

2 Die Moderne – ein unvollendetes Projekt (1980)

Der folgende Text hat der Rede zugrunde gelegen, die ich am 11. September 1980 aus Anlaß der Verleihung des Adorno-Preises der Stadt Frankfurt in der Paulskirche gehalten habe.

Nach den Malern und Filmemachern sind nun auch die Architekten zur Biennale in Venedig zugelassen worden. Das Echo auf diese erste Architekturbiennale war Enttäuschung. Die Aussteller in Venedig bilden eine Avantgarde mit verkehrten Fronten. Unter dem Motto „Die Gegenwart der Vergangenheit“ opferten sie die Tradition der Moderne, die einem neuen Historismus Platz macht: „Daß die gesamte Moderne sich aus der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit gespeist hat, daß Frank Lloyd Wright nicht ohne Japan, Le Corbusier nicht ohne Antike und mediterranes Bauen, Mies van der Rohe nicht ohne Schinkel und Behrens denkbar gewesen wären, wird mit Stillschweigen übergangen.“ Mit diesem Kommentar begründet der Kritiker der FAZ³³ seine These, die über den Anlaß hinaus zeitdiagnostische Bedeutung hat: „Die Postmoderne gibt sich entschieden als eine Antimoderne.“

Dieser Satz gilt für eine affektive Strömung, die in die Poren aller intellektuellen Bereiche eingedrungen ist und Theorien der Nachaufklärung, der Postmoderne, der Nachgeschichte usw., kurz einen neuen Konservatismus auf den Plan gerufen hat. Damit kontrastieren Adorno und sein Werk.

Adorno hat sich dem Geist der Moderne so vorbehaltlos verschrieben, daß er schon in dem Versuch, die authentische Moderne von bloßem Modernismus zu unterscheiden, jene Affekte wittert, die auf den Affront der Moderne antworten. So mag es nicht ganz unangemessen sein, den Dank für einen Adorno-Preis in der Form abzustatten, daß ich der Frage nachgehe, wie es sich mit

der Bewußtseinsstellung der Moderne heute verhält. Ist die Moderne so passé, wie die Postmodernen behaupten? Oder ist die vielstimmig ausgerufene Postmoderne ihrerseits nur phony? Ist ‚postmodern‘ ein Schlagwort, unter dem sich unauffällig jene Stimmungen beerben lassen, die die kulturelle Moderne seit der Mitte des 19. Jahrhunderts gegen sich aufgebracht hat?

Die Alten und die Neuen

Wer, wie Adorno, „die Moderne“ um 1850 beginnen läßt, sieht sie mit den Augen Baudelaires und der avantgardistischen Kunst. Lassen Sie mich diesen Begriff der kulturellen Moderne mit einem kurzen Blick auf die lange, von Hans Robert Jauss beleuchtete Vorgeschichte³⁴ erläutern. Das Wort „modern“ ist zuerst im späten 5. Jahrhundert verwendet worden, um die soeben offiziell gewordene christliche Gegenwart von der heidnisch-römischen Vergangenheit abzugrenzen. Mit wechselnden Inhalten drückt „Modernität“ immer wieder das Bewußtsein einer Epoche aus, die sich zur Vergangenheit der Antike in Beziehung setzt, um sich selbst als Resultat eines Übergangs vom Alten zum Neuen zu begreifen. Das gilt nicht nur für die Renaissance, mit der *für uns* die Neuzeit beginnt. Als „modern“ verstand man sich auch in der Zeit Karls des Großen, im 12. Jahrhundert und zur Zeit der Aufklärung – also immer dann, wenn sich in Europa das Bewußtsein einer neuen Epoche durch ein erneuertes Verhältnis zur Antike gebildet hat. Dabei hat die antiquitas bis zum berühmten Streit der Modernen mit den Alten, und das hieß mit den Anhängern des klassizistischen Zeitgeschmacks im Frankreich des späten 17. Jahrhunderts, als normatives und zur Nachahmung empfohlenes Vorbild gegolten. Erst mit den Perfektionsidealen der französischen Aufklärung, mit der durch die moderne Wissenschaft inspirierten Vorstellung vom unendlichen Fortschritt der Erkenntnis und eines Fortschreitens zum gesellschaftlich und moralisch Besseren, löst sich allmählich der Blick

aus dem Bann, den die klassischen Werke der antiken Welt auf den Geist der *jeweils* Modernen ausgeübt hatten. Schließlich sucht sich die Moderne, indem sie dem Klassischen das Romantische entgegensetzt, ihre eigene Vergangenheit in einem idealisierten Mittelalter. Im Laufe des 19. Jahrhunderts entläßt *diese* Romantik aus sich jenes radikalisierte Bewußtsein von Modernität, das sich aus allen historischen Bezügen löst und nur noch die abstrakte Entgegensetzung zur Tradition, zur Geschichte insgesamt zurückbehält.

Als modern gilt nun, was einer spontan sich erneuernden Aktualität des Zeitgeistes zu objektivem Ausdruck verhilft. Die Signatur solcher Werke ist das Neue, das von der Neuerung des nächsten Stils überholt und entwertet wird. Aber während das bloß Modische, in die Vergangenheit versetzt, altmodisch wird, behält das Moderne einen geheimen Bezug zum Klassischen. Seit je galt als klassisch, was die Zeiten überdauert; diese Kraft entlehnt das im emphatischen Sinne moderne Zeugnis freilich nicht mehr der Autorität einer vergangenen Epoche, sondern einzig der Authentizität einer vergangenen Aktualität. Dieses Umschlagen der heutigen Aktualität in die von gestern ist verzehrend und produktiv zugleich; es ist, wie Jauss beobachtet, die Moderne selbst, die sich ihre Klassizität schafft – wie selbstverständlich sprechen wir inzwischen von klassischer Moderne. Adorno wehrt sich gegen jene Unterscheidung zwischen Moderne und Modernismus, „weil ohne die subjektive Gesinnung, die vom Neuen angereizt wird, auch keine objektive Moderne sich kristallisiert.“ (Ästhetische Theorie, 45.)

⊕ answer: - true reflected form of fashion
- a selected relation to a former epoch based on the knowledge of the opposition presence - tradition

Die Gesinnung der ästhetischen Moderne

Diese Gesinnung der ästhetischen Moderne nimmt mit Baudelaire, auch mit seiner von E. A. Poe beeinflussten Kunsttheorie, deutlichere Konturen an. Sie entfaltet sich in den avantgardistischen Strömungen und exaltiert schließlich im Café Voltaire der Dadaisten und im Sur-

↳ Herits complement in the impossibility of the individual
↳ yearning for the true presence — a modernism
indication: dialectics of modernism - ① critique of tradition as a continuum; ② myth as being beyond time ⊕

Al traditional unbelastete
Interpretation

realismus. Kennzeichnen läßt sie sich durch Einstellungen, die sich um den Fokus eines veränderten Zeitbewußtseins bilden. Dieses spricht sich aus in der räumlichen Metapher der Vorhut, einer Avantgarde also, die als Kundschafter in unbekanntes Gebiet vorstößt, die sich den Risiken plötzlicher, schockierender Begegnungen aussetzt, die eine noch nicht besetzte Zukunft erobert, die sich orientieren, also eine Richtung finden muß in einem noch nicht vermessenen Gelände. Aber die Orientierung nach vorne, die Antizipation einer unbestimmten, kontingenten Zukunft, der Kult des Neuen bedeuten in Wahrheit die Verherrlichung einer Aktualität, die immer von neuem subjektiv gesetzte Vergangenheiten gebiert. Das neue Zeitbewußtsein, das mit Bergson auch in die Philosophie eindringt, bringt nicht nur die Erfahrung einer mobilisierten Gesellschaft, einer akzelerierten Geschichte, eines diskontinuierlichen Alltags zum Ausdruck. In der Aufwertung des Transitorischen, des Flüchtigen, des Ephemereren, in der Feier des Dynamismus spricht sich eben die Sehnsucht nach einer unbefleckten, innehaltenden Gegenwart aus. Als eine sich selbst negierende Bewegung ist der Modernismus „Sehnsucht nach der wahren Präsenz“. Dies, meint Octavio Paz, „ist das geheime Thema der besten modernistischen Dichter“.³⁵

Das erklärt auch die abstrakte Opposition zur Geschichte, welche damit die Struktur eines gegliederten, Kontinuität verbürgenden Überlieferungsgeschehens einbüßt. Die einzelnen Epochen verlieren ihr Gesicht zugunsten der heroischen Affinität der Gegenwart mit dem Fernsten und dem Nächsten: das Dekadente erkennt sich unvermittelt im Barbarischen, Wilden, Primitiven. Die anarchistische Absicht, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen, erklärt die subversive Kraft eines ästhetischen Bewußtseins, das sich gegen die Normalisierungsleistungen von Tradition auflehnt, das aus der Erfahrung der Rebellion gegen alles Normative lebt und sowohl das moralisch Gute wie das praktisch Nützliche neutralisiert, die Dialektik von Geheimnis und Skandal fortgesetzt inszeniert, süchtig nach der Faszina-

permanent extinction, out-shipping of the previous generation
redefinition of reality → objective expression (19th cent.)
cult of novelty - D. apothosis of actuality (avant-garde)

tion jenes Erschreckens, das vom Akt der Profanierung ausgeht – und zugleich auf der Flucht vor deren trivialen Ergebnissen. So sind nach Adorno „die Male der Zerrüttung das Echtheitssiegel von Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist eine ihrer Invarianten. Antitraditionalistische Energie wird zum verschlingenden Wirbel: Insofern ist Moderne Mythos, gegen sich selbst gewendet; dessen Zeitlosigkeit wird zur Katastrophe des die zeitliche Kontinuität zerbrechenden Augenblicks“. (Ästhetische Theorie, 41.)

Freilich ist das Zeitbewußtsein, das sich in der avantgardistischen Kunst artikuliert, nicht schlechthin antihistorisch; es richtet sich nur gegen die falsche Normativität eines aus der Nachahmung von Vorbildern geschöpften Geschichtsverständnisses, dessen Spuren selbst in der philosophischen Hermeneutik Gadammers nicht getilgt sind. Es bedient sich der historistisch verfügbar gemachten, objektivierten Vergangenheit, aber rebelliert gleichzeitig gegen die Neutralisierung der Maßstäbe, die der Historismus betreibt, wenn er die Geschichte ins Museum sperrt. Aus diesem Geist konstruiert Walter Benjamin das Verhältnis der Moderne zur Geschichte *post-historistisch*. Er erinnert an das Selbstverständnis der Französischen Revolution: „Sie zitierte das vergangene Rom genauso, wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert. Die Mode hat die Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt.“ Und wie für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit war, so soll der Historiker die Konstellation erfassen, „in die seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist“. Er begründet so einen Begriff „der Gegenwart als der ‚Jetztzeit‘, in welcher Splitter der messianischen eingesprenkt sind“. (Ges. Schr. Bd. I.2, 701f.)

Diese Gesinnung der ästhetischen Moderne ist inzwischen gealtert. Zwar ist sie in den 60er Jahren noch einmal rezitiert worden. Die 70er Jahre im Rücken, müssen wir uns aber eingestehen, daß der Modernismus heute kaum noch Resonanz findet. Damals notiert sich Octa-

vio Paz, ein Parteigänger der Moderne, nicht ohne Melancholie: „Die Avantgarde von 1967 wiederholt die Taten und Gesten derjenigen von 1917. Wir erleben das Ende der Idee der modernen Kunst.“³⁶ Im Anschluß an die Untersuchungen von Peter Bürger sprechen wir inzwischen von der postavantgardistischen Kunst, die das Scheitern der surrealistischen Revolte nicht länger verhehlt. Aber was bedeutet dieses Scheitern? Signalisiert es den Abschied von der Moderne? Bedeutet die Postavantgarde bereits den Übergang zur Postmoderne? So, in der Tat, versteht es Daniel Bell, der bekannte Gesellschaftstheoretiker und der brillianteste unter den amerikanischen Neokonservativen. In einem interessanten Buch³⁷ entwickelt Bell die These, daß die Krisenerscheinungen in den entwickelten Gesellschaften des Westens auf einen Bruch zwischen Kultur und Gesellschaft, zwischen der kulturellen Moderne und den Anforderungen des ökonomischen wie des administrativen Systems zurückgeführt werden können. Die avantgardistische Kunst dringt in die Wertorientierungen des Alltagslebens ein und infiziert die Lebenswelt mit der Gesinnung des Modernismus. Dieser ist der große Verführer, der das Prinzip der schrankenlosen Selbstverwirklichung, die Forderung nach authentischer Selbsterfahrung, den Subjektivismus, einer überreizten Sensibilität zur Herrschaft bringt und damit hedonistische Motive freisetzt, die mit der Disziplin des Berufslebens, überhaupt mit den moralischen Grundlagen einer zweckrationalen Lebensführung unvereinbar sind. So schiebt Bell, ähnlich wie hierzulande Arnold Gehlen, die Auflösung der protestantischen Ethik, die Max Weber beunruhigt hatte, der „adversary culture“, also einer Kultur in die Schuhe, deren Modernismus die Feindseligkeit gegen die Konventionen und Tugenden eines von Wirtschaft und Verwaltung rationalisierten Alltags schürt.

Andererseits soll, nach dieser Lesart, der Impuls der Moderne endgültig erschöpft, die Avantgarde am Ende sein: immer noch in Ausbreitung begriffen, sei sie doch nicht mehr kreativ. Für den Neokonservativismus stellt

sich damit die Frage, wie denn Normen zur Geltung gebracht werden können, die der Libertinage Grenzen ziehen, Disziplin und Arbeitsethik wiederherstellen, die der sozial-staatlichen Nivellierung die Tugenden individueller Leistungskonkurrenz entgegensetzen. Als einzige Lösung sieht Bell eine religiöse Erneuerung, jedenfalls den Anschluß an naturwüchsige Traditionen, die gegen Kritik immun sind, die klar geschnittene Identitäten ermöglichen und dem einzelnen existentielle Sicherheiten verschaffen.

Kulturelle Moderne und gesellschaftliche Modernisierung

Autorität gebietende Glaubensmächte kann man freilich nicht aus dem Boden stampfen. Deshalb ergibt sich aus solchen Analysen als einzige Handlungsanweisung ein Postulat, das auch bei uns Schule gemacht hat: die geistige und politische Auseinandersetzung mit den intellektuellen Trägern der kulturellen Moderne. Ich zitiere einen besonnenen Beobachter des neuen Stils, den die Neokonservativen in den 70er Jahren der intellektuellen Szene aufgeprägt haben: „Die Auseinandersetzung nimmt die Form an, alles, was als Ausdruck einer oppositionellen Mentalität verstanden werden kann, so hinzustellen, daß es in seinen Konsequenzen mit dieser oder jener Art von Extremismus verknüpft werden kann: so etwa stellt man eine Verbindung her zwischen Modernität und Nihilismus, zwischen Wohlfahrtsprogrammen und Plünderungen, zwischen staatlichen Eingriffen und Totalitarismus, zwischen der Kritik an Rüstungsausgaben und Komplizenschaft mit dem Kommunismus, zwischen Feminismus, dem Kampf für die Rechte der Homosexuellen einerseits, der Zerstörung der Familie andererseits, zwischen der Linken überhaupt und Terrorismus, Antisemitismus oder gar Faschismus.“ Mit dieser Bemerkung bezieht sich Peter Steinfels³⁸ allein auf Amerika, aber die Parallelen liegen auf der Hand. Dabei sind die Personalisierung und die

Bitterkeit der auch hierzulande von den gegenaufklärerischen Intellektuellen entfachten Intellektuellenschelte weniger psychologisch zu erklären, als vielmehr in der analytischen Schwäche der neukonservativen Lehren selbst begründet.

Der Neokonservatismus verschiebt nämlich die unbequemen Folgelasten einer mehr oder weniger erfolgreichen kapitalistischen Modernisierung von Wirtschaft und Gesellschaft auf die kulturelle Moderne. Weil er die Zusammenhänge zwischen den willkommenen Prozessen der gesellschaftlichen Modernisierung einerseits, der catonisch beklagten Motivationskrise andererseits ausblendet; weil er die sozialstrukturellen Ursachen für veränderte Arbeitseinstellungen, Konsumgewohnheiten, Anspruchsniveaus und Freizeitorientierungen nicht aufdeckt, kann er, was nun als Hedonismus, mangelnde Identifikations- und Folgebereitschaft, als Narzißmus, Rückzug von Status- und Leistungskonkurrenz erscheint, unmittelbar einer Kultur zuschieben, die in diese Prozesse doch nur auf eine höchst vermittelte Weise eingreift. Die Stelle der nichtanalysierten Ursachen müssen dann jene Intellektuellen einnehmen, die sich dem Projekt der Moderne immer noch verpflichtet fühlen. Gewiß, Daniel Bell sieht noch einen Zusammenhang zwischen der Erosion bürgerlicher Werte und dem Konsumismus einer auf Massenproduktion umgestellten Gesellschaft. Auch er ist jedoch von dem eigenen Argument wenig beeindruckt und führt die neue Permissivität in erster Linie auf die Ausbreitung eines Lebensstils zurück, der sich zunächst in den elitären Gegenkulturen der künstlerischen Bohème ausgebildet hatte. Damit variiert er freilich nur ein Mißverständnis, dem schon die Avantgarde selbst zum Opfer gefallen war – als sei es die Mission der Kunst, ihr indirekt gegebenes Glücksversprechen durch eine Sozialisierung der zum Gegenbild stilisierten Künstlerexistenzen einzulösen.

Rückblickend auf die Entstehungszeit der ästhetischen Moderne bemerkt Bell: „Radikal in Fragen der Wirtschaft, wurde der Bourgeois konservativ in Fragen der Moral und des Geschmacks“ (S. 17). Wenn das stimmte,

könnte man den Neokonservatismus als Rückkehr zu einem bewährten *pattern* bürgerlicher Gesinnung verstehen. Aber das ist zu einfach. Denn die Stimmungslage, auf die der Neokonservatismus sich *heute* stützen kann, entspringt keineswegs einem Unbehagen an den antinomistischen Folgen einer überbordenden, aus den Museen ins Leben ausbrechenden Kultur. Dieses Unbehagen ist nicht von modernistischen Intellektuellen hervorgerufen worden, sondern wurzelt in den tiefer liegenden Reaktionen auf eine gesellschaftliche Modernisierung, die unter dem Druck der Imperative von Wirtschaftswachstum und staatlichen Organisationsleistungen immer weiter in die Ökologie gewachsener Lebensformen, in die kommunikative Binnenstruktur geschichtlicher Lebenswelten eingreift. So bringen die neopopulistischen Proteste weitverbreitete Ängste vor einer Zerstörung von urbanen und natürlichen Milieus, der Zerstörung von Formen des humanen Zusammenlebens nur pointiert zum Ausdruck. Die vielfältigen Anlässe des Unbehagens und des Protestes entstehen überall dort, wo eine einseitige, an Maßstäben der ökonomischen und der administrativen Rationalität ausgerichtete Modernisierung in Lebensbereiche eindringt, die um Aufgaben der kulturellen Überlieferung, der sozialen Integration und der Erziehung zentriert und daher auf *andere* Maßstäbe, nämlich auf die einer kommunikativen Rationalität angelegt sind. Gerade von diesen gesellschaftlichen Prozessen ziehen die neukonservativen Lehren aber die Aufmerksamkeit ab; sie projizieren die Ursachen, die sie nicht ans Licht bringen, auf die Ebene einer eigensinnig subversiven Kultur und ihrer Anwälte.

Allerdings bringt die kulturelle Moderne auch ihre *eigenen* Aporien aus sich hervor. Und auf diese berufen sich die intellektuellen Positionen, die entweder eine Nachmoderne ausrufen oder die Rückkehr zur Vormoderne empfehlen oder die Moderne radikal verwerfen. Auch unabhängig von den Folgeproblemen der *gesellschaftlichen* Modernisierung, *auch* aus der *Innenansicht* der kulturellen Entwicklung ergeben sich Motive für den Zweifel und die Verzweiflung am Projekt der Moderne.

Das Projekt der Aufklärung

Die Idee der Moderne ist mit der Entwicklung der europäischen Kunst eng verschwistert; aber das, was ich das Projekt der Moderne genannt habe, kommt erst in den Blick, wenn wir die bisher geübte Beschränkung auf Kunst aufgeben. Max Weber hat die kulturelle Moderne dadurch charakterisiert, daß die in religiösen und metaphysischen Weltbildern ausgedrückte substantielle Vernunft in drei Momente auseinandertritt, die nur noch formal (durch die Form argumentativer Begründung) zusammengehalten werden. Indem die Weltbilder zerfallen und die überlieferten Probleme unter den spezifischen Gesichtspunkten der Wahrheit, der normativen Richtigkeit, der Authentizität oder Schönheit aufgespalten, jeweils *als* Erkenntnis-, *als* Gerechtigkeits-, *als* Geschmacksfragen behandelt werden können, kommt es in der Neuzeit zu einer Ausdifferenzierung der Wertsphären Wissenschaft, Moral und Kunst. In den entsprechenden kulturellen Handlungssystemen werden wissenschaftliche Diskurse, moral- und rechtstheoretische Untersuchungen, werden Kunstproduktion und Kunstkritik als Angelegenheit von Fachleuten institutionalisiert. Die professionalisierte Bearbeitung der kulturellen Überlieferung unter jeweils einem abstrakten Geltungsaspekt läßt die Eigengesetzlichkeiten des kognitiv-instrumentellen, des moralisch-praktischen und des ästhetisch-expressiven Wissenskomplexes hervortreten. Von nun an gibt es auch eine *interne* Geschichte der Wissenschaften, der Moral- und Rechtstheorie, der Kunst – gewiß keine linearen Entwicklungen, aber doch Lernprozesse. Das ist die eine Seite.

Auf der anderen Seite wächst der Abstand zwischen den Expertenkulturen und dem breiten Publikum. Was der Kultur durch spezialistische Bearbeitung und Reflexion zuwächst, gelangt nicht *ohne weiteres* in den Besitz der Alltagspraxis. Mit der kulturellen Rationalisierung droht vielmehr die in ihrer Traditionssubstanz entwertete Lebenswelt zu *verarmen*. Das Projekt der Moderne, das im 18. Jahrhundert von den Philosophen der Aufklärung

formuliert worden ist, besteht nun darin, die objektivierenden Wissenschaften, die universalistischen Grundlagen von Moral und Recht und die autonome Kunst unbeirrt in ihrem jeweiligen Eigensinn zu entwickeln, aber gleichzeitig auch die kognitiven Potentiale, die sich so ansammeln, aus ihren esoterischen Hochformen zu entbinden und für die Praxis, d. h. für eine vernünftige Gestaltung der Lebensverhältnisse zu nützen. Aufklärer vom Schlage eines Condorcet hatten noch die überschwengliche Erwartung, daß Künste und Wissenschaften nicht nur die Kontrolle der Naturkräfte, sondern auch die Welt- und Selbstdeutung, den moralischen Fortschritt, die Gerechtigkeit der gesellschaftlichen Institutionen, sogar das Glück der Menschen befördern würden.

Von diesem Optimismus hat das 20. Jahrhundert nicht viel übriggelassen. Aber das Problem ist geblieben, und nach wie vor scheiden sich die Geister daran, ob sie an den Intentionen der Aufklärung, wie gebrochen auch immer, festhalten, oder ob sie das Projekt der Moderne verloren geben, ob sie zum Beispiel die kognitiven Potentiale, soweit sie nicht in technischen Fortschritt, ökonomisches Wachstum und rationale Verwaltung einfließen, so eingedämmt sehen wollen, daß eine auf erblindete Traditionen verwiesene Lebenspraxis davon nur ja unberührt bleibt.

Selbst unter den Philosophen, die heute so etwas wie eine *Nachhut der Aufklärung* bilden, ist das Projekt der Moderne eigentümlich zersplittert. Sie setzen ihr Vertrauen nur noch in jeweils eines der Momente, in die sich die Vernunft ausdifferenziert hat. Popper, und ich meine den Theoretiker der offenen Gesellschaft, der sich von den Neukonservativen noch nicht hat vereinnahmen lassen, hält an der aufklärenden, in den politischen Bereich hineinwirkenden Kraft der wissenschaftlichen Kritik fest; dafür entrichtet er den Preis eines moralischen Skeptizismus und einer weitgehenden Indifferenz gegenüber dem Ästhetischen. Paul Lorenz rechnet mit der lebensreformerischen Wirksamkeit des methodischen Aufbaus einer *Kunstsprache*, in der sich

die praktische Vernunft zur Geltung bringt; dabei kanalisiert er aber die Wissenschaften in den engen Bahnen moralanaloger, praktischer Rechtfertigungen und vernachlässigt ebenfalls das Ästhetische. Umgekehrt hat sich bei Adorno der emphatische Vernunftanspruch in die anklagende Geste des esoterischen Kunstwerkes zurückgezogen, während die Moral einer Begründung nicht mehr fähig ist, und der Philosophie nur noch die Aufgabe verbleibt, in indirekter Rede auf die in der Kunst verummten kritischen Gehalte zu verweisen.

Die Ausdifferenzierung von Wissenschaft, Moral und Kunst, durch die Max Weber den Rationalismus der westlichen Kultur kennzeichnet, bedeutet *gleichzeitig* das Autonomwerden von spezialistisch bearbeiteten Sektoren *und* deren Abspaltung von einem Traditionsstrom, der sich in der Hermeneutik der Alltagspraxis naturwüchsig fortbildet. Diese Abspaltung ist das Problem, das sich aus der Eigengesetzlichkeit der ausdifferenzierten Wertsphären ergibt; sie hat auch die fehlschlagenden Versuche, die Expertenkulturen „aufzuheben“, hervorgerufen. Das läßt sich am besten an der Kunst ablesen.

Kant und der Eigensinn des Ästhetischen

Aus der Entwicklung der modernen Kunst kann man, grob vereinfacht, eine Linie fortschreitender Autonomisierung herauspräparieren. Zunächst konstituierte sich, in der Renaissance, jener Gegenstandsbereich, der ausschließlich unter Kategorien des Schönen fällt. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurden Literatur, bildende Kunst und Musik dann als ein Handlungsbereich, der sich vom sakralen und höfischen Leben trennt, institutionalisiert. Schließlich entstand um die Mitte des 19. Jahrhunderts auch eine ästhetizistische Auffassung der Kunst, die den Künstler anhält, seine Werke schon im Bewußtsein des *l'art pour l'art* zu produzieren. Damit kann der Eigensinn des Ästhetischen zum Vorsatz werden.

In der ersten Phase dieses Vorgangs treten also die kognitiven Strukturen eines neuen, vom Komplex der Wis-

senschaft und der Moral sich abhebenden Bereichs hervor. Später wird es zur Sache der philosophischen Ästhetik, diese Strukturen zu klären. Energisch arbeitet Kant die Eigenart des ästhetischen Gegenstandsbereichs heraus. Er geht von der Analyse des Geschmacksurteils aus, das zwar auf Subjektives, auf das freie Spiel der Einbildungskraft gerichtet ist und doch nicht bloß Vorlieben manifestiert, sondern auf intersubjektive Zustimmung rechnet.

Obwohl die ästhetischen Gegenstände weder zur Sphäre jener Erscheinungen gehören, die mit Hilfe der Verstandeskategorien erkannt werden können, noch zur Sphäre freier Handlungen, die der Gesetzgebung der praktischen Vernunft unterliegen, sind die Werke der Kunst (und der Naturschönheit) einer objektiven Beurteilung zugänglich. Neben der Sphäre der Wahrheitsgeltung und des Sollens konstituiert das Schöne einen weiteren Geltungsbereich, der den Zusammenhang von Kunst und Kunstkritik begründet. Man „spricht alsdann von der Schönheit, als wäre sie eine Eigenschaft der Dinge“ (KdU § 7).

Freilich haftet Schönheit nur an der Vorstellung von einem Ding, so wie sich das Geschmacksurteil auch nur auf das Verhältnis der Vorstellung eines Gegenstandes zum Gefühl der Lust oder der Unlust bezieht. Nur im Medium des Scheins kann ein Gegenstand als ästhetischer wahrgenommen werden; einzig als fiktiver kann er die Sinnlichkeit so affizieren, daß zur Darstellung gelangt, was sich der Begrifflichkeit objektivierenden Denkens und moralischer Beurteilung entzieht. Den Gemütszustand, der durch das ästhetisch in Bewegung gesetzte Spiel der Vorstellungskräfte hervorgerufen wird, charakterisiert Kant zudem als *interesseloses Wohlgefallen*. Die Qualität eines Werkes bestimmt sich also unabhängig von seinen praktischen Lebensbezügen.

Während die erwähnten Grundbegriffe der klassischen Ästhetik, also Geschmack und Kritik, schöner Schein, Interessellosigkeit und Transzendenz des Werkes, vornehmlich zur Abgrenzung des Ästhetischen gegenüber den anderen Wertsphären und der Lebenspraxis dienen,

enthält der Begriff des *Genies*, das zur Hervorbringung eines Kunstwerks erforderlich ist, positive Bestimmungen. Genie nennt Kant „die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauch seiner Erkenntnisvermögen“ (KdU § 49). Wenn wir den Geniebegriff von seinen romantischen Ursprüngen lösen, können wir in freier Umschreibung sagen: der begabte Künstler vermag jenen Erfahrungen authentischen Ausdruck zu verleihen, die er im konzentrierten Umgang mit einer dezentrierten, von den Zwängen des Erkennens und Handelns losgesprochenen Subjektivität macht.

Dieser Eigensinn des Ästhetischen, also das Objektivwerden der dezentrierten, sich selbst erfahrenden Subjektivität, das Ausscheren aus den Zeit- und Raumstrukturen des Alltags, der Bruch mit den Konventionen der Wahrnehmung und der Zwecktätigkeit, die Dialektik von Enthüllung und Schock, konnte erst mit der Geste des Modernismus als Bewußtsein der Moderne hervortreten, nachdem zwei weitere Bedingungen erfüllt waren. Das ist einmal die Institutionalisierung einer vom Markt abhängigen Kunstproduktion und eines durch Kritik vermittelten, zweckfreien Kunstgenusses; und zum anderen ein ästhetizistisches Selbstverständnis der Künstler, auch der Kritiker, die sich weniger als Anwalt des Publikums verstehen, sondern als Interpreten, die zum Prozeß der Kunstproduktion selbst gehören. Jetzt kann in Malerei und Literatur eine Bewegung einsetzen, die einige bereits in den Kunstkritiken Baudelaires vorweggenommen sehen: Farben, Linien, Laute, Bewegungen hören auf, primär der Darstellung zu dienen; die Medien der Darstellung und die Techniken der Herstellung avancieren selber zum ästhetischen Gegenstand. Und Adorno kann seine „Ästhetische Theorie“ mit dem Satz beginnen: „Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr, noch im Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.“

vgl.

Erkenntnis

bei

Subjektivität

finden

p.

Bürger

7

1

1

* „ästhetisch“ Freigabe: Darstellung
Malerei?

+ Benjamin: die "Masse" ist vorrangig dieses Band: Aufständisches, das sich nicht
Wahr verschaffen läßt, wie es, von ihr bestrahlt wird, von ihr ange-
zogen wird.

Die falsche Aufhebung der Kultur

vgl. auch "Wahrheit" * gekürzt für alle

Freilich, das Existenzrecht der Kunst wäre vom Surrea-
lismus nicht in Frage gestellt worden, wenn nicht auch
und gerade die moderne Kunst ein Glücksversprechen
mit sich führte, das ihr „Verhältnis zum Ganzen“ be-
trifft. Bei Schiller hat das Versprechen, welches die äs-
thetische Anschauung zwar gibt, aber nicht einlöst, noch
die explizite Gestalt einer über Kunst hinausweisenden
Utopie. Diese Linie der ästhetischen Utopie reicht bis
zu Marcuses ideologiekritisch gewendeter Klage über
den affirmativen Charakter der Kultur. Aber schon bei
* Baudelaire, der die promesse de bonheur wiederholt,
hatte sich die Utopie der Versöhnung zur kritischen Wi-
derspiegelung der Unversöhntheit der sozialen Welt ver-
kehrt. Diese wird um so schmerzlicher bewußt, je weiter
sich die Kunst vom Leben entfernt, in die Unberührbar-
keit einer vollendeten Autonomie zurückzieht. Dieser
Schmerz spiegelt sich im grenzenlosen ennui eines Aus-
gestoßenen, der sich mit den Lumpensammlern von Pa-
ris identifiziert.

Auf solchen Gefühlsbahnen sammeln sich die explosi-
ven Energien, die sich schließlich in der Revolte, in dem
gewaltsamen Versuch entladen, eine nur zum Scheine
autarke Sphäre der Kunst aufzusprengen und mit die-
sem Opfer die Versöhnung zu erzwingen. Adorno sieht
sehr genau, warum das surrealistische Programm „der
Kunst absagt, ohne sie doch abschütteln zu können“
(Ästhetische Theorie, 52). Alle Versuche, die Fallhöhe
zwischen Kunst und Leben, Fiktion und Praxis, Schein
und Wirklichkeit einzuebnen; den Unterschied zwi-
schen Artefakt und Gebrauchsgegenstand, zwischen
Produziertem und Vorgefundenem, zwischen Gestal-
tung und spontaner Regung zu beseitigen; die Versuche,
alles als Kunst und jeden zum Künstler zu deklarieren;
alle Maßstäbe einzuziehen, ästhetische Urteile an die
Äußerung subjektiver Erlebnisse anzugleichen – diese
inzwischen gut analysierten Unternehmungen lassen
sich heute als Nonsense-Experimente verstehen, die wi-
der Willen genau die Strukturen der Kunst, die verletzt

46* Kant: "Ihre Wahrheit war das Leben keine Kunst ob
eine falsche, aber es rächte sich an ihnen (den Künst-
lern) der Schein des absolut freistehenden Subjek-
tivität, die objektiv vermittelt ist, ohne dass sie

Rechtssystem abgespaltene moralisch-praktische Erörterung so weit von der Lebenspraxis entfernt, daß auch hier das Programm der *Aufklärung* in das der *Aufhebung* umschlagen konnte.

Seit den Tagen der Junghegelianer kursiert die Parole von der Aufhebung der Philosophie, seit Marx ist die Frage nach dem Verhältnis von Theorie und Praxis gestellt. Hier haben sich die Intellektuellen freilich mit der Arbeiterbewegung verbunden. Nur an den Rändern dieser sozialen Bewegung haben sektiererische Gruppen den Spielraum für ihre Versuche gefunden, das Programm der Aufhebung der Philosophie ähnlich durchzuspielen wie die Surrealisten die Melodie der Aufhebung der Kunst. An den Folgen des Dogmatismus und des moralischen Rigorismus offenbart sich hier derselbe Fehler wie dort: eine verdinglichte Alltagspraxis, die auf ein zwangloses Zusammenspiel des Kognitiven mit dem Moralisch-Praktischen und dem Ästhetisch-Expressiven angelegt ist, läßt sich nicht durch den Anschluß an jeweils *einen* der gewaltsam geöffneten kulturellen Bereiche kurieren. Außerdem darf die praktische Entbindung und institutionelle Verkörperung des in Wissenschaft, Moral und Kunst angesammelten Wissens nicht verwechselt werden mit einer Kopie der Lebensführung von außeralltäglichen Repräsentanten dieser Wertsphären – mit der Verallgemeinerung der subversiven Kräfte, die Nietzsche, Bakunin, Baudelaire in ihrer Existenz ausgedrückt haben.

Gewiß, in bestimmten Situationen können terroristische Aktivitäten mit der Überdehnung jeweils eines der kulturellen Momente zusammenhängen, also mit der Neigung, die Politik zu ästhetisieren, sie durch moralischen Rigorismus zu ersetzen oder unter den Dogmatismus einer Lehre zu beugen.

Diese schwer greifbaren Zusammenhänge sollten aber nicht dazu verleiten, bereits die Intentionen der unnachgiebigen Aufklärung als Ausgeburt einer „terroristischen Vernunft“ zu diffamieren. Wer das Projekt der Moderne mit der Bewußtseinslage und den öffentlich-spektakulären Handlungen individueller Terroristen zusammen-

bringt, verhält sich nicht weniger kurzschlüssig als einer, der den unvergleichlich stetigeren und umfangreicheren bürokratischen Terror, der im Dunkeln, in den Kellern der Militär- und Geheimpolizei, in Lagern und psychiatrischen Anstalten ausgeübt wird, zur *raison d'être* des modernen Staates (und seiner positivistisch ausgehöhlten legalen Herrschaft) erklären würde, nur weil dieser Terror sich der Mittel des staatlichen Zwangsapparates bedient.

Alternativen zur falschen Aufhebung der Kultur

Ich meine, daß wir eher aus den Verirrungen, die das Projekt der Moderne begleitet haben, aus den Fehlern ^{denen gar} der verstiegenen Aufhebungsprogramme lernen, statt ^{der Kritik} die Moderne und ihr Projekt selbst verloren geben sollten. Vielleicht läßt sich am Beispiel der Kunstrezeption ein Ausweg aus den Aporien der kulturellen Moderne wenigstens *andeuten*. Seit der in der Romantik entwickelten Kunstkritik hat es gegenläufige Tendenzen gegeben, die sich mit dem Auftreten avantgardistischer Strömungen stärker polarisieren: die Kunstkritik beansprucht einmal die Rolle der produktiven Ergänzung zum Kunstwerk, ein anderes Mal die des Anwalts für den Interpretationsbedarf des breiten Publikums. Die bürgerliche Kunst hat an ihre Adressaten beide Erwartungen gerichtet: mal sollte sich der kunstgenießende Laie zum Experten heranbilden, mal durfte er sich als Kenner verhalten, der ästhetische Erfahrungen auf eigene Lebensprobleme bezieht. Vielleicht verlor diese zweite, scheinbar harmlose Rezeptionsweise gerade dadurch, daß sie unklar mit der ersten verkettet blieb, ihre Radikalität. Gewiß, die künstlerische Produktion muß semantisch verkümmern, wenn sie nicht als spezialisierte Bearbeitung von eigensinnigen² Problemen, als Angelegenheit der Experten ohne Rücksicht auf exoterische Bedürfnisse betrieben wird. Dabei lassen sich alle (auch der Kritiker als der fachlich geschulte Rezipient) darauf ein, daß die bearbeiteten Probleme unter genau einem ab-

strakten Geltungsaspekt aussortiert werden. Diese scharfe Abgrenzung, diese Konzentration ausschließlich auf eine Dimension bricht aber zusammen, sobald die ästhetische Erfahrung in eine individuelle Lebensgeschichte eingeholt oder einer kollektiven Lebensform inkorporiert wird. Die Rezeption durch den Laien, oder vielmehr durch den Experten des Alltags, gewinnt eine andere Richtung als die des professionellen, auf die kunstinterne Entwicklung blickenden Kritikers. Albrecht Wellmer hat mich darauf aufmerksam gemacht, wie eine ästhetische Erfahrung, die nicht primär in Geschmacksurteile umgesetzt wird, ihren Stellenwert ändert. Sobald sie explorativ für die Aufhellung einer lebensgeschichtlichen Situation genutzt, auf Lebensprobleme bezogen wird, tritt sie in ein Sprachspiel ein, das nicht mehr das der ästhetischen Kritik ist. Die ästhetische Erfahrung erneuert dann nicht nur die Interpretationen der Bedürfnisse, in deren Licht wir die Welt wahrnehmen; sie greift gleichzeitig in die kognitiven Deutungen und die normativen Erwartungen ein und verändert die Art, wie alle diese Momente aufeinander verweisen.

Ein Beispiel für diese explorative, lebensorientierende Kraft, die von der Begegnung mit einem großen Gemälde zu einem Zeitpunkt, da sich eine Biographie zum Knoten schürzt, ausgehen kann, schildert Peter Weiss, als er seinen Helden, nach der verzweifelten Rückkehr aus dem spanischen Bürgerkrieg durch Paris irren und in der Imagination jene Begegnung vorwegnehmen läßt, die wenig später, im Louvre, vor Géricaults Gemälde der Schiffbrüchigen, stattfinden wird. Die Rezeptionsweise, die ich meine, wird in einer bestimmten Variante noch genauer getroffen durch den heroischen Aneignungsprozeß, den derselbe Autor im ersten Band seiner „Ästhetik des Widerstandes“ an einer Gruppe politisch motivierter, lernbegieriger Arbeiter, im Berlin des Jahres 1937, darstellt, an jungen Leuten, die auf einem Abendgymnasium die Mittel erwerben, um in die Geschichte, auch die Sozialgeschichte der europäischen Malerei einzudringen. Sie hauen aus dem zähen Gestein dieses objektiven Geistes die Splitter heraus, die sie assimilieren,

in den Erfahrungshorizont ihres von der Bildungstradition wie vom bestehenden Regime gleich weit entfernten Milieu einholen und so lange hin und her wenden, bis sie zu leuchten beginnen: „Unsere Auffassung einer Kultur stimmte nur selten überein mit dem, was sich als ein riesiges Reservoir von Gütern, von aufgestauten Erfindungen und Erleuchtungen darstellte. Als Eigentumslose näherten wir uns dem Angesammelten zuerst beängstigt, voller Ehrfurcht, bis es uns klar wurde, daß wir dies alles mit unsern eigenen Bewertungen zu füllen hatten, daß der Gesamtbegriff erst nutzbar werden konnte, wenn er etwas über unsre Lebensbedingungen sowie die Schwierigkeiten und Eigentümlichkeiten unsrer Denkprozesse aussagte.“⁴⁰

In solchen Beispielen einer *Aneignung der Expertenkultur aus dem Blickwinkel der Lebenswelt* wird etwas von der Intention der aussichtslosen surrealistischen Revolte, mehr noch von Brechts, selbst von Benjamins experimentellen Überlegungen zur Rezeption nicht-auratischer Kunstwerke gerettet. Ähnliche Überlegungen lassen sich für die Sphären von Wissenschaft und Moral anstellen, wenn man bedenkt, daß die Geistes-, Sozial- und Verhaltenswissenschaften von der Struktur des handlungsorientierenden Wissens noch keineswegs ganz abgekoppelt sind, und daß die Zuspitzung universalistischer Ethiken auf Fragen der Gerechtigkeit durch eine Abstraktion erkaufte ist, die nach einer Anknüpfung an die zunächst ausgeschiedenen Probleme des guten Lebens verlangt.

Eine differenzierte Rückkoppelung der modernen Kultur mit einer auf vitale Überlieferungen angewiesenen, durch bloßen Traditionalismus aber verarmten Alltagspraxis wird freilich nur gelingen, wenn auch die gesellschaftliche Modernisierung in andere nichtkapitalistische Bahnen gelenkt werden kann, wenn die Lebenswelt aus sich Institutionen entwickeln kann, die die systemische Eigendynamik des wirtschaftlichen und des administrativen Handlungssystems begrenzt.

Reform von
den anderen
Seiten
notwendig

Drei Konservatismen

Dafür sind, wenn ich mich nicht täusche, die Aussichten nicht gut. So ist ein Klima entstanden, mehr oder weniger in der gesamten westlichen Welt, das modernismuskritische Strömungen fördert. Dabei dient die Ernüchterung, die die gescheiterten Programme der falschen Aufhebung von Kunst und Philosophie hinterlassen haben, dienen die sichtbar gewordenen Aporien der kulturellen Moderne als Vorwand für die konservativen Positionen. Lassen Sie mich den Antimodernismus der Jungkonservativen vom Prämodernismus der Altkonservativen und dem Postmodernismus der Neukonservativen kurz unterscheiden.

Die *Jungskonservativen* machen sich die Grunderfahrung der ästhetischen Moderne, die Enthüllung der dezentrierten, von allen Beschränkungen der Kognition und der Zwecktätigkeit, allen Imperativen der Arbeit und der Nützlichkeit befreiten Subjektivität zu eigen – und brechen mit ihr aus der modernen Welt aus. Mit modernistischer Attitüde begründen sie einen unversöhnlichen Antimodernismus. Sie verlegen die spontanen Kräfte der Imagination, der Selbsterfahrung, der Affektivität ins Ferne und Archaische, und setzen der instrumentellen Vernunft manichäisch ein nur noch der Evokation zugängliches Prinzip entgegen, ob nun den Willen zur Macht oder die Souveränität, das Sein oder eine dionysische Kraft des Poetischen. In Frankreich führt diese Linie von George Bataille über Foucault zu Derrida. Über allen schwebt natürlich der Geist des in den 70er Jahren wiedererweckten Nietzsche.

Die *Altkonservativen* lassen sich von der kulturellen Moderne gar nicht erst anstecken. Sie verfolgen den Zerfall der substantiellen Vernunft, die Ausdifferenzierung von Wissenschaft, Moral und Kunst, das moderne Weltverständnis und deren nur noch prozedurale Rationalität mit Mißtrauen und empfehlen (worin Max Weber den Rückfall in materiale Rationalität gesehen hatte) eine Rückkehr zu Positionen vor der Moderne. Einen gewissen Erfolg hat vor allem der Neuaristotelismus, der sich

heute durch die ökologische Problematik zur Erneuerung einer kosmologischen Ethik anregen läßt. Auf dieser Linie, die von Leo Strauss ausgeht, liegen beispielsweise interessante Arbeiten von Hans Jonas und Robert Spaemann.

Die *Neukonservativen* verhalten sich zu den Errungenschaften der Moderne noch am ehesten affirmativ. Sie begrüßen die Entwicklung der modernen Wissenschaft, soweit diese ihre eigene Sphäre nur überschreitet, um den technischen Fortschritt, das kapitalistische Wachstum und eine rationale Verwaltung voranzutreiben. Im übrigen empfehlen sie eine Politik der Entschärfung der explosiven Gehalte der kulturellen Moderne. Eine These lautet, daß die Wissenschaft, wenn man sie recht versteht, für die Orientierung in der Lebenswelt ohnehin bedeutungslos geworden ist. Eine weitere These ist, daß die Politik tunlichst von Forderungen moralisch-praktischer Rechtfertigung freizuhalten ist. Und eine dritte These behauptet die reine Immanenz der Kunst, bestreitet ihr den utopischen Gehalt, beruft sich auf ihren Scheincharakter, um die ästhetische Erfahrung im Privaten einzukapseln. Man könnte den frühen Wittgenstein, den mittleren Carl Schmitt und den späten Gottfried Benn als Zeugen anführen. Mit der definitiven Eingrenzung von Wissenschaft, Moral und Kunst in den autonomen, von der Lebenswelt abgespaltenen, spezialistisch verwalteten Sphären bleibt von der kulturellen Moderne nur noch zurück, was von ihr unter Verzicht auf das Projekt der Moderne zu haben ist. Für den freigewordenen Platz sind Traditionen vorgesehen, die nun von Begründungsforderungen verschont bleiben; freilich ist nicht recht zu sehen, wie diese in der modernen Welt anders denn durch die Rückendeckung von Kultusministerien überdauern sollten.

Diese Typologie ist wie jede eine Vereinfachung; aber für die Analyse der geistig-politischen Auseinandersetzungen heute mag sie nicht ganz unbrauchbar sein. Wie ich fürchte, gewinnen die Ideen des Antimodernismus, mit dem Zusatz einer Prise von Prämodernismus, im Umkreis der grünen und der alternativen Gruppen an

Boden. Im Bewußtseinswandel der politischen Parteien zeichnet sich hingegen ein Erfolg der Tendenzwende und das heißt des Bündnisses der Postmodernen mit den Prämodernen ab. Auf Intellektuellenschele und Neukonservatismus, so scheint mir, hat keine der Parteien ein Monopol. Ich habe deshalb, und erst recht nach den klärenden Feststellungen, die Sie, Herr Oberbürgermeister Wallmann, in Ihrer Einleitung getroffen haben, guten Grund, für den liberalen Geist dankbar zu sein, indem mir die Stadt Frankfurt einen Preis verleiht, der mit dem Namen Adornos verbunden ist, mit dem Namen eines Sohnes dieser Stadt, der als Philosoph und Schriftsteller, wie kaum ein zweiter in der Bundesrepublik, das Bild des Intellektuellen geprägt hat, für Intellektuelle zum Vorbild geworden ist.

3 Moderne und postmoderne Architektur

Die Ausstellung gibt Anlaß, über den Sinn einer Präposition nachzudenken. Sie nimmt nämlich unauffällig Partei im Streit um die *post-* oder *nach*moderne Architektur. Mit diesem „nach“ wollen sich die Protagonisten von einer Vergangenheit absetzen; der Gegenwart können sie einen neuen Namen noch nicht geben, weil wir auf die erkennbaren Probleme der Zukunft bis jetzt keine Antwort wissen. Formeln wie ‚Nachaufklärung‘ oder ‚Post-histoire‘ tun denselben Dienst. Solche Gesten der eilfertigen Verabschiedung passen zu Perioden des Übergangs.

Auf den ersten Blick wiederholen die „Postmodernen“ von heute nur das Credo der sogenannten „Postrationalisten“ von gestern. Leonardo Benevolo, der bedeutende Geschichtsschreiber der modernen Baukunst, charakterisiert diese, zwischen 1930 und 1933 gerade unter jüngeren Architekten verbreitete postrationalistische Richtung folgendermaßen: „Nachdem die moderne Bewegung auf ein System formaler Vorschriften gebracht ist, nimmt man an, daß der Ursprung des Unbehagens in der Enge und Schematik dieser Vorschriften liegt, und man glaubt, das Heilmittel liege wieder in einem formalen Umschwung, in einer Abschwächung des Technischen und der Regelmäßigkeit, in der Rückkehr zu einer menschlicheren, wärmeren Architektur, einer Architektur, die freier und den traditionellen Werten eindeutiger verbunden ist. Die Wirtschaftskrise bewirkt, daß diese Debatte in eine ganz kurze Zeitspanne zusammengedrängt wird. Die nationalsozialistische Diktatur, die folgt, schneidet sie endgültig ab und fungiert gleichzeitig als Prüfstein, indem sie offen zeigt, welche Entscheidungen sich hinter der stilistischen Polemik verbergen.“⁴¹ Ich will keine falschen Parallelen suggerieren, sondern nur daran erinnern, daß die moderne Architek-