hier die Kunst selbst institutionalisiert werde. Die „Institution Kunst“ aber verhindere gerade, „daß diejenigen Gehalte der Werke, die auf eine radikale Veränderung der Gesellschaft im Sinne einer Aufhebung der Entfremdung drängen, praktisch wirksam werden können“.⁵⁵

Eine „politisch neutralisierende Funktion“ bescheinigt O. K. Werckmeister der Kunst der achtziger Jahre. Sie halte den Wider-

⁵³ Jens (1978), 381.

⁵⁴ Picht (1986), 95.

⁵⁵ Bürger (1974), 134; Nachwort zur 2. Aufl.

spruch zwischen Wohlstand und Leiden in einer „tragischen Col-
lageform“ bewußt, entschlage sich damit aber der rationalen Klä-
rung und weiche „der Frage seiner politischen Lösung“ aus.⁵⁶

Für G. Vattimo hat die Rede vom „Tod der Kunst“ auch einen
„realen“ Sinn: Schönheit gebiert sich – statt in der Kunst – im
Leben: als Verschönerung, als „Ästhetisierung des Lebens ... in
der Gesellschaft der Massenkultur“ durch die „Erweiterung der
Herrschaft der Massenmedien“. Der „Tod der Kunst“ ist somit
ein „Werk der Massenmedien“.⁵⁷ Der „realen Gegenwart“, des
„Inhalts“ beraubt, u. d. h. nichts anderes als: entmachtet und zur
Wirkungslosigkeit verurteilt, da zu Tode geredet – zergliedert,
zerzaust, zernichtet, ‚erklärt‘ – von der Masse des Sekundären,
sieht auch George Steiner die Kunst in der heutigen Zeit.⁵⁸

Für A. C. Danto wird es zwar „immer etwas geben, wozu die
Kunst dienen kann“⁵⁹, und daher sei es auch „übertrieben ... vom
Tod der Kunst zu sprechen“⁶⁰; aber „die Kunst, wie wir sie kann-
ten“, sei „etwas Vergangenes“⁶¹, und „die Institutionen der
Kunstwelt ..., die auf der Geschichte basieren ..., werden nach
und nach verschwinden“⁶². Dantos Reflexionen waren in der
Erstpublikation „lead essay“ des 1984 von Berel Lang edierten
Sammelbandes „The Death of Art“.

Am nachdrücklichsten kritisiert aber wohl K.-H. Bohrer die
Wirkungslosigkeit der Kunst und die Ästhetisierung des Lebens.
Nicht mehr auszuschließen sei, daß „die Lage der zeitgenössi-
schen Kunst endgültig jenen letzten Indianern“ gleiche, „die
man in die für sie vorgesehenen Reservate einweist. Avantgardis-
mus wäre dann allenfalls therapeutisch im sozialpsychologischen
Feld definierbar, als eine der verschiedenen sich anbietenden äs-
thetischen Spielformen des zum Freizeitmenschen gewordenen
einstigen geschichtlichen Subjekts.“⁶³ Diese Wirkungslosigkeit
beruht für Bohrer, eineinhalb Jahrzehnte später, aber gerade auf

⁵⁶ Werckmeister (1989), 18.

⁵⁷ Vattimo (1990), 59–61.

⁵⁸ Steiner (1990).

⁵⁹ Danto (1993), 145.

⁶⁰ Danto (1993), 109.

⁶¹ Danto (1993), 144.

⁶² Danto (1993), 145.

⁶³ Bohrer (1979), 644.

einer Entgrenzung des Ästhetischen: „Eine Popularisierung des Ästhetischen findet statt, deren wichtigster Ertrag seine Risikolosigkeit gegenüber der Gesellschaft ist.“ Die Popularisierung des Ästhetischen verwechsle das Ästhetische mit „hedonistischer Lebensqualität“. Anstatt den „generellen Diskurs“ zu irritieren, werde die Kunst ins Joch einer auf Hedonismus dressierten „Erlebnisgesellschaft“ gepannt: „Die Sphäre der Kunst ist der Sphäre der Nichtkunst funktional symmetrisch angepaßt.“ (Die Grenzen des Ästhetischen, in: DIE ZEIT, 4. 9. 1992, 56f)⁶⁴

Die „Isolation der Kunst“ (der Moderne) ist fundamentaler Topos auch der Autoren des „Postmodernismus“. Viele dieser Autoren haben allerdings kaum Verständnis für das, was Bohrer umtreibt. Ganz im Gegenteil: Dem von Bohrer inkriminierten „hedonistisch-egalitären Ästhetikbegriff“ stehen sie nicht allein neutral gegenüber – sie propagieren ihn geradezu (vgl. III).

III. Therapievorschläge

Welche Therapie nun empfiehlt das *Feuilleton*, auf daß die Kunst ihr Kranken- und Sterbebett verlassen kann? Da wird zunächst, wie bei aller gründlichen Therapie, die illusionslose Diagnose empfohlen, das „Erkenne die Lage!“ „Will Kunst nicht die Rolle eines Zirkusclowns in der Arena einer gelangweilten Gesellschaft übernehmen, dann muß sie ihr Ende in Bedeutungslosigkeit ernst nehmen, anstatt es routiniert zu überspielen.“ (Th. Wagner, FAZ, 17. 6. 92, 33) Dem ist vorbehaltlos zuzustimmen: Der ästhetische Diskurs muß sich dieser Situation gegenwärtiger Kunst stellen,

⁶⁴ Zur „Ästhetisierung der Lebenswelt“ als einem „Kennzeichen der gegenwärtigen Epoche“ vgl. auch R. Bubner (1989; vor allem: *Mutmaßliche Umstellungen im Verhältnis von Leben und Kunst; Ästhetisierung der Lebenswelt*; S. 121 ff), der sich zwar vor den Vokablen „Erschöpfung“ und „Ende“ hütet, wohl aber entsprechende Phänomene einer „Annäherung von Leben und Kunst“ (137f) bzw. „Entkunstung der Kunst oder Verkunstung der Wirklichkeit“ (138) im Blick hat. Die „Ästhetisierung der Wirklichkeit“ wird auch von O. Marquard gebrandmarkt (vgl. insbes. (1989), 15–17); Marquard will aber von einem Ende der *ästhetischen Kunst* (die selbst das durch das Christentum bedingte „Ende“ der Kunst kompensiert habe [„Kunst als Kompensation ihres Endes“]) ganz und gar nichts wissen, denn die moderne Welt *brauche* – als Kompensation ihrer Entzauberungen – die autonome Kunst.

darf nicht mehr nur das metaphysische Wesen der Kunst oder die transzendentalen Bedingungen des ästhetischen Urteils analysieren in einer Zeit, da die nackte Existenz der Kunst in Frage gestellt ist. Ästhetik muß sich den – zweifellos gegebenen – „Ende-“ und „Erschöpfungs“-tendenzen stellen mit differenzierten Analysen. Für diese scheint freilich im Feuilleton kein Platz zu sein. Doch wird man dies – schon aus räumlichen Gründen – dem Feuilleton kaum vorhalten können. Näher oft als die akademische Ästhetik ist das Feuilleton am Puls der Zeit, erkennt neue Tendenzen und zeigt Symptome auf. Doch damit scheint das feuilletonistische Potential auch schon „erschöpft“. Ausgreifende Erörterungen über Voraussetzung und Bedingung dieser „Ende“-Situation fehlen jedenfalls.

Ähnlich sieht es bei den Therapievorschlägen aus. Hier ist man, aus guten Gründen, sogar noch zurückhaltender: „Guter Rat scheint rar zu sein.“ (Th. Wagner, FAZ, 30.1.91, 27) Aber es gibt ihn zuweilen doch.

Da wird die Frage aufgeworfen, ob denn „renommierte Künstler noch an solchen Kunstfestivals (wie der Documenta 1992, G. S.) teilnehmen möchten“ (Th. Wagner, FAZ, 23.9.92, 33). Da erhofft man sich vom „Lager osteuropäischer Künstler und Ästhetiker“ neue Impulse für den „Ausbruch aus der Fortschrittskarawane“ der Moderne (E. Beucamp, FAZ 17.7.93, Bilder und Zeiten).⁶⁵

Fragwürdiger noch, naiv und sentimentalisch-phantastisch zugleich, mutet (geschrieben in einer Rezension „über ein literarisches Meisterwerk und seine Verhinderung durch den Geist der Moderne“) Frank Schirmmachers Vorschlag an (aus gutem Grunde freilich schüchtern in eine Frage gekleidet), der „erdrückenden Übermacht der Moderne“ zu entkommen: „sie zu ignorieren“ (FAZ, 5.10.93, L1 u. L2). Im selben Fahrwasser des Vergessens (Lethe ist aber doch nur, zumindest nach antiker Vorstellung, in

⁶⁵ W. Schmalenbach erteilt diesem Ansinnen in einer Antwort auf Beucamp eine klare Absage: „Stickig, verkrampft und provinziell“ sei diese Kunst (FAZ, 30.7.93, S. 27); der Künstler Ludger Gerdes kann sich unter diesem Ausbruch nur „einen Rückfall vorstellen: Kunst doch wieder vor den Karren anderer Bereiche zu spannen, anstatt sie frei und ‚schön‘ (oder ‚erhaben‘) sein zu lassen“ (FAZ, 19.8.93, 27).

der Unterwelt trink-/schiffbar!) läßt sich G. Froidevaux treiben. Seine Rezension von M. Petits Roman „Der Eisarchitekt“ mündet in folgende Sätze: „Existiert heute in der Kunst eine Alternative zur Negation? Gibt es einen anderen Weg als den, der zum Schweigen führt? Man muß befürchten, daß – mindestens im jetzigen Moment – kaum anders auf diese Fragen geantwortet werden kann als in der nonchalanten Art Marc Petits: mit einem kühnen Sprung aus der Moderne hinaus.“ (FAZ, 18.6.93, 34)

Gar nicht resignativ ist der Vorschlag W. Winklers (DIE ZEIT, 2.3.90, 79) gemeint, man solle aufhören, von der Literatur eine „aktuelle gesellschaftliche Funktion“ zu fordern: „Mit ihr ist kein Staat zu machen, und das ist gut so.“ Dieser Vorschlag ist arm und interessant zugleich: interessant, weil er fordert, von den alten Perspektiven sich frei zu machen (auch bei Adorno und Gehlen spielt dieser Gesichtspunkt eine entscheidende Rolle); arm aber, weil einer ziemlich öden Kompensationstheorie das Wort geredet wird: „Literatur ... ist eine museale Angelegenheit geworden. Und das ist durchaus nicht in einem abfälligen Sinn zu verstehen. Die Bedeutung der sekundären Öffentlichkeit eines Museums als Ort der Erinnerung und des Eingedenkens wächst in dem Maße, wie das lebensweltliche Tempo zunimmt.“

Zwangsläufig müssen *die Künstler*, die weder den „Nullpunkt“ der Moderne zelebrieren noch die Segel streichen wollen, um die Fahrt zu beenden,⁶⁶ konkretere Vorschläge unterbreiten als die Feuilletonisten – und sie tun es mit jedem ihrer Werke, scheuen aber auch nicht die reflexive Äußerung.

Nur in der Preisgabe der Attitüde, unbedingt neu sein zu wollen, sieht der Maler Hervé Fischer eine Chance für künftige

⁶⁶ Dies haben z.B. H.-K. Metzger und W. Hildesheimer getan; und man darf ihnen abnehmen, daß sie es sich damit nicht leicht gemacht haben. „Es ist ganz einfach so: ich erlaube mir, mit anderen nachsichtiger zu sein als mit mir selbst. Ich habe mit zwanzig zu komponieren aufgehört, aber ich möchte es niemand anderem verbieten.“ (Metzger (1987), 90) – W. Hildesheimer, der „1984 aufhörte zu schreiben“ (1987, 8), kommentiert G. Eichs Satz „Schriftsteller sein, heißt die Welt als Sprache sehen“ wie folgt: „Das würde er heute nicht mehr sagen. Heute würde die Welt ihm die Sprache verschlagen, daher wäre er auch kein Schriftsteller mehr. Die Welt hat sich von der Sprache weltweit entfernt. Und was ihre Beherrscher sagen, hat mit Sprache nichts zu tun, ist eine kontrapunktische Parodie und als solche ein perfider Angriff auf die Sprache.“ (35 f)

künstlerische Aktivitäten: „L'abandon aujourd'hui de la valeur du *nouveau* es inévitable, si l'on veut maintenir vivante l'activité artistique ...“⁶⁷

Das Therapeutikum „Tradition“ steht damit hoch im Kurs. „Die Gedanken der Maler“, so Szczesny, „kreisen wieder um die große Malerei. Der Kreis schließt sich wieder, die Maler sehen sich in einer Tradition, welche die Moderne ebenso einbezieht wie die vergangenen Kunstepochen.“ Die „Kunstgeschichte“ sei für seine Arbeit „zentral“.⁶⁸ „Kunstgeschichte zitiere ich oft aus einem momentanen Bedürfnis heraus. Ich benutze sie wie eine vorgefundene Sprache.“⁶⁹ „Die bewußte Aneignung geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Gegebenheiten“ hat auch für Mimmo Paladino wieder an Bedeutung gewonnen.⁷⁰ Und Fußmann, Vertreter eines „neuen Realismus“ seit ca. 1960, fordert – weg von der Abstraktion – eine Rückkehr zur Gegenständlichkeit. Doch wird auch sofort die Fragwürdigkeit solcher Positionen deutlich, denn die Dinge hätten „ihren absoluten Wert ... für immer verloren“, weshalb auch kein Zeichner jemals Albrecht Dürer „einholen“ könne. Daher könne eine „gegenständlich bezogene Malerei“ nur „gewandelt“ sich zeigen (FAZ, 13.11.93, Bilder und Zeiten).

Die „neofigurative“ Malerei geht nun schon ins vierte Jahrzehnt.⁷¹ Viele Untergruppierungen haben sich herausgebildet, so z. B. eine „Malerei über Malerei“ (namentlich Lüpertz: Werke *nach* Corot, *nach* Courbet, Picasso, Pollock, Maillol ...; oder K. H. Hödicke: *Hommage á Velasquez*) oder eine Malerei über geschichtsträchtige Themen (z. B. Lüpertz: *Westwall*, 5 Bilder über den Faschismus ...; A. Kiefer: *Märkische Heide*, *Die Meistersinger* ...) Damit gelangt zwangsläufig – wie gebrochen auch immer – wieder der von der Moderne exorzierte „*Inhalt*“ in die Malerei.

⁶⁷ Fischer (1981), 106.

⁶⁸ Szczesny (1989), 7 u. 314.

⁶⁹ G. J. Dokoupil (1981), in: Katalog „Mülheimer Freiheit“, Groninger Museum 1981, 25.

⁷⁰ In: Szczesny (1989), 248.

⁷¹ Vgl. auch den Katalog: *Neue Figuration. Deutsche Malerei 1960–88* (Kunstmuseum Düsseldorf und Schirn Kunsthalle, Frankfurt).

In Zusammenhang damit stehen die *Ausdrucksgesten* dieser gegenstandsbezogenen Malerei. Beispielsweise sieht Szczesny neben der „Kunstgeschichte“ „die Emotionalität“ als für seine Arbeit „zentral“. ⁷² Wahrlich extrem können diese Expressionismen bisweilen ausfallen – so bei Lüpertz’ Skulpturen „Titan“ (1986) oder „Clitunno“ (1989). ⁷³

In diesem Rückgriff auf Tradition und Ausdruck trifft sich die Malerei mit der Musik – vor allem mit der Musik der explizit „postmodernen“ Komponisten. Beinahe universal, der Rückgriff auf Tonalität und tonale Elemente; grundlegend, der „Wille zum Ausdruck“: „Jetzt kommt es wieder auf den Ausdruckswillen an“ (H.-J. von Bose). ⁷⁴ „Musik muß voller Emotionen sein, die Emotion voller Komplexität“ (W. Rihm). ⁷⁵ Und auch hier feiert die ästhetische Kategorie der „Inhaltlichkeit“ (H.-J. v. Bose) Urständ. ⁷⁶

Aber auch noch, wer solch massive Zugriffe scheut und zaghafter mit der Moderne umgeht, kommt nicht mehr ohne Traditionelles und ehemals Verpöntes aus. Dieter Schnebel nennt zwei seiner Werkzyklen „Bearbeitungen“ und „Tradition“: „In den Werken der Reihe ‚Tradition‘ geht es darum, das Drängende und Lebendige in den ehrwürdigen Formen und Inhalten des Vergangenen aufzuspüren und dynamisch zu neuer Gegenwart und Zukunft zu führen ... Die Bearbeitungen versuchen, das innere Leben einiger Werke von Bach, Beethoven, Schubert, Wagner und Webern neu zu erschließen ...“ ⁷⁷ Selbst Helmut Lachenmann verabscheut nicht das Zitat in seiner „Tanzsuite mit Deutschlandlied“, und Mauricio Kagel komponiert – unter ironischem Vorhalt – Werke mit Titeln wie „Ludwig van“ oder „Prinz Igor, eine Totenmesse für I. Strawinsky“.

Auch in der Literatur ist das Aufgreifen traditionaler Muster und Bestände gang und gäbe. Es reicht – oft auch hier ironisch gebrochen – von der Wiedereinführung des Reims in der Lyrik

⁷² Szczesny (1989), 314.

⁷³ Beide abgebildet in: Lüpertz (1993).

⁷⁴ Zitiert in: Häusler (o.J.), 8.

⁷⁵ Zitiert in: Schreiber (o.J.), 9.

⁷⁶ Vgl. Danuser (1984), 402.

⁷⁷ Zitiert in: Schreiber (o.J.), 8.

über das Aufgreifen geschichtlichen Stoffes bis hin zur Zitatencollage.

Ein weiteres grundlegendes Charakteristikum der künstlerischen Therapie, nun speziell die *Isolation* der „hohen“ Kunst angehend, ist das Bemühen um Popularität: Kunst soll aus den für die Moderne typischen esoterischen Zirkeln befreit werden und sich wieder einem breiteren Publikum öffnen. Am bekanntesten wurde dieses Ansinnen wohl durch die Produktionen und Äußerungen von Jeff Koons, der mit Trivialem, Kitsch, Nippes und – das idealistische Gebot des „sinnlichen Scheinens“ auf eigene Weise deutend – zur Schau gestelltem Sex die „breite Masse ansprechen“ und die „Machtbasis“ der Kunst zurückerobern will.⁷⁸ Ausgehen konnte er freilich von der Pop Art, die diese Intentionen bereits in den sechziger Jahren verfolgte.

Den Leserkreis durch „Unterhaltung“ und „Vergnügen“ zu erweitern ist eine der grundlegenden Bemühungen auch der „postmodernen“ Literatur: „Mein idealer postmoderner Autor ... strebt ... nach einer Prosa, die von einer mehr demokratischen Wirkung ist als solche spätmodernistischen Wunderwerke ... wie Becketts *Stories and Texts for Nothing* oder Nabokovs *Pale Fire*. Der ideale postmodernistische Roman steht irgendwie über der Auseinandersetzung zwischen ... Exklusiv- und Schundliteratur.“⁷⁹

Probleme der Verständlichkeit beschäftigen nicht minder die gegenwärtigen Komponisten. Von möglichst wenigen verstanden zu werden gilt nicht mehr als Qualitätsmaßstab, wie es in den heroischen Zeiten der Avantgarde der Fall war, sondern als dringlich zu behebender Defekt. So klagt der niederländische Komponist Joep Straesser: „Es ist bezeichnend, daß kein Schwein versteht, was man macht ... Man will schließlich gehört werden, man will, daß die Leute reagieren auf das, was man macht.“⁸⁰ Dieses Problem gedenkt auch Wilhelm Killmayer zu lösen. Seine dritte Sinfonie „Menschen-Los“ kommentiert er wie folgt: „Die Vertrautheit des Erscheinungsbildes, die ich durch Verkleidung

⁷⁸ Interview: Jeff Koons – Anthony Haden-Guest, in: Muthesius (1992), 12–36, hier: 27.

⁷⁹ Barth (1993), 359 f.

⁸⁰ Zitiert in: Samama (1987), 460.

in ein historisches Idiom erreiche, ermöglicht einen leichteren Zugang zu dem Emotions- und Assoziationspotential des Zuhörers.“⁸¹ Peter-Jan Wagemans glaubt gar, „daß wir Schritt für Schritt die Musik auf das Publikum abstimmen müssen ...“⁸²

Das Popularitätspostulat ist bei den Künstlern freilich weniger unumstritten als das Traditionspostulat. Bisweilen wendet man sich sogar dezidiert dagegen. Der Komponist W. Rihm hat „keine Lust ..., in ein und demselben Topf zu garen, aus dem dann eine neue Volksküche beliefert wird.“⁸³ Und Szczesny ist nicht daran interessiert, „den Geschmack der Allgemeinheit zu befriedigen“.⁸⁴ Markus Lüpertz hält es gar für „möglich, daß die Malerei wieder zu etwas wird, das nur Eingeweihte beschäftigt“.⁸⁵

Aber man sollte sich durch solche Äußerungen nicht täuschen lassen: Im Vergleich zu den esoterischen Zirkeln der Moderne sind „postmoderne“ Musik und „Neue Malerei“ etc. populär schon dadurch, daß sie auf traditionelle und wohlbekannte, beinahe zur zweiten Natur gewordene Idiome zurückgreifen. Freilich macht es dann, wie im Verlauf der Arbeit zu zeigen ist, noch einen Unterschied, ob der Künstler „populär“ arbeitet in dem Sinne, daß er bewußt volkstümliche, naive, triviale Charaktere der Unterhaltungskunst einbaut, oder populär nur in dem Sinne, daß er auf die traditionelle „hohe“ Kunstsprache zurückgreift.

Auch bei den die Postmoderne propagierenden *akademischen Ästhetikern* werden vor allem zwei Verfahrensweisen empfohlen: Mit dem Rückgriff auf Tradition (oft empfiehlt man auch hier die ironische Brechung) soll die semantische Leere (der „Formalismus“, die „leere Kiste“ der Architektur, die unsinnliche Konzeptionskunst etc.) wieder mit „etwas“, bisweilen unverblümt „Inhalt“ genannt, gefüllt werden; mit dem Zugriff auf populäre Kunstformen aber will man der gesellschaftlichen Isolation der Kunst wehren.

Die Avantgarde, so der auch durch künstlerische Produktion legitimierte akademische Ästhetiker U. Eco, zerstöre die Ver-

⁸¹ Zitiert in: Samama, (1987), 447.

⁸² Ebd.

⁸³ Zitiert in: Heister (1981), 122.

⁸⁴ Szczesny (1989), 310.

⁸⁵ A. a. O., 245.

gangenheit; ihre reduktiven Revolutionen endeten letztlich im Nullpunkt. Die „postmoderne Antwort“ auf die Moderne bestehe dagegen „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“⁸⁶. Und kaum anders denn zustimmend zitiert er unter der Thematik „Postmoderne, Ironie und Vergnügen“, der das Kapitel „Die Unterhaltung“ vorausgegangen war, J. Barth: „Der ideale postmoderne Roman müßte den Streit zwischen ... Eliten- und Massenprosa überwinden.“⁸⁷

Dieses Vorhaben einer Überwindung der Kluft von „hoher“ und „niederer“ Kunst kann wahre Exzesse annehmen – so z. B. bei L. Fiedler: Die jungen Amerikaner, die „sich offen der Formen des Pop“ bedienen, fürchteten nicht „den Kompromiß des Marktplatzes, ganz im Gegenteil, sie wählen dasjenige Genre, das sich der Exploitation durch die Massenmedien am ehesten anbietet, den Western, Science-fiction und Pornographie“.⁸⁸ Dies ist nicht in kritischer Absicht gesagt – die Analysen der „Dialektik der Aufklärung“ über die Unterhaltungsindustrie sind vergessen, die von Baudrillard über die Massenmedien noch nicht bekannt –, sondern affirmativ propagierend; die Zukunft der Kunst wird eingeläutet.⁸⁹

Gegenüber einer zum Sterben langweiligen Armut der Moderne (*arte povera*) propagiert Oliva – sich beziehend auf Künstler wie Chia, Clemente und Cucchi – eine lustvolle „affirmative Praktik“⁹⁰ der „tausend Möglichkeiten“⁹¹. Die Kunst sei frei, „alle Territorien ohne jede Behinderung zu durchschreiten“,⁹² und

⁸⁶ Eco (1986), 78.

⁸⁷ A. a. O., 81.

⁸⁸ Fiedler (1988), 62.

⁸⁹ Eco geht wohl fehl, wenn er Fiedler durch die Behauptung entlastet, daß er doch nur „provizieren“ wolle: „Er tut Shakespeare auf die Seite der guten Entertainer, zusammen mit *Vom Winde verweht* ... Wir wissen, daß er ein viel zu subtiler Kritiker ist, um das alles wirklich zu glauben.“ (1986, 82)

⁹⁰ Oliva (1988), 121.

⁹¹ Oliva (1988), 125.

⁹² Oliva (1988), 126.

„alle Richtungen“ seien erlaubt, „einschließlich der Vergangenheit“⁹³.

Vattimo interpretiert den Untergang der Kunst im Horizont der allgemeinen Situation des „Endes der Metaphysik“ – und möchte daher auch seine Therapie verorten im umfassenden Rahmen einer – an Heidegger anschließenden – „Verwindung der Metaphysik“; geeignet hierfür scheint ihm der Heideggersche Begriff des „Ins-Werk-Setzens der Wahrheit“, weil er, unter anderem, den Diskurs „in Richtung Zeitlichkeit und Vergänglichkeit des Kunstwerkes öffnet, in einem Sinne, der der traditionellen metaphysischen Ästhetik immer fremd geblieben ist“.⁹⁴

Hier sei die Darstellung des unendlichen Gesprächs abgebrochen. Und durchaus ist zu bewundern, mit welcher Hartnäckigkeit der gegenwärtige Ästhetik-Diskurs die Problematik „Ende“ und „Erschöpfung“ der Kunst verhandelt. Auf gewichtige Thesen wird im Verlauf der Arbeit einzugehen sein. Zunächst aber sind, vor der Folie dieser gegenwärtigen Erörterungen, die „Ende-der-Kunst“-Thematisierungen Heideggers, Adornos und Gehlens zu erörtern.

⁹³ Oliva (1988), 127.

⁹⁴ Vattimo (1990), 69.

