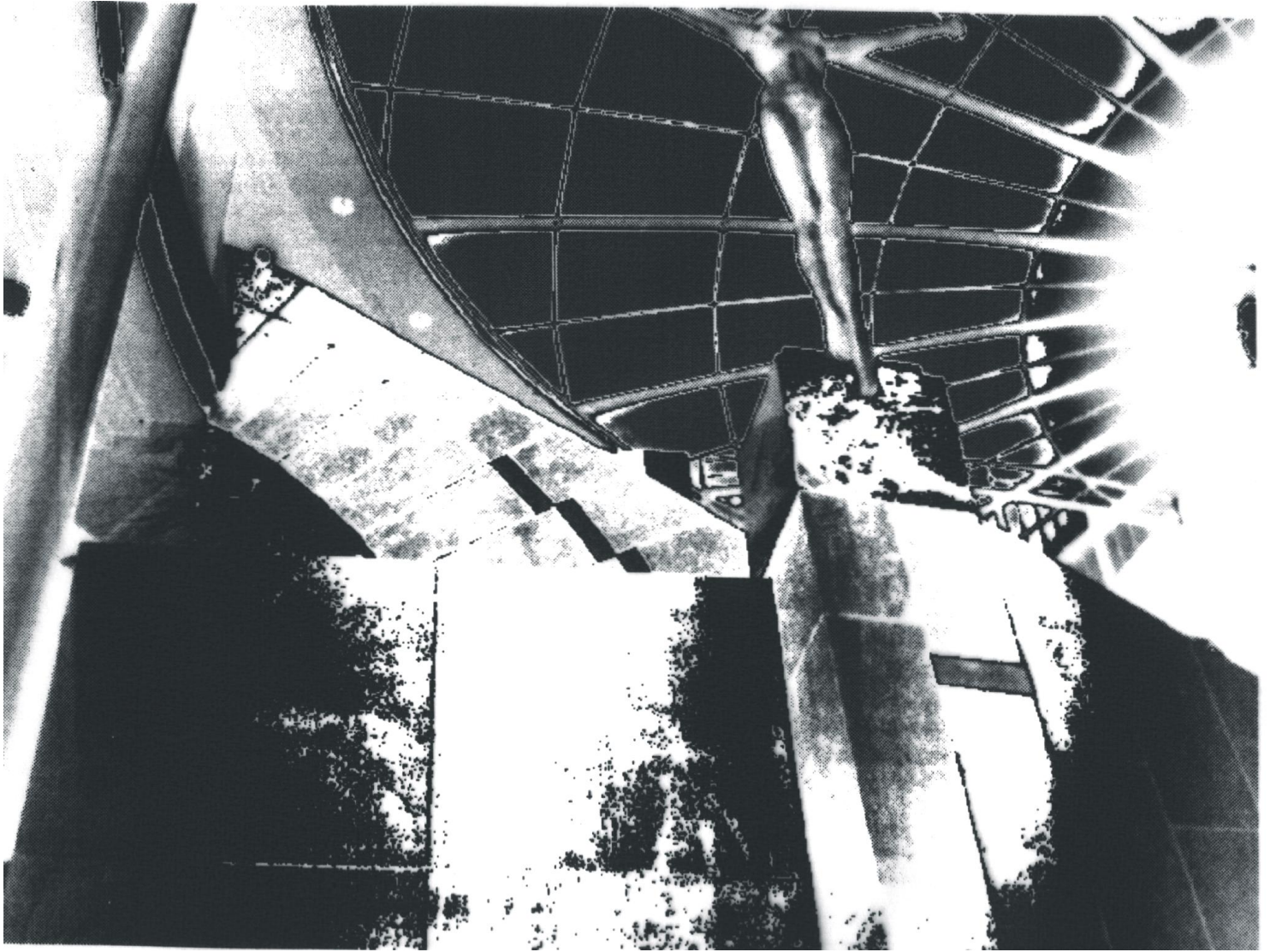


**Frank Hofmann**



**„Postmodernes“ Erzählen? —  
Postmodernes Erzählen!**





Schriften zu Literatur, Film und Philosophie  
Band 5

Frank Hofmann

# „Postmodernes“ Erzählen? – Postmodernes Erzählen!

Untersuchungen zur Entwicklung  
„postmoderner“ Erzählformen und zu ihrer  
Rezeption in der deutschen Literatur

Verlag Frank Hofmann  
1994

**Hofmann, Frank:**

„Postmodernes“ Erzählen? – Postmodernes Erzählen! Untersuchungen zur Entwicklung „postmoderner“ Erzählformen und zu ihrer Rezeption in der deutschen Literatur / Frank Hofmann. - Rüsselsheim: Verl. Frank Hofmann, 1994. - (Schriften zu Literatur, Film und Philosophie; 5)

~~ISBN 3-929066-05-X~~

NE: GT

Die vorliegende Arbeit wurde 1994 als Hausarbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz angenommen.

PDF-Version 2023 mit geänderter ISBN

Alle Rechte vorbehalten.

Layout: Verl. Frank Hofmann

Vervielfältigung & Bindung: Verl. Frank Hofmann/Weber & Kocks GmbH

978-3-929066-94-4

# Inhalt

A. Einleitung .....	5
B. Zwei Voraussetzungen der Postmoderne .....	13
I. Pluralität vs. Beliebigkeit .....	13
II. Authentischer Eklektizismus vs. Authentizität .....	25
C. Grundlagen „postmodernen“ Erzählens .....	35
I. Theoretische Positionen zu „postmodernen“ Erzählformen .....	37
1. Der Einbruch der Pop-art in die „hohe Literatur“: Leslie Fiedler und Susan Sontag .....	37
2. „Postmoderne“ als Ultra-Moderne: Ihab Hassan und Raymond Federman .....	43
3. Erschöpfung und Fülle: John Barth .....	57
4. Ironischer Manierismus: Umberto Eco .....	63
5. Vielschichtigkeit des Hyperromans: Italo Calvino .....	72
II. „Ahnherr“ einer postmodernen erzählerischen Praxis: Jorge Luis Borges .....	77
D. Die Rezeption des postmodernen Erzählens in Deutschland .....	93
I. Zuweisungen eines „Postmodernismus“ durch die Literaturwissenschaft .....	98
1. Übertragung der Pop-art in die deutsche Literatur: Rolf Dieter Brinkmann .....	98
2. Rekonstruktion der Unmittelbarkeit: Peter Handke und Botho Strauß .....	102
3. Postmoderne „Dekonstruktion“ in der deutschen Rezeption: Jorge Semprun und Thomas Pynchon .....	108
4. Intertextualität und Destruktion als „Postmoderne“: Heiner Müller .....	110
II. Versuche eines postmodernen Erzählens in Deutschland .....	114
1. Ein Paradigma und ein Gegenbeispiel: Patrick Süskind und Christoph Ransmayr .....	114
2. Parodistische „Postmoderne“: Robert Schneider .....	118
3. Postmoderne Überfülle: Gerhard Köpf .....	121
4. „Postmodernes“ Erzählen im Modus der Authentizität: Michael Kleeberg .....	126
E. Schlußbemerkung .....	132
Literaturverzeichnis .....	134
Index .....	150





Wenn alle Möglichkeiten erschöpft waren, in dem Augenblick, da der Kreis sich schloß, so begriff Antonino, war Photographieren der einzige Weg, der ihm blieb, der wahre Weg sogar, den er bis dahin dunkel gesucht hatte.

Italo Calvino - Abenteuer eines Photographen (1957)

## A. Einleitung

1993, jetzt, wo sich die modische Begeisterung über die „Postmoderne“ in den Feuilletons und sogar in den Universitäten aufgelöst hat und der Begriff „Postmoderne“ nur mehr in Kombinationen wie „postmoderne Beliebigkeit“<sup>1</sup> – bestenfalls – auftritt, ist es an der Zeit, darauf hinzuweisen, daß die „Postmoderne“ sowenig eine bloße Mode, wie ihr einziges Kennzeichen die Beliebigkeit ist. Allerdings wird man zugestehen müssen, daß unter dem Begriff „Postmoderne“, gerade in der Zeit modischer Beschäftigung mit ihr, eine nahezu beliebige Anzahl unterschiedlicher, wiederum beliebiger Konzeptionen gefaßt wurde, wodurch für den oberflächlichen Betrachter der Eindruck entstehen konnte, „Postmoderne“ sei das Reservoir für Beliebigkeit schlechthin. Daß bei dieser Einschätzung eine logische Verwechslung vorliegt, die nicht zwischen Umfang und Inhalt eines Begriffes unterscheiden kann, ist offensichtlich. Auf einer reflektierteren Ebene weist diese Kennzeichnung allerdings auf ein zentrales Prinzip und möglicherweise auch Problem der Konzeption von „Postmoderne“ hin: die Kategorie der Pluralität, die etwa Wolfgang Iser in seinem mit allerlei Vorurteilen aufräumenden und deswegen auch hier zustimmend herangezogenen Buch *Unsere postmoderne Moderne* als zentrales Kennzeichen der Postmoderne<sup>2</sup> ansieht.<sup>3</sup> Wenngleich Iser diese Kategorie als zentra-

---

1 So Theo Sommer in einem Leitartikel der *Zeit* vom 21. Mai 1993. Diese Auffassung findet sich in abgewandelter Form eine Woche danach gleichfalls in der *Zeit*: Der trotz aller internen Querelen zur Avantgarde zählende Komponist György Ligeti antwortet auf die rhetorische Frage: „Aber Sie wenden sich ausdrücklich gegen die Postmoderne.“ „Weil dort ein ungeheurer Kitsch herrscht. Ich lehne das Harmlose und Geleckte ab ...“ (*Die Zeit*, 28. Mai 1993). Wenn diese Ansicht als geradezu bezeichnend für die Stellung der Avantgarde zur Postmoderne angesehen werden kann, so dokumentiert sich wiederum eine Woche später ein Gebrauch des Begriffs „Postmoderne“, der außer der Funktion der Diffamierung jeden Sinnes entleert zu sein scheint: „Das Wort [sc. „Asylantenflut“], verräterisch, wie es ist, hat sich längst eingenistet im neuen Wörterbuch des postmodernen Unmenschen.“ (Gunter Hofmann und Werner A. Perger in der *Zeit* vom 04. Juni 1993). Falls es denn ein Mittel gibt, eine wie auch immer geartete Anschauung, Meinung, Ansicht endgültig als untragbar zu qualifizieren, so ist es die aus scheinbar berufenem Mund leicht zu postulierende Affinität der betreffenden Auffassung zum Nationalsozialismus/Faschismus.

2 Die Anführungszeichen können hier ausfallen, weil die Postmoderne im Sinne Iser, der freilich gleichfalls Vorbehalte gegenüber diesem Begriff anmeldet, kein Durchein-

les Kriterium der menschlichen Organisation des Lebens überhaupt betrachtet, in dem die Kultur nur einen Teil ausmacht, wird hier die Auffassung vertreten, daß „Pluralität“ auch in dem in dieser Arbeit vor allem zu betrachtenden Bereich der erzählenden Literatur eine entscheidende Bedeutung zukommt. Allerdings weniger in dem Sinn einer Eröffnung weiterer Möglichkeiten für die Literatur, als Erweiterung des Spektrums von Stilen und Formen – damit bewegte sich die „Postmoderne“ nur innerhalb der Grenzen der literarischen Moderne –, sondern als Haltung, die nicht nur „die modernistischen Totalitätsansprüche hinter sich gebracht hat“<sup>4</sup>, sondern diese auch nicht wieder über die Hintertreppe einführt.

Diese Haltung führt indessen nur dann zu einer „postmodernen“ Literatur, wenn in irgendeiner Form erfaßt wird, daß „am Beginn der Entwicklung hin zur modernen Literatur ... das Postulat der Lebensunmittelbarkeit“<sup>5</sup> steht. Damit sind auch schon – in aller Allgemeinheit, die im folgenden zu konkretisieren sein wird – die Eckpunkte eines möglichen „postmodernen“ Erzählens benannt: Pluralität und die Abkehr vom Authentizitätspostulat. Dabei werden nicht so sehr die vielleicht zu erwartenden Dichotomien *Totalität vs. Pluralität* und *Unmittelbarkeit vs. Mittelbarkeit*, *Vermittlung* im Vordergrund stehen, sondern vielmehr *Beliebigkeit vs. Pluralität* sowie *Unmittelbarkeit vs. „authentischer Eklektizismus“*. W.

---

ander unterschiedlichster Auffassungen mehr ist, sondern eine stringente, in sich schlüssige (philosophische) Theorie.

3 Als Hauptthese am Beginn: „Postmoderne wird als Verfassung radikaler Pluralität verstanden, Postmodernismus als deren Konzeption verteidigt.“ (Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim 1982, S. 4), sowie am Ende der Untersuchung: „Der Sachgehalt, auf den ‚Postmoderne‘ verweist, die neue Struktur, der es Rechnung zu tragen gilt, wurde im vorigen als Verfassung radikaler Pluralität bestimmt.“ (S. 320).

4 Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 148.

5 Gottfried Willems: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen 1989, S. 431. Auf die Ergebnisse dieser Arbeit wird in der folgenden Untersuchung immer wieder Bezug genommen werden, ohne daß auf die grundlegende Erkenntnis, die Bedeutung des Unmittelbarkeitspostulates für die literarische Moderne, im einzelnen erneut hingewiesen würde. Vgl. auch Viktor Žmegač: *Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne*. In: *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Klaus Schwind. Tübingen 1991, S. 17-28, hier S. 18: „Die meisten Bewegungen der neueren Literatur ... vereinigt der Gedanke der Authentizität.“

Daß hier nicht nur eine Kategorie der Literatur angesprochen ist, hat Richard Sennett in seiner Untersuchung *The Fall of Public Man* (1974/76, dt. *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt am Main 1986) gezeigt. Die Erkenntnis, daß „heute der Narzißmus innerhalb der gesellschaftlichen Beziehungen von einer Kultur mobilisiert [wird], ... die von der Intimität als dem Maßstab für die Bedeutsamkeit der Realität beherrscht wird“ (ebd., S. 410), weist eindringlich auf die Notwendigkeit einer „postmodernen“ Haltung hin, die den Menschen „in die Lage versetzt, zu gleicher Zeit gesellig und expressiv zu sein“ (ebd.).

Welsch hat bereits darauf hingewiesen, daß es dem „begriffslos-kurrenten feuilletonistischen Postmodernismus“<sup>6</sup> eignet, „in dieser begriffslosen Selbstgefälligkeit und laxen Ersetzung von Analyse und Argumentation durch Aversion und Assoziation ... selbst zum Agenten der Beliebigkeit und Stimmungsherrschaft“<sup>7</sup> zu werden. Ein „präziser Postmodernismus“ „beachtet die Unterschiede des Gutgehens, Danebengehens und Zugrundegehens sehr genau, ... schätzt spezifische und benennt allgemeine Verbindlichkeiten, und ... plädiert nicht für Orientierungslosigkeit, sondern tritt für präzise Maßgaben ein“<sup>8</sup>, womit das erste Ziel dieser Untersuchung vorgegeben wäre: die Antwort auf die Frage nach einer Verbindlichkeit, die sich nicht wieder als Totalitarismus geriert – eine Antwort, die Welsch dem Leser seiner Untersuchung schuldig bleibt. Dementsprechend ist das zweite Untersuchungsziel die Beschreibung dessen, was hier „authentischer Eklektizismus“ genannt wurde, wobei es um die Auflösung dieses scheinbaren Paradoxons geht.

Allerdings stellt sich an dieser Stelle schon die Frage, weshalb gerade diese beiden Begriffe „Pluralität“ und „authentischer Eklektizismus“ als Ausgangspunkte gewählt wurden. Auf dem Höhepunkt der öffentlich geführten „Postmoderne“-Diskussion waren sich die Teilnehmer zumindest darüber einig, daß „Postmoderne“ ein übergreifendes, weder rein ästhetisches, noch rein philosophisches, noch rein soziales Phänomen bezeichnet. Dieser übergreifenden Geltung suchen die beiden Begriffe zu genügen: sie bezeichnen auf der einen Seite allgemeine Konzeptionen, die auf unterschiedliche Bereiche menschlicher Aktion und Interaktion anwendbar sind, zum anderen können sie in abgewandelter und differenzierter Form für das spezifische Thema der Erzählliteratur fruchtbar gemacht werden. Ein anderer, in der Diskussion immer wieder mit der „Postmoderne“ in Verbindung gebrachter Begriff wie etwa „Intertextualität“ hat außerhalb ästhetischer Erscheinungen keinen rechten Sinn, obgleich er sich auf literarischem Gebiet sowohl mit „Pluralität“ als auch „authentischem Eklektizismus“ berührt - ohne sie freilich ersetzen zu können (vgl. den Ansatz von I. Hoesterey). Ähnlich verhält es sich mit den Kategorien, die Italo Calvino in seinen *Sechs Vorschlägen für das nächste Jahrtausend* anführt: „Lightness - Leichtigkeit“, „Quickness - Schnelligkeit“, „Exactitude - Genauigkeit“, „Visibility - Anschaulichkeit“, „Multiplicity - Vielschichtigkeit“ und das unausgeführte sechste Kapitel „Consistency“<sup>9</sup>. Alle diese Merkmale haben für eine Konzeption „postmoderner“

---

6 Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 3.

7 Ebd., S. 2.

8 Ebd., S. 3.

9 Die Übersetzung der Begriffe folgt der deutschen Ausgabe der 1984/85 entstandenen, 1988 zuerst veröffentlichten *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, ursprünglich für einen Vorlesungszyklus in Harvard gedachten Manuskripte: Italo Cal-

Erzählformen eine gewisse Bedeutung, aber schon Calvinos Beispiele aus der gesamten Literaturgeschichte, beginnend bei Lukrez, zeigen, daß sie als Einzelbegriffe für die „Postmoderne“ nur eine begrenzte Beschreibungsleistung erbringen; es sei denn, man verschöbe den Beginn der „Postmoderne“ immer weiter zurück in die Geschichte, um dann die Befürchtung Umberto Ecos zu erfüllen: „bald wird die Kategorie des Postmodernen bei Homer angelangt sein“<sup>10</sup>. Als Ausgangspunkte einer Theorie, der es primär um literarische Phänomene geht, ohne dabei in Widerspruch zu der übergreifenden Programmatik der „Postmoderne“ geraten zu wollen, scheinen sowohl „Pluralität“ als auch „authentischer Eklektizismus“ die notwendige Angemessenheit des Begriffs an das zu behandelnde Objekt zu gewährleisten.

Dieser Ansatz legitimiert sich zudem aus dem Begriff, denn die Rede von einer „Post-Moderne“ ergibt nur dann einen Sinn, wenn sie nicht einerseits als Steigerung der Moderne, als „Ultra-Moderne“, verstanden wird, andererseits nicht als Verabschiedung aller ihrer Errungenschaften, als „Gegen-Moderne“ etwa im Sinne Habermas' und anderer<sup>11</sup>. Die Postmoderne will die Moderne nicht rückgängig machen; vielmehr ist die Moderne die notwendige Folie, vor der sich die Postmoderne in Auseinandersetzung mit ihr definiert, indem sie bestimmte Exaltationen und Obsessionen vermeidet. Daß hierbei auch die Möglichkeit des Rückgriffs auf ältere Konzeptionen eingeschlossen ist, zeigt weniger die „neokonservative“ Grundhaltung (Habermas) der Postmoderne als ihr offenes Verhältnis zur Tradition, die nicht – wie in der Avantgarde – immer schon als zu überwindende gekennzeichnet ist. Aus der Bestimmung der Post-Moderne als Nach-Moderne folgt, daß ihr Begriff, damit er nicht in konturenloser Beliebigkeit verharret, den einer Moderne voraussetzen muß. Zunächst ist festzuhalten, daß mit „Moderne“ in dieser Untersuchung die (literarische) Moderne des 20. Jahrhunderts bezeichnet ist<sup>12</sup> (mit der künstlerischen Avantgarde als Ort der am weitesten gesteigerten Ausprägung dessen, was hier totalitäre Geltung des Unmittelbarkeitspostulates genannt wird). Damit ist nicht

---

vino: Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen. München [u.a.] 1991, S. 5, 9.

10 Umberto Eco: Nachschrift zum ›Namen der Rose‹. [1983] München 1986, S. 77.

11 Diese Definition aus der Negation der Moderne heraus führt sogleich zu der Auffassung, die „Postmoderne“ könne überhaupt nicht positiv bestimmt werden. (Vgl. dazu stellvertretend für andere: Ferenc Fehér: Der Pyrrhussieg der Kunst im Kampf um ihre Befreiung. Bemerkungen zum postmodernen Intermezzo. In: Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde. Hrsg. von Christa und Peter Bürger. Frankfurt am Main 1983, S. 13-33, vor allem S. 23ff.)

12 Vgl. Welsch, Unsere postmoderne Moderne, S. 65-85, der allerdings – im Anschluß an die Entwicklungen der Naturwissenschaft – der Moderne ein zu positives Verständnis von Pluralität unterstellt.

gemeint, daß sich der Begriff der Moderne in dieser Bestimmung erschöpfe; die aus der Lebensphilosophie sich entwickelnde Authentizitätsvorstellung ist jedoch ein zentraler Antrieb der Moderne, von der sich die Postmoderne absetzt.

Wenn die Postmoderne als Nachfolger der Moderne – ohne das Überwindungspathos der Avantgarde – verstanden wird, heißt das zugleich, daß hier eine historische Periode bezeichnet ist. U. Eco glaubt zwar, „daß »postmodern« keine zeitlich begrenzbare Strömung ist, sondern eine Geisteshaltung oder, genauer gesagt, eine Vorgehensweise, ein *Kunstwollen*“<sup>13</sup>, und auch Lyotard versteht unter „postmodern“ ... einfach einen Gemüts- oder vielmehr einen Geisteszustand“<sup>14</sup>. Aber dann stellt sich die Frage, ob es überhaupt notwendig ist, von einer „Postmoderne“ zu sprechen. Wenn „postmodern überhaupt der moderne Name für Manierismus als metahistorische Kategorie“<sup>15</sup> ist, dann kann das Phänomen genauso gut mit dem Begriff des Manierismus bezeichnet werden. Allerdings wird dadurch erneut eine Meta-Erzählung etabliert, indem gemeinsame Typologien verschiedener Epochen absolut gesetzt und für das Ganze genommen werden, was dem grundsätzlichen Eintreten für Pluralität widerspricht. Zudem würde dadurch eine Vorstellung von der Entwicklung „postmoderner“ Erzählformen hinfällig, wenigstens soweit „Entwicklung“ als historische Kategorie angesehen wird.

Für eine literarhistorische Nachzeichnung des „postmodernen“ Erzählens bedarf es jedoch zunächst einer systematischen Bestimmung. Aus diesem Grund wird hier der Akzent auf die Entwicklung eines Begriffs von „Postmoderne“ gelegt, der dann erst dazu dienen kann, die literarische Praxis verschiedener Autoren zu beurteilen. Ohne diesen Begriff, der als historisch fundierter verstanden wird, besteht immer die Gefahr, den Beliebigkeitscharakter der „Postmoderne“-Diskussion fortzuschreiben.

Da der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit vordringlich die Bestimmung des postmodernen Erzählens sein soll, kann es hier nicht um eine Nachzeichnung aller Entwürfe gehen, die in der Diskussion als „postmodern“ bezeichnet wurden. Auf diese Vorstellungen wird erstens bei der theoretischen Betrachtung der Entwicklung „postmoderner“ Erzählformen insoweit eingegangen werden, als ihre Brauchbarkeit für eine Konzeption postmodernen Erzählens untersucht wird. Für eine Begriffsgeschichte der „Postmoderne“ sei auf die vorliegenden Untersuchungen verwiesen.<sup>16</sup>

---

13 Eco, Nachschrift, S. 77.

14 Jean-François Lyotard: Regeln und Paradoxa. [1981] In: J.-F.L.: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. Berlin 1986, S. 97-107, hier: S. 97.

15 Eco, Nachschrift, S. 77.

16 An erster Stelle sei hier die schon erwähnte Arbeit von Welsch genannt, dann u.a.: Michael Köhler: 'Postmodernismus': Ein begriffsgeschichtlicher Überblick. In: Ameri-

Ohnehin ist für meinen Ansatz ein Ausgehen von der Entwicklung des Begriffs wenig erfolgversprechend: nach allgemeiner Übereinstimmung wird für den Beginn der „Postmoderne“-Diskussion – nicht das erste Auftreten des Begriffes um 1870 bei John Watkins Chapman oder 1917 bei Rudolf Pannwitz, was mit der hier anvisierten „Postmoderne“ nichts gemein hat – das Ende der 50er Jahre angegeben.<sup>17</sup> Betrachtet man dagegen das Erscheinungsjahr der Erzählung *Abenteuer eines Photographen* von Italo Calvino, die zwar nicht postmodern erzählt ist, aber eine implizite Theorie der Postmoderne enthält, so liegt dieses schon zwei Jahre vor der Verwendung des Begriffs durch Irving Howe und Harry Levin. Deutlicher wird der Abstand von Erzählpraxis und nachfolgender Theoriediskussion bei dem Blick auf Jorge Luis Borges: Erzählungen wie *Die Bibliothek von Babel*, die – wenigstens – ein motivgeschichtlicher Vorläufer von Ecos *Der Name der Rose* ist, oder *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen* sind Anfang der vierziger Jahre entstanden – lange bevor eine ästhetisch-philosophische Diskussion um den Begriff stattfand. (Eben darum wird Borges noch heute der phantastischen Literatur zugerechnet, obgleich er – wie zu zeigen sein wird – einer der entscheidenden, wenn nicht der entscheidende Initiator postmodernen Erzählens ist.)

Die theoretischen Konzepte werden zweitens vor allem dann heranzuziehen sein, wenn es um die Einstufung von literarischen Werken als „postmodern“ geht. Es ist offensichtlich, daß eine Einschätzung, die von einer anderen Vorstellung von „Postmoderne“ als der hier vertretenen ausgeht, nicht als Garant für das tatsächliche Vorliegen postmodernen Erzählens genommen werden kann. Die problematische Rezeption der „Postmoderne“ in Deutschland macht diesen Rückgriff jedoch notwendig, um überhaupt Material für eine Untersuchung zu gewinnen; zudem kann in der Auseinandersetzung eine weitere Konkretisierung des postmodernen Erzählens erfolgen. An dieser Stelle soll auch die theoretische Rezeption in

---

kastudien 22,1 (1977), S. 8-18 (Auswahlbibliographie auf S. 40-46); Jonathan Arac: Introduction. In: *Postmodernism and Politics*. Ed. and introd. by Jonathan Arac. Minnesota 1986, S. IX-XLIII; Wolfgang Welsch: Einleitung. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, S. 1-43 (mit umfangreicher Bibliographie auf den Seiten 275-315); Ingeborg Hoesterey: *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*. Frankfurt am Main 1988, vor allem S. 130-163; Rolf Günter Renner: *Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*. Freiburg 1988.

17 So Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 14; Dieter Borchmeyer: *Postmoderne*. In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Hrsg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač, Frankfurt am Main 1987, S. 306-316, hier: S. 306. Hoesterey betont stärker die Kontinuität der Begriffsverwendung von A. Toynbee über F. de Oniz zu H. Levin: Hoesterey, *Verschlungene Schriftzeichen*, S. 132, 135, ebenso wie Köhler, *Postmodernismus*, S. 11f.

Deutschland allgemein berücksichtigt werden, wobei Diskrepanzen und Gemeinsamkeiten verschiedener „Postmoderne“-Konzepte umrißhaft aufzuzeigen sind.

Die Rede von Divergenzen zwischen „Postmoderne“-Vorstellungen impliziert, daß es in dieser Untersuchung nicht um das Entwerfen einer Theorie gehen kann, die „selbst schon einer postmodernen Form von Theoriebildung, die traditionelle methodische Fundierungen verläßt“, entspringt.<sup>18</sup> Was kann denn die zuvor von R.G. Renner getroffene Feststellung, „daß die methodischen Zugänge selbst zur Disposition stehen, weil sie sich nicht nur dem Gegenstand anzuverwandeln trachten, sondern dessen Eigenart bereits wieder nachstellen“ heißen, angesichts der „vielen differenten Theorien und ... Versatzstücke der postmodernen Theoriebildung und Ästhetik“ und der Feststellung, „daß bei diesem Thema wie selten phänomenologische Beobachtungen, Fakten, subjektive Meinungen und wissenschaftstheoretische Entwürfe wie ästhetische Erscheinungen gleichermaßen zusammenfallen können“?<sup>19</sup> Doch nichts anderes als ein beliebiges Anpassen der Theorie an ihren Gegenstand, und zwar nicht einer Theorie für einen bestimmten Gegenstand, sondern der Theorie überhaupt für alle Gegenstände, womit die Grundzüge von Theoriebildung ad absurdum geführt werden. Was sich formal als unzulässiges Vermischen von Gegenstandsebene und Theorieebene beschreiben läßt, hat für die Erkenntnis dann schwerwiegende Folgen, wenn inhaltliche und formale Pluralität ein wichtiges Kennzeichen des Gegenstandes sind. Auch wenn „die abendländische Denktradition zum Gegenstand einer bewußten Dekonstruktion wird“<sup>20</sup>, ändert sich nichts an der Feststellung Kants: „Von welchem Inhalt auch unsere Erkenntnis sei, und wie sie sich auf das Objekt beziehen mag, so ist doch die allgemeine, obzwar nur negative Bedingung aller unserer Urteile überhaupt, daß sie sich nicht selbst widersprechen“<sup>21</sup>.

---

18 Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 28. Vgl. zu diesem letztthin jede kritische Reflexion unterbindenden Ausgangspunkt die Rezension zu Renners Arbeit von Gottfried Willems in: *Arbitrium* 1/1991, S. 123-125, hier: S. 124, wobei Renners Arbeit freilich da nicht diesem Verdikt verfällt, wo er sich eben der „traditionellen methodischen Fundierungen“ bedient – und das ist überwiegend der Fall.

19 Alle Zitate Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 27.

20 Ebd., S. 26.

21 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. [1781/87] Nach der ersten und zweiten Orig.-Ausg. neu hrsg. von Raymund Schmidt. Hamburg 1976, S. 207 (B 190, A 150). Daß die Gültigkeit des Satzes vom Widerspruchs nicht von einer bestimmten Denkweise abhängig, mithin psychologisch abgeleitet sei, kritisiert auch Husserl in scharfer Form in der Auseinandersetzung mit Mill und Spencer (s. Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*. 1. Band. [1900/13] In: E.H.: *Logische Untersuchungen*. 1. Band: Prolegomena zur reinen Logik. (Gesammelte Schriften Bd. 2. Hrsg. von Elisabeth Ströker). Hamburg 1992, S. 88ff.) Und selbst Nietzsche, der immer wieder als Stammvater des „anderen“, nicht mehr logozentrischen Denkens herangezogen wird, benutzt ganz selbstverständ-

Vor dieser letzten Konsequenz, der praktischen Aufhebung des Satzes vom Widerspruch, schrecken freilich auch alle „postmodernen“ Kritiker des „Logozenismus“ zurück<sup>22</sup> – nicht zuletzt, weil damit die Darstellung ihrer Kritik unmöglich würde. So bleibt entweder nur die Attitüde des „Vernunftkritikers“, der meint, die Vernunft abschaffen zu können, wo er allenfalls die Instrumentalisierung der Vernunft in Richtung eines Rationalismus attackiert – während die „traditionelle“ Denkweise sich damit begnügt, eine etwaige Indifferenz des Gegenstandes auf theoretischer Ebene differenziert und deutlich festzustellen –, oder der Angriff auf den „Logozenismus“, der eigentlich – wie etwa bei Derrida<sup>23</sup> – „Metaphysik“ meint, was ebenso berechtigt, wie bei einem konsequenten Eintreten für die Pluralität überflüssig ist.

---

lich das *principium contradictionis*, um nicht etwa einen nur formalen, sondern sogar psychologischen Widersinn zu beweisen (vgl. Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift. [1887] In: F.N.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazziono Montinari. Bd. 5. München 1980, S. 245-412, hier: S. 260f.). Die Struktur unseres Denkens erlaubt nichts anderes als einen prinzipiellen „Logozenismus“; die formallogische Gültigkeit des *principium contradictionis* macht eine Erkenntnis allererst möglich.

22 Der Einwand, „Logozenismus“ meine nicht allein die Logik, sondern vielmehr alles, was mit dem griechischen Begriff *λόγος* verbunden ist, verkennt, daß der weitere Begriff immer den engeren umfaßt und die Attacke auf den „Logozenismus“ das Zentrum nicht unangetastet lassen kann (vgl. Jacques Derrida: Positionen. [1972] Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta. Hrsg. von Peter Engelmann. Graz [u.a.] 1986, S. 66).

23 Vgl. Jacques Derrida: Grammatologie. [1967] Frankfurt am Main 1983, S. 11ff.; Derrida, Positionen, S. 44ff., 52, 79ff.



## B. Zwei Voraussetzungen der Postmoderne

Die Anführung gerade von zwei Voraussetzungen scheint auf einen Dualismus älterer Prägung hinzuweisen. Dieser Eindruck ist unbeabsichtigt: zunächst stehen sich die Prinzipien nicht gegenüber, sondern konstituieren gemeinsam den Begriff der Postmoderne. Sie sind als notwendige und hinreichende Bedingungen aufzufassen, was das Hinzutreten weiterer Merkmale nicht ausschließt. Darüber hinaus sind sie in dem, was sie in der Negation bezeichnen, voneinander abhängig. Die Geltungsanspruch des Authentizitätspostulates in der Moderne ist total(itär). Auf der anderen Seite ist eine der letzten Möglichkeiten der Moderne, der Totalität überhaupt habhaft zu werden, der Versuch, sich über den Modus der Unmittelbarkeit des (Bewußtseins-)Lebens und damit der Welt als einer vom Lebensbegriff her gedachten anzunehmen.

### I. Pluralität vs. Beliebigkeit

Wenngleich dem bisweilen pathetisch vorgetragenen Plädoyer W. Welschs für die Pluralität hier grundsätzlich beigeplichtet wird, dürfen doch die Probleme, die sich nicht zuletzt aus dem historisch fragwürdigen Ansatz Welschs ergeben und auch nicht durch sein Konzept der „transversalen Vernunft“<sup>1</sup> gelöst werden, nicht außer acht gelassen werden. Der entscheidende Punkt, an dem ein Konzept der Pluralität seine Gültigkeit erweisen muß, ist nicht so sehr das Eintreten für die Pluralität gegenüber den vielfältigen Versuchen, einen partikularen Bereich zu verabsolutieren, sondern die Frage nach dem Kriterium für eine „wertvolle“ Pluralität, kurz die nach der Dichotomie *Pluralität vs. Beliebigkeit*. Welsch selbst geht an verschiedenen Stellen seiner Untersuchung dieser Frage nach und gibt auch einige Kriterien, die seiner Meinung nach wahre Pluralität von Beliebigkeit unterscheiden. So bestimmt er abschließend in seiner Betrachtung der Architektur:

Neben der Mehr-*Sprachigkeit* ist dies die zweite Bedingung des Gelingens postmodern instrumentierter Pluralität: daß die Sprachen miteinander in Kontakt treten, daß eine Auseinandersetzung zwischen ihnen entsteht, die von Erläuterung, Übersetzung und Steigerung bis zu Kollision, Kritik und Negation reichen kann. Die Sprachen kommunizieren - ohne einer Metasprache zu bedürfen oder eine solche zu konstituieren. (...)

Postmodernes liegt dort vor, wo Verschiedenheit weder Systemabfall noch bloßes Beiwerk, sondern für die entstehenden Gebilde konstitutiv und für deren Erfassung essentiell ist.

---

1 Vgl. Welsch, Unsere postmoderne Moderne, XI. Kapitel, S. 295-318.

Postmodern geht es um die Vielfalt nicht in der schieflich-friedlichen Form des Nebeneinander von Verschiedenem, sondern in der anspruchsvollen, spannungsreich-agonalen und irritierenden Form der Komplexion.<sup>2</sup>

oder in allgemeinerem Zusammenhang:

Nicht das weiße Rauschen der Indifferenz ist das Telos der Postmoderne, sondern ein plurales Kode-Bewußtsein bildet die Basis. (...) Diesem Kode-Bewußtsein gesellt sich eine Praxis von Übergängen hinzu, welche die Kodes weder vergleichgültigt noch schlechthin synthetisiert, sondern in spannungsvolle Beziehungen treten läßt.<sup>3</sup>

Allerdings zeigt sich schon an dem relativ übersichtlichen Gebiet der Architektur, daß diese Kriterien nicht so eindeutig sind, wie sie in der Darstellung Welschs scheinen. So lehnt etwa Welsch Charles Moores *Piazza d'Italia* von 1977/78 als „Schaustücke einer Warenhauswelt“, wo „Pluralität ... nicht entfaltet, sondern getilgt“<sup>4</sup> wird, ab, während Charles Jencks sie als „überzeugendes Beispiel für radikalen Eklektizismus“<sup>5</sup> ansieht – trotz Welschs Polemik<sup>6</sup> mit durchaus nachvollziehbaren und einleuchtenden Argumenten. Interessant ist an dieser Auseinandersetzung weniger die inhaltliche Konkretisierung der Meinungsverschiedenheit als die Erkenntnis, daß es offenbar überhaupt Kriterien gibt. Das ist bei einer Konzeption von Pluralität, wie sie Welsch vertritt, nicht gerade selbstverständlich, und führt auch bei dem wohl radikalsten Verfechter der Pluralität, Jean-François Lyotard, zu weiteren Fragen.

Die Diagnose, von der hier ausgegangen wird, ist bekannt: die Verfaßtheit der Gegenwart gestattet nur mehr unterschiedliche Diskursarten, Sprachspiele, Anschauungen etc., die allein regionale Gültigkeit besitzen. Und das Telos der Pluralität ist es, Übergriffe von einer Diskursart auf die andere zu verhindern, weil diese Übergriffe Formen von totalitärem Terrorismus sind. (Durch diese Begründung wird erst die Notwendigkeit deutlich: selbst wenn die Diagnose Welschs bzw. Lyotards nicht zuträfe, bestände doch ein Bedarf nach Pluralität.) Lyotard geht allerdings noch einen Schritt weiter, wenn er die Struktur der Sprache, die es eigentlich nicht gibt, wenigstens nicht im universalistischen Sinne, als zusammen-

---

2 Ebd., S. 120f.

3 Ebd., S. 323.

4 Ebd., S. 116.

5 Charles Jencks: Die Sprache der postmodernen Architektur. [1977] Stuttgart 1980, S. 146.

Jencks Bestimmung der postmodernen Architektur als Form der „Doppelkodierung“ ist insgesamt noch zu stark von dem dualistischen Prinzip Fiedlers, dem Schließen des Grabens zwischen „hoher“ und Unterhaltungsliteratur, abhängig (vgl. Charles Jencks: Was ist Postmoderne? [1986] Zürich [u.a.] 1990, S. 14).

6 Vgl. Welsch, Unsere postmoderne Moderne, S. 115-117.

gesetzt aus „ungleichartige[n], heterogene[n] Regelsysteme[n]“, die „sich nicht ineinander übersetzen“<sup>7</sup> lassen, denkt. Wo Welsch über seine Konzeption der „transversalen Vernunft“ Übergänge zwischen den verschiedenen Regelsystemen zuläßt, beharrt Lyotard auf dem unauflösbaren Widerstreit. Gemeinsam ist beiden, daß die verschiedenen Regelsysteme nicht von einem Meta-System dominiert werden dürfen. Soweit die Diagnose, die allerdings sofort ein Problem aufwirft:

Ein Konzept von Pluralität, das nicht wieder auf eine Meta-Ebene zurückgreifen will, darf seine Kriterien nur aus der Form von Pluralität an sich gewinnen. Pluralität muß als Organisationsstruktur von Diskursarten verstanden werden; sie darf keinesfalls eine inhaltliche Bestimmung enthalten, die unweigerlich zu Übergriffen auf andere Diskursarten und damit zu einem Selbstwiderspruch führten. Hier liegt die entscheidende Schwierigkeit: aus Pluralität als formaler Forderung kann zunächst nichts anderes abgeleitet werden als Pluralität. Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die Kriterien Welschs, so wird man unschwer erkennen, daß sie im Begriff der Pluralität nicht notwendig enthalten sind. Zwar ist die Mehrfachkodierung selbst ableitbar, aber die Entscheidung, was bloßes Nebeneinander und was fruchtbare Auseinandersetzung ist, kann nur auf einer inhaltlichen Ebene bestimmt werden, die notwendig weitere Kriterien als nur Pluralität heranzieht. Selbst wenn der Antagonismus als formale Forderung betrachtet wird, kann nicht aus der Pluralität allein entschieden werden, warum er einen Wert darstellt. Ebenso verhält es sich mit einer Forderung, die von der Pluralität zugleich eine Propagierung des pluralen Charakters verlangte. Damit wäre erneut kein Kriterium für die Unterscheidung von bloßem Propagieren und Entstehen für das Konzept gegeben; ganz abgesehen von der Forderung an sich, die wieder auf eine Entscheidung vor aller Pluralität verweist.<sup>8</sup>

Schon die Setzung eines Telos von Pluralität ist nicht aus ihr selbst abzuleiten. Dabei soll nicht einmal die Frage berührt werden, ob die Forderung nach Pluralität in sich totalitär ist – das ist ein Paradoxon der Art: *Ein Kreter sagt: »Alle Kreter lügen.«*. Wichtiger ist vielmehr, daß die Entscheidung für Pluralität nur auf einer Meta-Ebene getroffen werden kann. Pluralität als etwas Positives ist nicht notwendig im Begriff enthalten. Hier ist – im Falle Welschs – eine Entscheidung getroffen worden, die Pluralität als wünschenswert im Gegensatz zum Totalitarismus setzt, was nur aufgrund allgemeiner, für alle Diskursarten verbindlicher Vorgaben geschehen kann. Ähnlich ist es bei Lyotard. Ob nicht überhaupt die Konzeption des

---

7 Jean-François Lyotard: Der Widerstreit. [1983] München 1989, S. 10.

8 Ähnlich Peter Tepe: Anmerkungen zum philosophischen Postmodernismus. In: Wie postmodern ist die Postmoderne? Vorträge aus dem III. Verlagskolloquium 1989 in Bochum. Hrsg. von Kunibert Bering und Werner L. Hohmann. Essen 1990, S. 55-71, vor allem S. 63ff.

Widerstreites eine Meta-Erzählung ist<sup>9</sup>, soll hier nicht einmal berücksichtigt werden. Aber Lyotard stellt die Frage:

Mangels eines Satz-Regelsystems oder einer Diskursart, die universale schlichtende Autorität besäßen – fügt nicht die Verketten-  
gung, gleich welcher Art, den Regelsystemen oder Diskursarten,  
deren mögliche Sätze nicht aktualisiert werden, notwendiger-  
weise ein Unrecht zu?<sup>10</sup>

Spräche man an dieser Stelle schon von einem „extremen absoluten wie  
universalen wie überdies transsozialen Begriff der Gerechtigkeit ..., der  
alles überbietet, was die Moderne ... an Vorstellungen der Gerechtigkeit  
aufzubieten hatte“<sup>11</sup>, so wäre damit nicht die logische Stringenz von Lyo-  
tards Ansatz aufgehoben. Solange der „Widerstreit“ auf logischer Ebene  
festgestellt wird, ist die Möglichkeit der unaufhebbaren Gegenüberstellung  
von a und non-a gegeben, die weder durch ein „diskursethische[s] Verfah-  
ren ... der intersubjektiven Einigung“<sup>12</sup> noch durch ein Konzept von  
„transversaler Vernunft“ (Welsch) aufgehoben werden kann.<sup>13</sup> Allerdings  
muß man dazu annehmen, daß Begriffe wie „Widerstreit“, „Unrecht“,  
„Schaden“, „Übergriffe“, „Überwältigung“ metaphorische Beschreibungen  
eines Zustands sind, der besser mit „unauflösbarer Widerspruch“ (zwi-  
schen Regelsystemen) bzw. „Realisation einer Möglichkeit unter vielen“  
(innerhalb einer Diskursart) bezeichnet würde und an sich vollkommen  
wertneutral ist.<sup>14</sup> Aus dem Widerstreit folgt nichts weiter als der Wider-

---

9 So Gianni Vattimo: Das Ende der Geschichte. In: Die Aktualität der *Dialektik der Aufklärung*. Zwischen Moderne und Postmoderne. Hrsg. von Harry Kunnemann und Hent de Vries. Frankfurt am Main [u.a.] 1989, S. 168-182, hier: S. 173f.

10 Lyotard, Der Widerstreit, S. 11.

11 Martin Seel: Plädoyer für die zweite Moderne. In: Die Aktualität der *Dialektik der Aufklärung*, S. 36-66, hier: S. 46.

12 Axel Honneth: Der Affekt gegen das Allgemeine. Zu Lyotards Konzept der Postmoderne. In: Merkur 38 (1984), S. 893-902, hier: S. 901. Dieser insgesamt unbefriedigende, weil vor allem auf Vorurteilen aufbauende Aufsatz ist ein bezeichnendes Beispiel für die Auseinandersetzung mit Lyotard von einer Adorno und Habermas nahestehenden Seite aus.

13 Hier wird nicht der äußerst problematischen Ansicht Hegels bezüglich des Widerspruchs gefolgt, wo „in der sich selbst ausschließenden Reflexion ... das Positive und das Negative jedes in seiner Selbständigkeit sich selbst“ aufheben (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Wissenschaft der Logik II. (Werke 6). [1813/16] Frankfurt am Main 1990<sup>2</sup>, S. 67). Es sei nur angemerkt, daß non-a nicht notwendig wie bei Hegel die negative Identität von a bezeichnen muß, sondern ebenso alles außer a, alles was nicht a ist, benennen kann.

14 Lyotard verweist selbst auf dieses Problem, wenn er fragt: „Wie kann ein Satz gegen einen Satz verstoßen, ihm ein Unrecht antun? Besitzen die Sätze Ehre, Stolz?“, löst es aber nur, indem er wieder die Metapher vom „Unrecht“ auf einen logischen Zusammenhang anwendet (Lyotard, Der Widerstreit, S. 151). Möglicherweise liegt hier ein entscheidendes Problem von Lyotards Konzeption des Widerstreits, wenn sie auf gesellschaftliche Kommunikationsstrukturen übertragen wird (vgl. Seyla Benhabib: Kritik des

streit; ob er im jeweiligen Fall ein materiales Unrecht darstellt, kann nur über die Anbindung des Unrechtsbegriffs an eine Gerechtigkeitsvorstellung entschieden werden. Diese Gerechtigkeitsvorstellung kann aber nur auf einer Meta-Ebene formuliert werden, als Vorstellung, deren Gültigkeit sich auf alle verschiedenen Diskursarten erstreckt. (Diese Meta-Ebene ist von der logischen Meta-Ebene, auf der allein erst ein „Widerstreit“ festgestellt werden kann<sup>15</sup>, durchaus verschieden. Diese verweist auf die „Fähigkeit eines Satzes, sich auf sich selbst als Referenten zu beziehen“<sup>16</sup>, während jene aus der Selbstreferentialität nicht erklärt werden kann, sondern eine von außen dazutretende Bestimmung benötigt.)

Diese kurze Überlegung sollte nicht das Konzept von Pluralität an sich kritisieren, sondern allein die Vorstellung, daß Pluralität ohne eine Ebene universaler Gültigkeit möglich ist. Dann stellt sich aber sofort die Frage, wie diese „universale Gültigkeit“ aussehen kann, ohne daß ihr zugleich wieder das zweifelhafte Prädikat des totalitären Übergriffs zukäme, d.h.: wie kann Universalität ohne Totalität gedacht werden? Diese Frage ist indes nicht neu, aber Welschs Ansatz verbietet den Rückgriff auf die geschichtliche Situation, in der sich dieses Problem in aller Schärfe stellte. Welsch wie auch Lyotard sehen die Moderne des 20. Jahrhunderts als Paradigma, in dem „Pluralität und Partikularität nicht nur denkbar, sondern dominant und verbindlich“<sup>17</sup> werden. Als Indizien werden wissenschaftliche Erkenntnisse (Einsteins Relativitätstheorie, Heisenbergs Unschärferelation, Gödels Unvollständigkeitssatz) und der Stilpluralismus in der Kunst angeführt.<sup>18</sup> Allerdings ist zu fragen, inwieweit die Interpretation dieser Vorgänge zutreffend ist. Zunächst sind Bedenken angebracht, wenn Konzeptionen der Naturwissenschaften, noch dazu der theoretischen Physik und der Mathematik, einfach auf das alltägliche Bewußtsein übertragen werden. Nach Lyotard ist das Kennzeichen des sozialen Systems die Performativität, also Effizienz, die „Optimierung der Beziehung zwischen Input und Output einer Handlung“<sup>19</sup>, dem wird ein postmodern-pluralistisches Wissenschaftsverständnis entgegengestellt, das gerade das Bedürf-

---

«postmodernen Wissens» – eine Auseinandersetzung mit Jean-François Lyotard. In: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hrsg. von Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe. Reinbek 1986, S. 103-127, vor allem S. 110f.).

15 Schon diesen kann es nach Lyotard nicht geben (vgl. Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 230); vgl auch Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 311.

16 Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 22.

17 Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 77.

18 Vgl. ebd., S. 77f., 186ff.; Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. [1979] Hrsg. von Peter Engelmann. Graz [u.a.] 1986, S. 159ff.

19 Jean-François Lyotard: *Grabmal des Intellektuellen*. [1983] In: J.-F.L.: *Grabmal des Intellektuellen*. Hrsg. von Peter Engelmann. Graz [u.a.] 1985, S. 9-19, hier: S. 11; Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 140ff.

nis nach Performativität ausnutzt, um durch die „Fähigkeit, zusammen zu artikulieren, was nicht zusammen war“<sup>20</sup> (*imagination*, Phantasie) die Effizienz zu steigern. Dagegen ist einzuwenden, daß zum einen das „soziale System“ vor allem durch den Anspruch auf Effizienz gekennzeichnet ist (ob dieses Kriterium den Alltag beschreibt, müßte geprüft werden; der Augenschein spricht eher dagegen) und zum anderen ein erheblicher Unterschied zwischen theoretischem Wissen (etwa in der Grundlagenforschung) und praktischer Anwendung (in der Technologie) besteht; ein Gegensatz, der durch das zu beobachtende Bestreben, Grundlagenforschung als unnützes Theoretisieren zu denunzieren, noch verschärft wird.<sup>21</sup> Ebenso fragwürdig ist die Einschätzung des Stilpluralismus der modernen Kunst. Ist er ein Ausdruck der Akzeptanz von Pluralität oder nicht vielmehr das Ergebnis des Versuches, in irgendeiner Form der Totalität haft zu werden? Sind beispielsweise der Naturalismus, der Futurismus oder Joyce' *Ulysses* in der Literatur ebenso wie der als „Internationaler Stil“ auftretende Funktionalismus der Architektur nicht eher als Möglichkeit zu verstehen, die als Verlust von Einheit erfahrene Pluralität in der Totalität der Kunst aufzuheben? Wenn selbst ein Verfechter des „Projekts der Moderne“ wie Habermas feststellt, daß „der Geist der Moderne ... sich der Totalität der gesellschaftlichen Lebensäußerungen mitteilen“<sup>22</sup> soll, dann ist offensichtlich das Verhältnis der Moderne zur Pluralisierung mehr als zwiespältig. Das erkennt letztlich auch Welsch an, wenn er bezüglich der Moderne feststellt: „Das Problem ist die Totalisierung.“<sup>23</sup>

Zu der fragwürdigen Einschätzung der Moderne kommt es aber, weil sie ein Gegenbild zu einer Neuzeit bilden soll, in der es nicht möglich sei, „daß eine Wahrheit anders als mit Ausschließlichkeitsanspruch auftritt. Singu-

---

20 Ebd., S. 152.

21 Vielmehr scheint die (problematische, weil letztlich ein einheitliches Weltbild voraussetzende) Übertragung naturwissenschaftlichen Wissens auch heute noch dem (positivistischen) Modus zu folgen, den Husserl in seiner *Krisis*-Schrift beschreibt. Angesichts dieser problematischen Entwicklung seit Beginn der Neuzeit ist es fragwürdig, ob die Hoffnung Lyotards auf die „Maulwurfaktik“ des zur Zeit pluralistischen Wissensverständnis wünschenswert ist (vgl. Edmund Husserl: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. In: E.H.: *Cartesianische Meditationen. Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. (Gesammelte Schriften; Bd. 8. Hrsg von Elisabeth Ströker). Hamburg 1992, S. 1-276 (getrennte Paginierung), vor allem S. 48ff.) Daß Lyotard selbst einen „szientistischen Dogmatismus“ vertritt, behauptet Benhabib, *Kritik des <post-modernen> Wissens*, a.a.O., S. 114ff.

22 Jürgen Habermas: *Moderne und postmoderne Architektur*. [1981] In: J.H.: *Die Neue Unübersichtlichkeit. Kleine politische Schriften V*. Frankfurt am Main 1985, S. 11-29, hier: S. 20.

23 Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 180.

larität und Universalität sind ihr zuinnerst eigen, Pluralität und Partikularität zutiefst fremd.“<sup>24</sup> Welsch konstruiert hier ein Bild der Aufklärung, das historisch nicht haltbar ist. Das kündigt sich schon an, wenn er einige Seiten später Diderot als "Postmodernisten avant la lettre"<sup>25</sup> bezeichnet und dann eine halbherzige Ehrenrettung der Aufklärung versucht, wo Rationalität und Emotionalität verbunden gewesen seien<sup>26</sup>. Diderot ist nicht nur eine Randfigur der Aufklärung, sowenig wie der „schiere Rationalismus“ nur durch „spezifisch ästhetische Korrektive“<sup>27</sup> beschränkt ist.<sup>28</sup>

Ein Blick in d’Alemberts *Enzyklopädie* zeigt sofort, daß sich die Toleranzvorstellung nicht allein auf ästhetische Gegenstände beschränkt:

Allgemeine Regel: Achtet unverbrüchlich die Rechte des Gewissens in allem, was die Gesellschaft nicht beunruhigt. Spekulative Irrtümer sind für den Staat belanglos; Verschiedenheit in den Anschauungen wird immer unter Wesen herrschen, die so unvollkommen sind wie der Mensch; (...) Es wird unter den Menschen immer verschiedene Meinungen geben; die Geschichte des menschlichen Geistes ist dafür ein kontinuierlicher Beweis, und das trügerischste Vorhaben wäre, die Menschen zur Einheitlichkeit in ihren Anschauungen zurückführen zu wollen.<sup>29</sup>

oder wie Wieland es sieht:

In metafysischen und ästhetischen Dingen, das ist, in Sachen wo das meiste auf Einbildung und Sinnesart ankommt, wäre das billigste, einen jeden im Besitz und Genuss dessen, was er für Wahrheit hält, ruhig und ungekränkt zu lassen, so lange er andre in Ruhe lässt. (...) Die Wahrheit ist weder hier noch da ...<sup>30</sup>

Berücksichtigt man darüber hinaus Lessings Ringparabel aus dem *Nathan*, wo die Pluralität auf einem der wichtigsten Gebiete überhaupt in dieser Zeit, dem der Religion, zur letzten Antwort wird – vermittelt in

---

24 Ebd., S. 77. Das ist natürlich nur ein Reflex auf Adorno/Horkheimer: „Aufklärung ist totalitär.“ (Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. [1944/69] Frankfurt am Main 1988, S. 12).

25 Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 85.

26 Vgl. ebd., S. 87f.

27 Ebd., S. 88.

28 Vgl. dazu auch jüngere Äußerungen zur Frage der Pluralität, etwa Hans-Martin Gerlach: *Denken heute - zwischen Pluralismus und Fundamentalismus?* In: *SchillerJb* 35 (1991), S. 300-304, vor allem S. 301f.

29 J.E. Romilly: *Toleranz*. [1751-65] In: Artikel aus der von Diderot und d’Alembert herausgegebenen *Enzyklopädie*. Auswahl von Manfred Naumann. Frankfurt 1985<sup>2</sup> (zugl.: Leipzig 1984), S. 759-764, hier: S. 761f.

30 Christoph Martin Wieland: *Was ist Wahrheit?* [1782] In: C.M.W.: *Sämmtliche Werke* VIII, Band 24: *Vermischte Aufsätze*. Hrsg. von der »Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur« ... (Hamburger Reprintausgabe). Hamburg 1984, S. 39-54, hier: S. 48f.

einem ästhetischen Kontext –, dann wird deutlich, daß in der Aufklärung das Bewußtsein für die Notwendigkeit von Pluralität allerdings nicht nur vorhanden war, sondern als positive Möglichkeit, die Freiheit für das Individuum verbürgen kann, angesehen wurde. Und schließlich läßt sich in Goethes Tendenz zur Zyklenbildung in der Dichtung<sup>31</sup> ein Vorläufer des „Widerstreits“ erkennen, jedoch im Medium der Kunst auf die Erfahrung des Subjektes bezogen. (Das ist mit Lyotards Gerechtigkeitskonzeption nicht anders: ohne die Vorstellung eines handelnden Subjekts ist Gerechtigkeit irrelevant, ohne die eines leidenden sogar inexistent, weil dann kein Objekt eines Unrechts vorliegt.)

Wie in der Aufklärung der Verlust des einheitlichen (religiösen) Weltbildes – eine für den damaligen Menschen wenigstens ebenso unwälzende Erfahrung wie der durch Erkenntnisse der Wissenschaft vermittelte Einheitsverlust am Beginn dieses Jahrhunderts – als Chance verstanden wurde, so mußten auch die Grenzen der Pluralität zum Thema werden:

Wir unternehmen es nicht, hier die genauen Grenzen der *Toleranz* festzulegen, die barmherzige Duldung, wie sie die Vernunft und Menschlichkeit zugunsten der Irrgläubigen verlangen, von jener verwerflichen Gleichgültigkeit zu unterscheiden, die uns alle Anschauungen der Menschen unter demselben Aspekt sehen läßt. Wir predigen die praktische *Toleranz*, nicht aber die spekulative; und man begreift wohl, welcher Unterschied zwischen der Duldung einer Religion und ihrer Billigung besteht.<sup>32</sup>

Was hier vor allem auf die Toleranz in Religionsfragen bezogen scheint – es ist zu berücksichtigen, daß die Religion der entscheidende Bereich ist, mit dem sich die Aufklärung auseinandersetzen muß, und darum Fragen der Religion immer den kritischsten Punkt bezeichnen, an dem sich die neue, „aufgeklärte“ Sicht bewähren muß –, wird bei Wieland auf das Gebiet der Wahrheit überhaupt ausgedehnt:

Anstatt mit einander zu hadern, wo die Wahrheit sey? wer sie besitze? wer sie in ihrem schönsten Lichte gesehen? die meisten und deutlichsten Laute von ihr vernommen habe? – lasset uns in Frieden zusammen gehen, oder, wenn wir des Gehens genug haben, unter den nächsten Baum uns hinsetzen, und einander offenerzig und unbefangen erzählen, was jeder von ihr gesehen und

---

31 Als Beispiel sei hier der aus den *Römischen Elegien* und den *Venetianischen Epigrammen* bestehende „Superzyklus“ genannt, die Kombination von bestimmten Gedichten in Goethes Auswahl *Gott und Welt* (z.B. *Eins und Alles*: „Denn alles muß in Nichts zerfallen, Wenn es im Sein beharren will.“ mit *Vermächtnis*: „Kein Wesen kann zu Nichts zerfallen!“ – eine Auflösung im Sinne einer Harmonisierung von Gegensätzen findet nicht statt), die *Urworte. Orphisch.* oder die verschiedenen Bücher im *West-östlichen Divan*.

32 Romilly, *Toleranz*, a.a.O., S. 764.



gehört hat, oder gesehen zu haben glaubt; und ja nicht böse darüber werden, wenn sichs von ungefähr entdeckt, dass wir falsch gesehen und gehört, ...<sup>33</sup>

Schon die vorsichtige Formulierung von Romilly zeigt, daß sich die Vertreter des Toleranzgedankens davor hüten, diese Toleranz wieder durch inhaltliche Vorgaben einzuschränken. Auch Wieland gibt uns kein offensichtliches Kriterium, mit dem die zu dulddende Sicht von der zu billigenden abgegrenzt werden kann – wir stehen scheinbar wieder an dem Ausgangspunkt der Frage nach der Scheidung von Pluralität und Beliebigkeit. Aber schon in der Formulierung „verwerfliche Gleichgültigkeit“ läßt sich erkennen, daß die Anerkennung der Pluralität nicht notwendig mit einer Wertschätzung aller Äußerungen (nach einem falsch verstandenen Prinzip des „anything goes“) verbunden ist. Und Wielands Vorstellung ist der einer intersubjektiven Vermittlung von Gegensätzen nahe, die aber, wenn sie als unauflösbar erkannt werden, nicht in eine Harmonie gezwungen werden. Wieland läßt die Anerkennung des „Widerstreits“ zu, allerdings im Modus der Indifferenz und nicht des Unrechts.<sup>34</sup>

Außerdem wissen wir, daß die Aufklärung sehr wohl Kriterien für das hatte, was hier als Bedingung der Möglichkeit von Toleranz und Pluralität bezeichnet werden kann. Diese Kriterien sind – wie oben gesehen – nicht analytisch aus dem Begriff zu gewinnen; zu ihnen gehört die Vorstellung allgemeiner Menschenrechte ebenso wie der Gedanke einer für alle verbindlichen Gesetzlichkeit, eines gerechten Staatssystems, kurz: eines Rahmens, innerhalb dessen sich der Einzelne frei bewegen kann und sein Leben nach seinem Gutdünken gestalten kann, solange er nicht die gleichen Rechte anderer verletzt.<sup>35</sup> Entscheidend an diesen Vorstellungen ist erneut, daß der Akzent auf der Form liegt: was ein gerechter Staat ist, wurde kontrovers diskutiert; daß es ein gerechter Staat sein muß, war indiskutabel. Durch den Formalismus dieser Bestimmungen wird aber gewährleistet, daß universale Geltung nicht totalitär wird, und er läßt im Bereich der inhaltlichen Füllung sowohl Platz für eine Theorie des kommunikativen Handelns wie für eine Begründung von Welschs Antagonismus-Vorstellung: wenn bloßes Nebeneinander den Gegnern der Pluralität ein Argument gegen die Pluralität gibt, so ist das bloße Nebeneinander zu vermeiden; wenn als eine der Rahmenbedingungen die Vermeidung von

---

33 Wieland, Was ist Wahrheit?, a.a.O., S. 50.

34 Lyotard dagegen geht von der „Unmöglichkeit der Indifferenz“ aus, weil auch „Schweigen ... ein Satz“ ist und „ein Satz »geschieht«“ (Lyotard, Der Widerstreit, S. 10f.). Diese sprachobjektivistische Auffassung vom Ereignis bzw. Geschehen der Sprache übergeht die Intention des Bewußtseins (s. dazu unten).

35 Auch Lyotard muß anerkennen, daß es in dieser Konzeption „weder eine mögliche Vereinheitlichung noch eine Totalisierung der Sprachspiele in einem Metadiskurs gibt“ (Lyotard, Das postmoderne Wissen, S. 109).

Nivellierung gesetzt wird, dann ist der Antagonismus notwendig usw. Der Unterschied zu der vorher versuchten Bestimmung von Kriterien besteht nun darin, daß Rahmenbedingungen außerhalb der Pluralität – hier: die Schätzung der Pluralität an sich – bestimmt worden sind, die die Ableitung allgemeiner Kriterien möglich machen.

Wenn zudem in einer jüngeren Pluralismus-Diskussion<sup>36</sup> vom „Gedanken der Toleranz, der Koexistenz von einander widerstrebenden Theorien und des Dialogs zwischen ihnen“<sup>37</sup> die Rede ist; eine sinnvolle „Erfahrung von Pluralität“ durch „das Gegebensein und Akzeptiertsein eines umfassenden Bezugsrahmens ..., im Hinblick auf den man Alternativen vergleichen kann“<sup>38</sup> gekennzeichnet wird; wo „der kritische Pluralismus ... eigene Kriterien zu entwickeln [versucht], die ... intersubjektiv überzeugend sind“<sup>39</sup>; „das Miteinander der Subjektivitäten ... nicht zur Disposition“ steht, weil es „keine materiale Wahrheit“<sup>40</sup> gibt, wo das „Korrelat von Pluralismus ... eine funktionierende Streitkultur“ ist und das „Engagement der an ihr Beteiligten ... die Grenze der Beliebigkeit“<sup>41</sup> bezeichnet; wenn ein „konsequenter Pluralismus, ... worin ebenso sein tradiertes Republikanismusideal wie die intendierte Bewahrung vor willkürlichem Individualismus oder redseliger Beliebigkeit oder die Verpflichtung auf ... »allgemeine Weltzwecke« enthalten ist“, als „einzige Möglichkeit“<sup>42</sup> angesehen wird; dann bestätigt das die hier versuchte Ableitung der Pluralitätsgrenzen in mehrfacher Weise. In den genannten Aufsätzen wie auch den anderen der ersten Diskussionsrunde, die hier nicht zitiert wurden, findet sich keine Bestimmung, die über die Toleranzvorstellung der Aufklärung hinausreichte. Das ist ebensowenig erstaunlich wie das Fehlen von inhaltlichen Kriterien, die Pluralität von Beliebigkeit unterscheiden könnten. Hier wurde gerade versucht zu zeigen, daß – gleich welches Unbehagen man im einzelnen haben mag – aus der Pluralitätsvorstellung keine inhaltlichen Bestimmungen gewonnen werden können, die beispielsweise Moores

---

36 Eigentlich als Diskussion des Methodenpluralismus in der Germanistik gedacht, führte sie in der ersten Diskussionsrunde jedoch zu allgemeineren Bestimmungen von Pluralität. (Vgl. Wilfried Barner: Pluralismus! Welcher? Vorüberlegungen zu einer Diskussion. In: SchillerJb 34 (1990), S. 1-7.)

37 Gerlach, Denken heute, a.a.O., S. 300.

38 Hans Ulrich Gumbrecht: Pluralität / Pluralismus / Entropie. In: SchillerJb 35 (1991), S. 305-309, hier: S. 309.

39 Ursula Liebertz-Grün: Postpatriacharlicher Pluralismus. In: SchillerJb 35 (1991), S. 313-314, hier: S. 313.

40 Albert Meier: Welcher Pluralismus? Kein Problem. In: SchillerJb 35 (1991), S. 318-321, hier: S. 318.

41 Stefan Monhardt: Lesarten von Pluralismus. Anmerkungen zu einer Diskussion. In: SchillerJb 35 (1991), S. 322-328, hier: S. 323.

42 Claus Träger: Pluralismus ohne Alternative. In: SchillerJb 35 (1991), S. 334-340, hier: S. 337.

*Piazza d'Italia* als Kitsch oder Kunst bestätigten, ohne zu einem Selbstwiderspruch der Pluralität zu führen.

Das ist indes auch nicht notwendig: innerhalb einer bestimmten Diskursart, der Literatur, der Architektur, der Moral, der Ästhetik, der Wissenschaft, gibt es ja sehr wohl Kriterien, die das Wertvolle vom Überflüssigen scheiden können. Im Falle Moores kann die Frage, ob das Kriterium der Mehrsprachigkeit bzw. des Antagonismus erfüllt ist, innerhalb des architektonischen Diskurs beantwortet werden, ohne daß dabei auf andere Diskursarten Übergriffe stattfänden: „Aus dem ... Toleranzgebot folgt ja nicht unmittelbar, daß in irgendwelchen Teilsystemen nicht doch – möglicherweise sogar sehr rigide – Spielregeln herrschen dürfen.“<sup>43</sup>

Wie sich diese theoretischen Ausführungen in Bezug auf ein postmodernes Erzählen auswirken, soll hier noch kurz an einem Beispiel demonstriert werden. Es ist dem Leser von Ecos *Der Name der Rose* bekannt, daß in der Schilderung des Liebesabenteuers zwischen Adison von Melk und dem Mädchen<sup>44</sup> gehäuft Zitate Hildegards von Bingen, Jeans de Frencamp und aus dem *Hohen Lied* in den Text montiert wurden. Der intertextuelle Charakter dieser Stelle ist eine Form von Pluralität, denn trotz der Nähe von Schilderungen mystischer Erfahrung und biblischem Lied und des übergeordneten Zusammenhangs der Literatur überhaupt kann man die einzelnen Teile als Vertreter verschiedener Diskurse (i.S. Lyotards), wenn auch vielleicht nicht verschiedener Diskursarten, auffassen. Wenn dieser Text also (binnen)pluralistisch verfaßt ist, dann muß das Kriterium der Mehrsprachigkeit aufzuweisen sein, zudem müssen die verschiedenen „Sprachen“ in ein Spannungsverhältnis treten. Das Kriterium der Mehrsprachigkeit ist insoweit erfüllt, als der Text ja aus verschiedenen Diskursen zusammengesetzt ist, die als Bezugsquellen überdies angegeben sind.<sup>45</sup> Mehr ist zunächst von dem Standpunkt der Pluralität nicht festzustellen. Für die nähere Bestimmung der Form der Mehrsprachigkeit ist es notwendig, den literarischen Diskurs des Erzählens zu prüfen. Hier läßt sich dann feststellen, daß Zitate – zumindest die aus dem *Hohen Lied* – zwar als solche kenntlich sind, aber in die Erzählhaltung integriert sind. Eco leitet seine Beschreibung des Mädchens ein: „erschien ... ganz wie“<sup>46</sup>. Diese Aufnahme des *Hohen Liedes* in Form eines Vergleichs macht die metaphorische Beschreibung des Mädchens mit den Worten des Bibeltextes möglich, ohne daß der Erzählstil durchbrochen würde. Ebenso wird die Angemessenheit der Hildegard-

---

43 Theodor Verweyen / Gunther Witting: Wozu die Aufregung? In: SchillerJb 35 (1991) S. 341-346, hier: S. 341.

44 Umberto Eco: *Der Name der Rose*. Roman. [1980] München 19866, Dritter Tag. Nach Komplet, vor allem S. 312-322.

45 Ebd., S. 315 (das *Hohe Lied*) und S. 319 (Hildegard von Bingen, „die heilige Hildegard“).

46 Ebd., S. 315.

Zitate innerhalb des Erzählens dadurch bestätigt, daß die mystisch-ekstatische Erfahrung mit der Liebesekstase in ihrer emotionalen Wertigkeit gleichgesetzt wird. Von einem „Spannungsverhältnis“ kann in dieser Szene also nicht gesprochen werden: indem die Zitate in den Erzählfluß integriert werden, verlieren sie ihre Spezifität als eigene Diskurse, sie werden letztlich beliebig.

## II. Authentischer Eklektizismus vs. Authentizität

Wenn R. G. Renner in seiner gleichnamigen Untersuchung als Hauptmerkmal der „postmodernen Konstellation“ neben der Vorstellung vom „Ende der Geschichte“ die „Dezentrierung, Dekonstruktion, Destruktion“ des Subjektes diagnostiziert<sup>1</sup>, so wirft das eine Reihe von Fragen auf, die gerade auch das Problem der Authentizität betreffen: Indirekt schon das erste Merkmal, das sich aus zwei Genealogien herleiten läßt: 1. als gesteigerte Haltung dessen, was sich in der Moderne als Erwartung eines apokalyptischen und eschatologischen Endes zeigt<sup>2</sup>, nur daß sie jetzt als Erwartungshaltung ohne Erwartung auftritt.<sup>3</sup> Das wäre zumindest die logische Folge aus der Vorstellung von Entropie, „kultureller Kristallisation“, vom „Ende der Geschichte“<sup>4</sup>; 2. als notwendiges Ergebnis der „Dezentrierung des Subjektes“. Wo es kein handelndes Subjekt mehr gibt, wird letztlich auch die Vorstellung von Geschichte als Geschichte handelnder und leidender Subjekte obsolet. Das „Ende der Geschichte“ erwiese sich so als Spezialfall der übergeordneten „Dezentrierung des Subjektes“. Gegen diese Auffassung scheint aber die Betonung des „Ereignisses“ bei den post-strukturalistischen Theoretikern zu sprechen. Wenn J. Derrida das „Ereignis“ zu einer entscheidenden Kategorie „postmoderner“ Architektur erhebt<sup>5</sup>, J.-F. Lyotard sein Projekt eines „Réécriture der Moderne“ damit beschreibt, „nicht mehr weiter passiv und wiederholend dieselbe alte und aktuelle Passion zu ertragen, sondern seine eigene Empfänglichkeit (*passibilité*), dieselbe Antwortbereitschaft oder dasselbe ‚Responsorium‘ auf alles, was seinen Geist ankommt, anzuwenden und sich für die Ereignisse, die von einem ‚Etwas‘ aus, das er nicht kennt, auf ihn zukommen, passierbar zu machen“<sup>6</sup>, G. Vattimo im Anschluß an Nietzsche und Heidegger die „Postmoderne“ als durch die „Verwindung“ gekennzeichnet sieht und zur Erläuterung Heidegger zitiert: „das Ereignis ist der in sich

---

1 Vgl. Renner, Die postmoderne Konstellation, z.B. S. 21ff., 263ff.

2 Vgl. z.B.: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hrsg. von Kurt Pinthus. Reinbek 1992 [zuerst: Berlin 1920], vor allem den ersten Teil *Sturz und Schrei*; Klaus R. Scherpe: Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs. Zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne. In: K.R.Sch.: Die rekonstruierte Moderne. Studien zur deutschen Literatur nach 1945. Köln [u.a.] 1992, S. 215-254 (mit weiteren Nachweisen).

3 Vgl. Jacques Derrida: Apokalypse. Hrsg. von Peter Engelmann. [1983] Graz [u.a.] 1985, wo bewiesen werden soll, daß die Apokalypse nicht stattfinden kann.

4 Diese „Entdramatisierung des Untergangs“ ist gerade das, worin Scherpe Moderne von „Postmoderne“ sich unterscheiden sieht (vgl. Scherpe, Dramatisierung und Entdramatisierung ..., a.a.O., S. 218f. u.ö.).

5 Vgl. Jacques Derrida: Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur. [1987] In: Wege aus der Moderne, S. 215-232.

6 Jean-François Lyotard: Die Moderne redigieren. [1988] In: Wege aus der Moderne, S. 204-214, hier: S. 210.

schwingende Bereich, durch den Mensch und Sein einander in ihrem Wesen erreichen, ihr Wesendes gewinnen, in dem sie jene Bestimmungen verlieren, die ihnen die Metaphysik geliehen hat“<sup>7</sup>, dann stellt sich zumindest die Frage, wie und wo sich in einem Zustand der Entropie noch etwas ereignen kann. Ist nicht der Gedanke vom Ende der Geschichte gerade durch seine Ereignislosigkeit gekennzeichnet? Oder ist nicht vielleicht die Frage falsch gestellt, denn offensichtlich kommt es bei der Rede vom „Ereignis“ gar nicht auf dieses an, sondern vielmehr auf das „Sich-Ereignen“ an sich. Was sich da ereignet, ist nur sekundär; daß es sich ereignet, das Wesentliche. Das aber verweist auf das Konzept der Lebensunmittelbarkeit: im Ereignis wird sich das Leben seiner selbst bewußt; es selbst ist ja in dieser Konzeption schon nichts anderes als dasjenige, was sich unmittelbar im Jetzt ereignet. Von dieser Seite gewinnt die Rede von der „Dezentrierung des Subjekts“ dann auch einen weiteren Sinn.

Was als Krise des Subjekts auftritt, ist nichts anderes als die letztmögliche Steigerung des Gedankens der Lebensunmittelbarkeit.<sup>8</sup> In der In-Frage-Stellung, in der krisenhaften Erfahrung von Subjektivität kann sich das Subjekt seines Lebens desto nachdrücklicher versichern. Das allerdings nicht im Modus einer stabilen Substanzhaftigkeit, sondern immer nur im Modus der Dezentrierung, was der Vorstellung von dem nur im Moment der Vergegenwärtigung erfahrbaren Subjekt-Sein entspricht.<sup>9</sup> So wenigstens bei den Theoretikern der Dezentrierung, wo die „Krise“ nicht notwendig negativ konnotiert ist. Etwas anders verhält es sich bei derjenigen Denkrichtung, die von der Diagnose der „Entfremdung“ ausgeht.<sup>10</sup> Hier kann das Subjekt bei einem fortschreitenden eingebildeten oder tatsächlichen Verlust an Authentizität nur noch negativ als ein in einer Krise befindliches erfahren werden. Allerdings wiegt auch hier das Plus an

---

7 Gianni Vattimo: Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie. [1985] In: Wege aus der Moderne, S. 233-246, hier: S. 246 – das Zitat Heideggers aus *Identität und Differenz* [1957].

8 Diese Verbindung wird überaus deutlich in A. Bonito Olivas Konzeption einer „Trans-Avantgarde“, wo auch das Katastrophendenken zur Erzeugung von Unmittelbarkeit herangezogen wird (vgl. Achille Bonito Oliva: Die italienische Trans-Avantgarde. [1980] In: Wege aus der Moderne, S. 121-130).

9 Das erkennt auch Renner: „Es läßt sich durchaus erkennen, daß die Wendung gegen die Universalität des Sinns und der Wunsch nach Dezentrierung und Dekonstruktion auch da, wo sie sich gegen die Rolle des Subjekts zu richten drohen, eine geheime Sehnsucht der Individuen nach Selbsterhalt und authentischer Erfahrung zum Ausdruck bringen.“, ohne zu bemerken, daß damit seine „postmoderne“ Konstellation zu einer modernen wird (Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 29).

10 Eine Trennung zwischen „entfremdetem Subjekt“ und „fragmentiertem Subjekt“ als jeweilige Modi der Subjekterfahrung in Moderne und Postmoderne verkennt die Gemeinsamkeiten und zeigt in ihrer Künstlichkeit nur, daß das Unmittelbarkeitspostulat weiterhin seine Geltung behauptet (so bei Fredric Jameson: Postmoderne - zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, S. 45-102, hier: S. 58ff.).

gewonnener Subjekterfahrung in der Krise den tatsächlichen Verlust an authentischer Welterfahrung auf. Ebenso ist beiden Auffassungen das Postulat der Lebensunmittelbarkeit gemeinsam; eine sinnvolle Erfahrung kann – wenn überhaupt – allein im Modus der Authentizität gemacht werden. Damit werden alle Formen vermittelter Erfahrung zugunsten der authentischen Erfahrung abgewertet.

Es ist offensichtlich, daß diese Verabsolutierung den Endpunkt einer historischen Entwicklung beschreibt, deren einzelne Stufen hier nicht nachgezeichnet werden können.<sup>11</sup> Wenn Kant noch feststellen konnte: „Der Zeit nach geht also keine Erkenntnis in uns vor der Erfahrung vorher, und mit dieser fängt alle an.“<sup>12</sup>, so war damit nur ein zeitlicher Vorrang bestimmt, aber kein qualitativer. Die Umwandlung der temporären in eine qualitative Folge ist ein Kennzeichen der Moderne, die jedoch nicht nur die Erkenntnispyramide umdreht, sondern damit auch alle anderen Formen von Erkenntnis als nur mehr mittelbare, dem Leben nicht angemessene ablehnt. Dieser Standpunkt wird in der Postmoderne relativiert. Wo etwa das „Problem der sich verändernden Identität“ dadurch entschärft wird, daß „wir ... die Idee der Fortdauer im Flüchtigen“<sup>13</sup> haben, kann eine Haltung entstehen, wie sie sich im folgenden Zitat aus Borges' *Autobiographischem Essay* ausdrückt:

Ein Universitätskollege nahm mich einmal beiseite und fragte be-  
stürzt: »Was soll das, ein Gedicht zu veröffentlichen mit dem Titel:  
›Zu Beginn des Studiums der angelsächsischen Grammatik‹?« Ich  
versuchte ihm klarzumachen, daß Angelsächsisch für mich eine  
ebenso innige Erfahrung sei wie das Betrachten eines Sonnen-  
untergangs oder sich zu verlieben.<sup>14</sup>

Dieses Zitat bezeichnet genau den Unterschied zwischen einer moder-  
nen Auffassung und einer postmodernen. Es ist die Befreiung von dem  
Diktum: „Es gibt kein wahres Leben im Falschen“, indem sich Borges  
dafür entscheidet, auch oder gerade im „Falschen“ Leben zu finden. Für die  
postmoderne Haltung gibt es keine Bereiche, die von vornherein, durch  
Entscheidungen, die nicht in der Sache, sondern in einer Ideologie begrün-  
det sind, von der authentischen Erfahrung ausgeschlossen sind; ja, die

---

11 Diese Entwicklung beschreibt etwa R. Sennett in *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens* für die sozialpsychologische Verfaßtheit der Gesellschaft, für den Bereich der Literatur G. Willems in *Anschaulichkeit*.

12 Kant, Kritik der reinen Vernunft, S. 38 (B1).

13 Jorge Luis Borges: Die Zeit. In: J.L.B.: Die letzte Reise des Odysseus. Vorträge und Essays 1978-1982. *Borges, oral*, Borges mündlich. *Siete noches*, Sieben Nächte. *Nueve ensayos dantescos*, Neun danteske Essays. (Werke in 20 Bänden, Bd. 16. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 62-73, hier: S. 73.

14 Borges, Jorge Luis: Autobiographischer Essay. In: Borges lesen. Mit Beiträgen von Jorge Luis Borges, Fritz Rudolf Fries, Octavio Paz, Marguerite Yourcenar und Gisbert Haefs. [Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.] Frankfurt am Main 1991, S. 7-73, hier: S. 64.

„Postmoderne“ kapriziert sich geradezu darauf, dort authentische Erfahrung zu suchen, wo sie per definitionem der Authentizität nicht zu finden sein kann: im Text, in Büchern, in Begriffen, in Vorgefertigtem, im Un-Originalen.

Die Vertreter des Unmittelbarkeitspostulates könnten an dieser Stelle darauf verweisen, daß diese postmoderne Erfahrung eben keine authentische Erfahrung sei, in ihrem Einreden von Authentizität vielmehr gerade der Beweis einer unhintergehbaren Entfremdung, die jeder Authentizität schon so fremd geworden sei, daß sie sie in ihrer Eigentlichkeit nicht einmal mehr erkennen könne. Dem ist entgegenzuhalten, daß gerade im Bereich authentischer Erfahrung die Möglichkeit aufgrund begrifflicher Argumentation die eine Erfahrung als authentisch, die andere als vermittelt zu bezeichnen, unmöglich ist. Wenn für Borges die angelsächsische Grammatik ein Ort authentischer Erfahrung ist, dann ist sie das genauso gut und kann ebenso wertvoll sein wie für einen anderen eine Liebesbeziehung oder eine nur im Reich der Kunst erfahrbare Authentizität. Als authentische sind Erfahrungen indiskutabel, abhängig allein von der jeweiligen Empfindung des erfahrenden Subjekts, und eine Kritik, die dem einzelnen vorschreiben will, wo er authentisch erfahren darf und wo nicht, nimmt gerade in dieser Kritik Authentizität nicht ernst.

Mit dieser Bestimmung scheint allerdings erst der Modus, in dem eine Erfahrung „authentisch“ genannt werden kann, von seiner modernistischen Reduktion auf denjenigen unmittelbaren Erlebens befreit. Damit gerät aber implizit auch wieder die Welt in den Blick. Wo die angelsächsische Grammatik zum Katalysator „inniger Erfahrung“ werden kann, ist jedes andere Artefakt grundsätzlich ebenso dazu in der Lage. Das führt aber erst in einem weiteren Schritt zu einer Umgestaltung des Authentizitätspostulates. Solange sich die Erweiterung des Gegenstandsbereiches auf die katalytische Funktion beschränkt, bleibt das „postmoderne“ Konzept im Geltungsbereich moderner Unmittelbarkeitsvorstellungen befangen. Andererseits führen diese neuen Gegenstände einen solchen Grad der Mittelbarkeit mit sich, daß das Authentizitätspostulat nicht unbeeinflußt bleiben kann. An der Diagnose der Moderne, daß sich das „Leben“, solange es in dieser spezifischen Form gedacht wird, nur über die Unmittelbarkeit fassen läßt, ändert sich durch die Erweiterung des Gegenstandsbereiches zunächst nichts. Zu der Erweiterung des Gegenstandsbereiches muß eine Veränderung der Lebensauffassung treten. Wenn Leben nicht länger nur als unmittelbare Erfahrung seiner selbst im jeweiligen Jetzt definiert wird, dann re-konstituiert sich im Gegenzug ein Subjekt mit einer Vergangenheit, die aus Erfahrungen, Erlebnissen, Gedanken etc. besteht. Mit dieser Rekonstitution ist aber auch eine veränderte Auffassung von Geschichte und Welt verbunden. Wo das Subjekt eine Vergangenheit hat, kann auch wieder Geschichte, in der diese Vergangenheit situiert ist, sinnvoll erfah-



ren werden (ebenso die Welt als Ort der dem Subjekt zukommenden Erlebnisse). Das heißt jedoch nicht, daß damit der Geschichte an sich ein Sinn untergelegt würde<sup>15</sup>, sondern ist eher negativ zu verstehen, als Ablehnung der Auffassung, Geschichte als Gewordenes sei für das individuelle Leben immer schon bedeutungslos. So wenig wie es um die Einführung einer neuen Geschichtsphilosophie geht, so wenig ist mit der Rekonstruktion des Subjektes eine Restauration originaler Ursprünglichkeit verbunden. Die Erfahrung der Moderne wird in der Postmoderne nicht eliminiert zugunsten eines reaktionären Rückgriffs auf vormoderne Konzeptionen, sondern ihr reduktionistischer Charakter wird relativiert. Dieser Wendung sucht der Begriff „Eklektizismus“ zu genügen, verstanden als Unoriginalität mit dem Bewußtsein, daß Originalität nur über die Geltung des Unmittelbarkeitspostulates zu haben ist.

Diese Konzeption eines „authentischen Eklektizismus“ kann auch die Auffassung von Kunst nicht unberührt lassen. Wo die „(schlechte) Ästhetisierung des Alltags“<sup>16</sup> als „Problem der Entkunstung“<sup>17</sup> beklagt wird – nicht zu verwechseln mit dem avantgardistischen Konzept der Überführung der Kunst in Leben –, drückt sich das Bedauern darüber aus, daß die Kunst nicht länger als auratisch-eratischer Block, als letztes Refugium des Wahren gegenüber der Entfremdung des Lebens, gedacht werden kann. Und tatsächlich verliert die Kunst in der Postmoderne ihren Sonderstatus; sie wird zu einer Form der Auseinandersetzung des Subjekts mit der Welt unter anderen. Das führt aber nicht zu einer Aufhebung der Autonomie der Kunst, die nur mehr durch die Institutionalisierung der Kunst gewährleistet werden kann<sup>18</sup>. Wo das „kritische Potential der autonomen Kunst“<sup>19</sup>

---

15 Wo „Geschichte“ immer nur als teleologisch ausgerichtete verstanden wird, muß die Bezugnahme der Postmoderne auf die Geschichte pejorativ als „Historismus“ gesehen werden (so Jameson, Postmoderne – zur Logik der Kultur ..., a.a.O., S. 63ff.).

16 Christa Bürger: Das Verschwinden der Kunst. Die Postmoderne-Debatte in den USA. In: Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde, S. 34-55, hier: S. 42. (Hier als Beispiel für eine sich von Adorno herleitende Kunst- und Gesellschaftsauffassung gewählt.) Vgl. auch Jameson, Postmoderne – zur Logik der Kultur ..., a.a.O., S. 46f., der gleich auf Marx (S. 92) und Lukács (S. 96) zurückgeht, wodurch die problematische Ausrichtung dieser Konzeption noch deutlicher wird.

17 Bürger, Das Verschwinden der Kunst, a.a.O., S. 47.

18 Vgl. ebd., 47f.

19 Ebd., S. 45; vgl. auch Jameson, Postmoderne – zur Logik der Kultur ..., a.a.O., S. 92ff. Zu absurden Ergebnissen führt diese Auffassung, wenn sie mit einem semiotisch interpretierten Poststrukturalismus gekreuzt wird, wie bei Thorsten Scheer: Postmoderne als kritisches Konzept. Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960. München 1992. Dann bleibt zwar die „ästhetische Moderne ... historisch gewordener Bezugspunkt aktuellen Kunstschaffens“ (S. 138f.), weil ja die kritische Funktion der Kunst gewahrt bleiben soll (S. 13, 115). Aber diese Kritik ist aber dort, wo „sich die Zeichen nur auf weitere Zeichen“ (S. 171) beziehen, nur mehr über den Modus der Erinnerung an die ehemalige kritische Funktion aktivierbar (vgl. ebd.).

getilgt wird, kann gerade die Kunst eine Autonomie gewinnen, die sich nicht immer schon von ihrem Gegensatz zum Falschen der Gesellschaft herleitet. Der Eklektizismus hebt diese gesellschafts- und kulturkritisch gestimmte, totalitäre Auffassung von Kunst<sup>20</sup> auf, ohne daß damit notwendig der Kunst ihr kritisches Potential genommen wird. Es verlagert sich vielmehr in die Kunst, in die inhaltliche Auseinandersetzung, die durch die Abkehr vom Unmittelbarkeitspostulat wieder möglich wird, und wird nicht immer schon als Kennzeichen der Kunst an sich der Gesellschaft gegenübergestellt.

Bei der Übertragung des „authentischen Eklektizismus“ auf die Kunst ergibt sich allerdings ein ähnliches Problem wie bei der Pluralitätskonzeption, was schon durch die Nähe von Pluralität und Eklektizismus nahe liegt. (Es ist darauf hinzuweisen, daß die notwendige Voraussetzung des Eklektizismus zwar die Pluralität ist – wo es eine verbindliche Anschauung gibt, ist ein eklektischer Zugriff auf andere Anschauungen nicht möglich –, aber das Ergebnis von Eklektizismus nicht notwendig wieder pluralistisch verfaßt sein muß. Aus dem Eklektizismus kann ebensogut eine totalitäre Konzeption erwachsen.) Der Unterschied zwischen Pluralität und Eklektizismus liegt vor allem darin, daß Pluralität, wie bereits gesehen, eine formale Struktur beschreibt, während Eklektizismus ohne materielle Füllung nur begrenzt denkbar ist. Eklektizismus als Bezeichnung einer formalen Vorgehensweise liefe auf das Pluralismuskonzept hinaus.<sup>21</sup> Ob eine Konzeption hingegen originell oder unoriginell ist, läßt sich nur mit Blick auf andere, in ihrem Inhalt schon bestimmte Konzeptionen entscheiden. Damit tritt aber nicht so sehr das Problem der Beliebigkeit in den Vordergrund, sondern das der Parodie, zumal wenn der Eklektizismus in der Fügung „authentischer Eklektizismus“ auftritt.

Wo bekannte Elemente verfremdend oder „übersetzt“ aufgenommen werden, wo diese Elemente zudem in einem Modus der reflektierten Distanz auftreten, ist der parodistische oder ironische Effekt nicht weit. Dieser Gefahr kann dann entgangen werden, wenn der Eklektizismus nicht als Denunziation der Vorlagen auftritt, sondern diese in ihrer Unoriginalität ernst nimmt; sozusagen ein ernsthaftes Spiel mit ihnen treibt, das den Rezipienten den spielerischen Charakter erfahren läßt, ohne zugleich die Vorlage als unseriös (im Falle der Parodie) oder „unauthentisch“ (im Falle der Geltung des Unmittelbarkeitspostulates) abzulehnen. Wie schon bei der Frage nach der Pluralität soll hier ein (durchaus problematisches) Bei-

---

20 Es wäre zu überlegen, ob diese Instrumentalisierung der Kunst nicht über jene Instrumentalisierung hinausgeht, gegen die die Kunst angerufen wird.

21 Vgl. zur Bestimmung des Pluralismus als „Eklektik“ bei Christian Thomasius: Gerlach, Denken heute, a.a.O., S. 301f. Jencks bezeichnet in diesem Sinne die Postmoderne als „radikalen Eklektizismus“ (vgl. Jencks, Sprache der postmodernen Architektur, S. 127ff.).

spiel das Verhältnis von Authentizität, „authentischem Eklektizismus“ und Parodie illustrieren.

Der *Film noir* ist eines jener Genres, bei dem die Atmosphäre des Films eine größere Rolle spielt als die Handlungen oder gar der jeweilige Kriminalfall. Diese Atmosphäre gewinnt trotz oder gerade wegen ihrer Künstlichkeit einen bestimmten Status von Authentizität, indem sie die Welt als undurchschaubar und die in ihr auftretenden Figuren als ihrer Umwelt entfremdete darstellt.<sup>22</sup> Diese Krisenerfahrung kann – wie in den meisten Untersuchungen – soziologisch als Reaktion auf die wirtschaftliche Lage der 30er und 40er Jahre betrachtet werden, aber hier soll vor allem der Modus der Erfahrung im Vordergrund stehen. Der *Film noir* bricht das traditionelle Schema des Kriminal- und Detektivromans auf: der Rezipient kann sich nicht mehr auf die Gültigkeit der Kategorien „gut“ und „böse“ verlassen, die Eindeutigkeit der gesellschaftlichen Ordnung wird aufgehoben, das erlösende Ende wird dem gebrochenen Helden ebenso wie dem Leser/Zuschauer verweigert, die Handlung wird unübersichtlich etc.<sup>23</sup> Das kann als Zunahme des Realismus gewertet werden<sup>24</sup>, setzt dabei aber voraus, daß die hier geschilderte Welt der Realität näher kommt als diejenige einer A. Christie oder D. Sayers. Andererseits kann die Künstlichkeit speziell im *Film noir* nicht übersehen werden; sie entsteht eben aus der Vorgabe, die Welt als undurchschaubar, unübersichtlich darzustellen. Darin zeigt sich dieses Genre ebenso abhängig vom deutschen expressionistischen Film wie in der Übertragung der Außenwelt auf die Innenwelt.<sup>25</sup> Mit dieser Verknüpfung ist aber zugleich die Verbindung zum Gedanken der Authentizität hergestellt. Sobald sich das Bewußtsein als ein gebrochenes definiert, wird das Problem der authentischen Erfahrung akut. Daß im *Film noir* das Authentizitätspostulat nicht so stark in den Vordergrund tritt, liegt an seiner Herkunft aus einem Trivialgenre, das im Rahmen des Unmittelbarkeitsdenkens gerade als Ort der industriellen Verarbeitung von Kunst definiert wird. Wenn dagegen die Regisseure der *Nouvelle vague* sich auf

---

22 Vgl. Adolf Heinzlmeier (u.a.): Kino der Nacht. Hollywoods Schwarze Serie. Hamburg [u.a.] 1985, S. 10-32.

23 Vgl. Georg Seeßlen: Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films. Reinbek 1981, vor allem S. 44, 49, 112ff.; Edgar Marsch: Die Kriminalerzählung. Theorie - Geschichte - Analyse. München 1982, S. 282ff.

24 Vgl. Chandlers bekannte Bemerkung über D. Hammett in: Raymond Chandler: Die simple Kunst des Mordens. [1950] In: R.Ch.: Die simple Kunst des Mordens. Briefe, Essays, Notizen, eine Geschichte und ein Romanfragment. Hrsg. von Dorothy Gardiner und Kathrine Sorley Walker. Zürich 1975, S. 318-342, hier: S. 337.

25 Vgl. Lotte H. Eisner: Die dämonische Leinwand. [1955] Hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. Frankfurt am Main 1980, S. 157ff.; Horst Fritz: Ästhetik des Films im Kontext von Expressionismus und Neuer Sachlichkeit. In: Drama und Theater der europäischen Avantgarde. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Franz Norbert Mennemeier. Tübingen [erscheint 1994/95], S. 387-409.

den *Film noir* beziehen, dann deswegen, weil die Authentizitätsmomente des *Film noir* für ihre Form authentischen Darstellens mit geringfügigen Änderungen aktivierbar sind.

Diese Verknüpfung zeigt sich an dem ersten, hier gewählten Beispiel: Wim Wenders *Hammett* (1979-1982) mit Frederic Forrest als Dashiell Hammett. Der Ausgangspunkt dieses modernen *Film noir*, seine „intellektualistische Pointe“, ist ein Manuskript, das dem heruntergekommenen Schriftsteller Hammett gestohlen wird. Auf der Suche nach seinem Manuskript gerät er in eine typische *Film noir*-Szenerie mit korrupten Polizisten, geheimnisvollen Frauen, gar nicht ehrenwerten Stützen der Gesellschaft und allen anderen bekannten Stereotypen und Klischees. Allerdings wird diese Konstellation nicht zur Auseinandersetzung mit Fiktion und Wirklichkeit, sondern führt am Ende dazu, daß Hammetts Erlebnisse wiederum in eine Erzählung münden. Fiktion wird also in Leben übergeführt und das Leben wieder in Fiktion.<sup>26</sup> Das Gegenstück zu *Hammett* ist der 1977 nach einem Buch des bekannten Broadway-Autors Neil Simon entstandene Film *The Cheap Detective* (dt.: *Der Schmalspurschnüffler*) von Robert Moore mit Peter Falk in der Hauptrolle. Dieser Film nimmt sämtliche Versatzstücke des *Film noir*, speziell der beiden wichtigen Bogart-Filme *The Maltese Falcon* (1941, dt.: *Die Spur des Falken*) und *The Big Sleep* (1946, dt.: *Tote schlafen fest*) – dazu noch *Casablanca* –, auf und mixt daraus eine unterhaltsame Parodie, die aber nicht über die komische Übertreibung ihrer Vorbilder hinausreicht. Figurenkonstellationen werden aufgenommen und verdreht, einzelne Typen in der Charakterzeichnung überzogen, Chandlers stilistische Technik der übertreibenden Metaphern, die ohnehin immer schon am Rande der Parodie lavieren, vollends in Lächerliche gesteigert usw. *The Cheap Detective* besteht nahezu ausschließlich aus Zitaten, das erstreckt sich bis auf die Namen der Figuren (der Detektiv heißt „Sam Peckinpugh“), ist aber doch nicht mehr als eine Parodie. Die spezifische Stimmung des *Film noir* kann hier nicht mehr entstehen, weil Bewußtsein der Figuren und Schauplatz auseinanderfallen, die spezielle Anschauung der Welt im Modus des Befremdens nicht mehr geteilt wird.

Zwischen *The Cheap Detective* und der Fertigstellung von *Hammett* wurde ein weiterer, sich auf den *Film noir* beziehender Film gedreht, der weder

---

<sup>26</sup> Noch zehn Jahre später schreibt Wenders in einem Artikel zu seinem Film *Bis ans Ende der Welt*: „Ich glaube, daß einem Film ein Traum vorausgehen muß, entweder ein regelrechter Traum, an den man sich beim Aufwachen erinnert, oder ein Tagtraum.

Ich will das nicht verallgemeinern, das gilt sicher nicht für alle Filme. Viele Filme brauchen keinen Traum, sie sind Ergebnisse von Kalkül und somit nicht Investitionen emotioneller, sondern finanzieller Art. Aber von denen rede ich nicht. Ich rede von den Filmen, die eine Seele haben, denen man ein Zentrum anmerkt, die eine Identität ausstrahlen. Die sind allesamt „erträumt“ worden, da bin ich sicher.“ (in: *Die Zeit* vom 06.09.1991).

reine Parodie, noch Restauration des *Film noir* ist und hier als Beispiel einer Annäherung an den „authentischen Eklektizismus“ angeführt wird: *Dead Men Don't Wear Plaid* (1981, dt.: *Tote tragen keine Karos*) von Carl Reiner mit dem *Saturday Night Life*-Komiker Steve Martin in der Rolle des Detektivs. Dieser Film wurde von der Kritik als Mischung aus Parodie und Hommage angesehen<sup>27</sup>, was schon auf die paradoxe Mischung des „authentischen Eklektizismus“ hinweist, ohne jedoch die spezielle Form der Verknüpfung genau zu beschreiben. Das formale Prinzip des Films besteht darin, um Ausschnitte aus Klassikern des *Film Noir* herum eine (absurde) Geschichte zu konstruieren, wobei die neuen Figuren mit den Figuren der montierten Abschnitte interagieren. Es entsteht also eine vollkommen eklektische Mischung, deren synthetischer Charakter dem Zuschauer ständig bewußt ist. Dennoch gelingt es Reiner, die Atmosphäre des *Film noir* zu rekonstruieren; *Dead Men Don't Wear Plaid* ist in vielen Momenten ebenso sehr ein *Film noir* wie *Laura*, *Double Indemnity* oder *The Maltese Falcon*. Die typische Stimmung ist jedoch gebrochen durch das Bewußtsein des Zuschauers, hier an einer Rekonstruktion teilzunehmen. Diese Distanz wird durch die komische Grundhaltung noch verstärkt, wobei die Szenen, in denen Steve Martin als Komiker agiert, häufig stärker das parodistische Element betonen, von dem dieser Film keineswegs frei ist. Wo der Klamauk jedoch zurücktritt, nimmt der Zuschauer an einem Spiel teil, das gerade aus der Kenntnis der Spielregeln seine Wirkung bezieht.<sup>28</sup>

Mit diesem Beispiel ist die Bestimmung derjenigen Prinzipien abgeschlossen, die für eine postmoderne Haltung konstitutiv sind. Ohne das Vorliegen dieser Merkmale kann demnach auch nicht von einem postmodernen Erzählen gesprochen werden, das mehr oder anderes darstellt, als die Wiederaufnahme avantgardistischer Positionen und Formen.

Für die Konkretisierung des postmodernen Erzählens ist als nächster Schritt der Untersuchung ein Abriss über das in der kritischen wie wissen-

---

27 Vgl. z.B. Heinzlmeier, *Kino der Nacht*, S. 162; *Lexikon des Internationalen Films*. Das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945. 21 000 Kurzkritiken und Filmographien. Bd. 8: T-V. Red. Klaus Brüne. Hrsg. vom Katholischen Institut für Medieninformation e.V. und der Katholischen Filmkommission für Deutschland. Reinbek 1987, S. 3864.

28 Wo Poststrukturalismus und Postmoderne (im Anschluß an I. Hassan) gleichgesetzt werden, erscheint als „postmoderner“ *Film noir* Ridley Scotts *Blade Runner* von 1982 (vgl. David Harvey: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford 1989, S. 308-314). Die Problematik des Films ist jedoch die Frage nach der Identität in einer Welt der Simulacren, also eine eher moderne In-Frage-Stellung der Subjektivität – im *Director's Cut* von 1991 wird dieser Bezug noch stärker in den Vordergrund gerückt; beim Autor der Vorlage, Philip K. Dick, ist die Frage nach dem Status der Realität und der Identität eine Obsession gewesen, die schließlich zur Paranoia geführt hat.

schaftlichen Diskussion als „postmodern“ bezeichnete Erzählen notwendig. Hierbei können die beiden bislang gefundenen Merkmale „Pluralität“ und zwingender noch „authentischer Eklektizismus“ als Kriterien dienen, die schon auf der Ebene der theoretischen Auseinandersetzung die Möglichkeit eines postmodernen Erzählens bestätigen bzw. widerlegen.

## C. Grundlagen „postmodernen“ Erzählens

Für eine nähere Bestimmung dessen, was hier unter dem Titel „postmodernes Erzählen“ gesetzt ist, bieten sich zwei Wege an: einmal der über die Theorie, wo vor allem an Literaturkritiker und -theoretiker in den USA zu denken ist. Dort nahm die „Postmoderne“-Debatte, zunächst auf dem Gebiet der Literatur, in den Jahren 1959/60 ihren Ausgang<sup>1</sup>. In dieser Reihe wären Namen zu nennen wie: I. Howe, H. Levin, L. Fiedler, S. Sontag, J. Barth, I. Hassan, R. Federman, R. Sukenick und eine Reihe anderer. Dabei ist zunächst anzumerken, daß bei Howe und Levin „Postmoderne“ negativ gekennzeichnet ist, „durch Erschlaffung, durch ein Nachlassen der innovatorischen Potenz und Durchschlagskraft“<sup>2</sup>, was für die in diesem Zusammenhang versuchte Bestimmung des positiven Gehalts von Postmoderne dazu führt, diese Positionen unbeachtet lassen zu können. Genausowenig kann versucht werden, ein umfassendes Bild der nordamerikanischen Debatte zu zeichnen, die alle Äußerungen der genannten Autoren und anderer umfaßt. Ich beschränke mich hier auf eine Auswahl: einmal diejenigen, die Welsch in seinem Sammelband als „Schlüsseltexte“ bezeichnet, zum anderen auf solche Texte, die entweder ebenso bedeutsam waren (etwa Susan Sontags Essay-Band *Against Interpretation* oder John Barth' Essays *The Literature of Exhaustion* (1967) und *The Literature of Replenishment* (1979)) sowie auf zusammenfassende Texte (Raymond Federmans 1990 in Hamburg gehaltene *Poetik-Lektionen*<sup>3</sup>). Gerade die Untersuchung von Federman bietet die Gelegenheit, an Hand einer Theorie, die sich eindeutig als „postmodern“ verstanden wissen will – Federman lehnt zwar den Begriff ab, aber seine Begriffe: Surfiction, experimentelle Literatur, neue Literatur, Metaliteratur meinen dasselbe –, eine Reihe von Vorstellungen, die in der Diskussion immer wieder als „postmodern“ gekennzeichnet wurden, eingehender zu untersuchen.

Allerdings kann es mit der Beschränkung auf den nordamerikanischen Raum nicht sein Bewenden haben. Zunächst weisen die hier zu untersuchenden Texte eine Reihe von Schwächen auf; dann darf nicht übersehen werden, daß es von seiten der europäischen Autoren wie Eco und Calvino gleichfalls theoretische Texte gibt. Da diese Autoren hier stärker als Paradigmen gesehen werden, nicht zuletzt, weil ihre literarischen Arbeiten

---

1 Siehe die Darstellung der Entwicklung der amerikanischen Diskussion bei Köhler, Postmodernismus, a.a.O.; dazu die wesentlich profundere (und kritischere) Darstellung bei Andreas Huyssen: Postmoderne – eine amerikanische Internationale?. In: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, S. 13-44.

2 Welsch, Einleitung. In: Wege aus der Moderne, S. 9. Vgl. auch Köhler, Postmodernismus, a.a.O., S. 11f.

3 Diese Poetik-Vorlesungen sind, was in der deutschen Ausgabe verschwiegen wird, eine überarbeitete Zusammenstellung von schon älteren Einzelaufsätzen vor allem aus den 70er Jahren.

weitaus eher den Kriterien postmodernen Erzählens entsprechen, als es die von den Amerikanern genannten Texte tun, kommt ihnen ein größeres Gewicht zu. An erster Stelle wären Ecos *Nachschrift zum ›Namen der Rose‹* und Calvins *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend* zu nennen.

Die Annäherung an das Phänomen kann aber auch über die Praxis des postmodernen Erzählens selbst geleistet werden. Gerade eine Eigenart dieses Erzählens, die Reflexion über das Erzählen in der Erzählung, bietet die Gewähr, über den Weg der immanenten Poetik zu einem Ergebnis zu gelangen. Daß diese Art der Betrachtung konkreter ist als die der theoretischen Erörterungen, versteht sich von selbst; so soll es hier auch nicht so sehr auf die allgemeinen theoretischen Grundlagen ankommen, sondern stärker auf eine Untersuchung etwa der Motive, die in postmodernen Erzählformen immer wieder auftreten, oder jener meistzitierten Versatzstücke einzelner Genres. In diesem Teil sollen als Leitlinie zwei Erzählungen von Borges dienen: *Untersuchung des Werks von Herbert Quain* sowie *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*, wie überhaupt in dem Sammelband *Fiktionen* von Borges nahezu alle Motive vorgeprägt sind, die sich dann zum Beispiel in einem der erfolgreichsten Romane der Postmoderne, Ecos *Der Name der Rose*<sup>4</sup>, finden; freilich nicht nur da, sondern auch bei Lars Gustafsson, Italo Calvino, Georges Perec, Thomas Pynchon, Lawrence Norfolk, Harry Mulisch, Patrick Süskind und anderen. An dieser Stelle wird es auch möglich sein, die Essays von Borges mit in die Betrachtung einzu beziehen.

---

4 In Ecos Roman ist die Abhängigkeit von Borges so offensichtlich, daß man fast von einer Paraphrase sprechen kann (vgl. hierzu: Klaus Ickert / Ursula Schick: *Das Geheimnis der Rose* entschlüsselt. München 1986, vor allem S. 54-57 u. S. 140-144).



# I. Theoretische Positionen zu „postmodernen“ Erzählformen

## 1. Der Einbruch der Pop-art in die „hohe Literatur“: Leslie Fiedler und Susan Sontag

Leslie Fiedlers Aufsatz *Cross the Border – Close the Gap*, zunächst 1969 im *Playboy* erschienen<sup>1</sup>, enthält, wie Welsch es formuliert, „weit mehr als ein Plädoyer nur für Pop (und Porn): Fiedler entwickelt ein Programm von Postmoderne“<sup>2</sup>, doch stellt sich hier gleich die Frage: welcher „Postmoderne“? Der zentrale Punkt von Fiedlers Aufsatz ist die Verbindung von populärer Kultur und sogenannter „hoher Literatur“<sup>3</sup>, nimmt also ein Motiv auf, das in der bildenden Kunst schon die gesamten sechziger Jahre, es seien hier nur Roy Lichtenstein und Andy Warhol genannt, als „Pop-art“ große Bedeutung hatte. Inwieweit dies im 20. Jahrhundert ein neues Phänomen ist, wird sich bei der Betrachtung der Erzählungen von Borges zeigen; daß die Verbindung von Volksmythen und „hoher Literatur“ eine immer schon in der Literatur anzutreffende Erscheinung ist, kann nicht bestritten werden: bekanntermaßen ist die *Historia von D. Johan Fausten* ... ein Volksbuch, das noch zu Goethes Zeiten als Puppenspiel populär war<sup>4</sup> – also nichts anderes als das, was Fiedler als „Mythos“<sup>5</sup> bezeichnet. Daß Fiedler diese „neue“ Literatur mit den Anfängen der Romantik vergleicht<sup>6</sup>, ist bezeichnend: was er als notwendige neue Form der Literaturkritik fordert: „Die neueste Kritik muß ästhetisch und poetisch in Form und Inhalt sein, ...“<sup>7</sup>,

---

1 Dieser Aufsatz wurde wieder abgedruckt in *Cunliffe* (1975), S. 344-366, sowie in Leslie Fiedler: *Collected Essays*, New York 1971; erschien erstmals in deutscher Sprache in: März-Mammut. März-Texte. Hrsg. von Jörg Schröder. Herbstein 1984 (2), S. 673-697 (die entscheidenden Gedanken waren jedoch schon in einem Aufsatz *Das Zeitalter der neuen Gedanken* im September 1968 in *Christ und Welt* veröffentlicht worden), und wird hier in der Ausgabe von Welsch zitiert (Leslie Fiedler: *Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne*. In: *Wege aus der Moderne*, S. 57-74.) Eine leicht veränderte Originalfassung ist greifbar in: *Postmodernism in American Literature. A Critical Anthology*. Ed. by Manfred Pütz und Peter Freese. Darmstadt 1984, S. 151-166.

2 Welsch, Einleitung, a.a.O., S. 22.

3 „... daß diese Überbrückung der Kluft zwischen Elite- und Massenkultur die exakte Funktion des Romans heute ist“ (Fiedler, *Überquert die Grenze* ..., a.a.O., S. 62).

4 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Dichtung und Wahrheit*. 10. Buch, S. 321 (WA I., 27). Zur Popularität des Faust-Stoffes auch: Karl Otto Conrady: *Goethe. Leben und Werk*, Band II. Frankfurt am Main 1987, S. 311f.

5 Fiedler, *Überquert die Grenze* ..., a.a.O., S. 58, 62f., 70ff; kritischer noch 1965: Leslie Fiedler: *Die neuen Mutanten*. In: *Acid. Neue amerikanische Szene*. Hrsg. von R.D. Brinkmann und R.R. Rygulla. Frankfurt am Main 1975, S. 16-31, hier: S. 18ff.

6 Fiedler, *Überquert die Grenze* ..., a.a.O., S. 71.

7 Ebd., S. 59.

unterscheidet sich in nichts von dem bekannten Fragment Friedrich Schlegels: „Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. ...“<sup>8</sup> (Kritische Fragmente [117]). Bei Fiedler tritt zu dem Versuch, eine Mischung aus Früh- und Spätromantik zu restaurieren, noch die Offenheit gegenüber der Vulgarität hinzu. Ebenso läßt seine Kennzeichnung der Jetzt-Zeit: „apokalyptisch, antirational, offen romantisch und sentimental“<sup>9</sup>, nicht erkennen, wodurch sich die „Postmoderne“ denn nun von der Moderne unterscheiden soll – bestenfalls weist sie auf den eingeschränkten Moderne-Begriff des Autors<sup>10</sup> hin, was aus der angelsächsischen Rezeption und Kanonisierung bestimmter Werke der Moderne erklärbar ist<sup>11</sup>. Sein Paradigma des „postmodernen“ Romans, Boris Vians *J'irai chatcher sur vos tombes*<sup>12</sup>, enthält außer der Quellenfiktion kein Element postmodernen Erzählens, sondern erweist sich als Rachegeschichte mit pornographischen Einlagen (oder umgekehrt), geschrieben im Stil der *hard-boiled*-Kriminalgeschichten von Hammett oder Cain. Daß Kriminalgeschichten durchaus Qualitätskriterien der „hohen“ Literatur erfüllen können, haben schon Chandler, Hammett, Simenon u.a. gezeigt; eine Verbindung von Pop-art und Elitekultur ist damit nicht notwendig verknüpft, wenngleich es Fiedler auf diese ankommt. Es ist ein Unterschied, ob etwa Calvino in seinen *Cosmicomics* reflektierend die Darstellungsweise von Comics aufnimmt<sup>13</sup>, oder ein Autor versucht, durch eine Darstellung auf hohem Niveau bestimmte Genres wie etwa den Kriminalroman für die Literatur fruchtbar zu machen. Bei Calvino wird ein Darstellungsmuster der populären Kultur aufgenommen und als solches auch kenntlich gemacht, im Falle Vians wird der Literatur ein weiterer Inhaltsbereich geöffnet – übrigens ganz im Sinne der modernen Avantgarde mit ihrem Anspruch, alles könne Literatur werden.<sup>14</sup>

---

8 Friedrich Schlegel: Lyceums-/Kritische Fragmente. In: F.Sch.: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hrsg. und eingel. von Hans Eichner. (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung. Zweiter Band. Kritische Neuausgabe. Hrsg. von Ernst Behler). München 1967, S. 147-163, hier: S. 162.

9 Fiedler, Überquert die Grenze ..., a.a.O., S. 58.

10 Vgl. Hans Egon Holthusen: Heimweh nach Geschichte. Postmoderne und Posthistoire in der Literatur der Gegenwart. In: Merkur 38 (1984), S. 902-917, hier: S. 904. Eine erweiterte Fassung des Aufsatzes von Holthusen, bei dem noch stärker auffällt, daß der berechtigte Vorwurf bezüglich Fiedler auch Holthusen trifft, in: Hans Egon Holthusen: Vom Eigensinn der Literatur. Kritische Versuche aus den achtziger Jahren. Stuttgart 1989, S. 212-249.

11 Vgl. Huyssen, Postmoderne, a.a.O., S. 17ff.

12 Deutsche Ausgabe: Vernon Sullivan (= Boris Vian): Ich werde auf eure Gräber spucken. [1946] Frankfurt am Main 1990/13.

13 Besonders deutlich in der Erzählung *Die Herkunft der Vögel* [1984], in: Italo Calvino: Das Gedächtnis der Welten: *Cosmicomics* [1. Teil]. München 1991, S. 45-58.

14 Es ist freilich nicht einmal zwingend, sich auf die Avantgarde zu beziehen: Daß sich die Literatur, wie Kunst überhaupt, im Laufe der Zeit neue Gegenstandsbereiche erobert, ist

Das postmoderne Erzählen definiert sich nicht über den Inhalt, sondern über die Darstellungsweise, was auch heißt, daß es nicht ausreicht, Schreibweisen der populären Literatur ungebrochen zu übernehmen.

Am Ende seines Aufsatzes schwingt Fiedler sich dann zum Propheten „einer großen religiösen Renaissance“ auf, predigt die „permanente religiöse Revolution“ und propagiert den „heiligen Schwärmer“<sup>15</sup>. Es stellt sich die Frage, wie Welsch in dieser Wiederaufrichtung einer Heilslehre unter romantisch-irrationalistischen Vorzeichen „eine Vielfalt von Sprachen und Kodes“<sup>16</sup> finden kann – Religion selbst führt in ihrem Begriff schon immer den Anspruch auf totale Geltung mit sich. Das läßt noch im Nachhinein Fiedlers Eintreten für eine Demokratisierung der Kunst, die ihm eigentlich wichtiger ist als eine neue Form der Literatur, etwas fragwürdig erscheinen.

Auch bei Susan Sontag findet sich der Versuch, den Gegenstandsbereich der Literatur auszuweiten, was wenig nur mit „Postmoderne“ zu tun hat. Während Fiedlers Anspruch die gesamten populären Mythen umfaßt, geht es Sontag vor allem um die Pornographie als Ort einer gesteigerten Erfahrung von Körperlichkeit:

Ich habe in diesem Aufsatz bereits mehrfach die Möglichkeit angedeutet, daß die pornographische Phantasie, ..., etwas sagen kann, das es verdient, gehört zu werden. Ich habe darauf hingewiesen, daß diese ... Form der menschlichen Phantasie ... ihren eigenen Zugang zur Wahrheit hat. Und diese Wahrheit – über das Empfindungsvermögen, das Sexuelle und die individuelle Persönlichkeit, über Verzweiflung und Begrenzung – kann, wenn sie sich in die Kunst hineinprojiziert, nachvollzogen werden.<sup>17</sup>

Es fällt nicht schwer, die Affinität dieser Auffassung zum Authentizitätspostulat festzustellen, ja es scheint geradezu, wenn man folgende Zitate

---

so alt wie Literatur/Kunst selbst; daß diese Gegenstände in der vorangegangenen Stufe jeweils undenkbar als Gegenstand von Kunst waren, ebenso.

15 Alle Zitate Fiedler, Überquert die Grenze ..., a.a.O., S. 73.

16 Ergänzt wird diese Beschreibung von Fiedlers Konzept durch den abschließenden Satz: „Integrativ ist es nicht durch Setzung, sondern auf dem Weg solcher Pluralität und Mehrdimensionalität.“, was weniger die Ausführungen Fiedlers beschreibt als Welschs Idee von „Postmoderne“. (Welsch, Einleitung, in: Wege aus der Moderne, S. 22.) Vgl. zu dieser spezifischen Verbindung von Romantik und sog. „Postmoderne“ in der amerikanischen Debatte: Gerald Graff: The Myth of the Postmodernist Breakthrough. [1973] In: Postmodernism in American literature, S. 37-58, wobei anzumerken ist, daß romantisches Ursprünglichkeitsdenken und moderner Unmittelbarkeitsglaube nicht das gleiche sind.

17 Susan Sontag: Die pornographische Phantasie (The Pornographic Imagination). [1967] In: S.S.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main 1982, S. 48-87, hier: S. 85.

betrachtet, hier zu einer Restauration des lebensphilosophischen Intuitionismus zu kommen:

Die Welt, unsere Welt, ist leer und verarmt genug. Weg mit allen ihren Duplikaten, bis wir wieder unmittelbarer erfassen, was wir haben.<sup>18</sup>

Das Entscheidende ... sind die reine, unübersetzbare sinnliche Unmittelbarkeit einiger Bilder ...<sup>19</sup>

Wir müssen lernen, mehr zu sehen, mehr zu hören und mehr zu fühlen.<sup>20</sup>

Ein Kunstwerk, dem man als Kunstwerk begegnet, ist ein Erlebnis, nicht aber eine Aussage oder die Antwort auf eine Frage.<sup>21</sup>

Die Kunst der Gegenwart ist ein neues Instrument, ein Instrument zur Modifizierung des Bewußtseins und zur Entwicklung neuer Formen des Erlebens.<sup>22</sup>

Sinneswahrnehmungen, Gefühle, die abstrakten Formen und Stile der Erlebnisweise sind es, was zählt. Sie sind das Ziel der zeitgenössischen Kunst. Der Grundmaßstab für zeitgenössische Kunst ist nicht die Idee, sondern die Analyse und Erweiterung der Wahrnehmungen (und wenn es doch eine »Idee« ist, dann betrifft sie die Erlebnisweise).<sup>23</sup>

Diese Aussagen sind das genaue Gegenteil dessen, was eine „post-moderne“ Kunst anstrebt. Unmittelbarkeit, Gefühl, Sinneswahrnehmung lassen sich nur schwer mit einem Erzählen verbinden, daß sich im Sinne des „authentischen Eklektizismus“ definiert, was in Gegenrede zu Sontag auch als „mittelbare Authentizität“ bezeichnet werden könnte.<sup>24</sup> Wie verhält es sich aber mit dem zweiten Prinzip der „Postmoderne“, der Pluralität? Auch hier zeigt sich Sontag mehr als Gegnerin denn Befürworterin der Pluralität:

Irgendwann in der Vergangenheit ... muß es einmal ein revolutionärer und schöpferischer Akt gewesen sein, Kunstwerke zu schaffen, die auf verschiedenen Ebenen erlebt werden konnten. Heute ist das nicht mehr der Fall. Heute wird dadurch ein Prinzip

---

18 Susan Sontag: Gegen Interpretation (Against Interpretation). [1964] In: Sontag, Kunst und Antikunst, S. 11-22, hier: S. 16.

19 Ebd., S. 18.

20 Ebd., S. 22.

21 Susan Sontag: Über den Stil (On Style). [1965] In: Sontag, Kunst und Antikunst, S. 23-47, hier: S. 30.

22 Susan Sontag: Die Einheit der Kultur und die neue Erlebnisweise (One Culture and the New Sensibility). [1965] In: Sontag, Kunst und Antikunst, S. 342-354, hier: S. 345.

23 Ebd., S. 350.

24 Vgl. Jürgen Peper: Postmodernismus: "Unitary Sensibility". (Von der geschichtlichen Ordnung zum synchron-environmentalen System). [1977] In: Postmodernism in American Literature, S. 167-192, hier: S. 168f.

des Übermaßes gefördert, das das größte Problem des modernen Lebens darstellt.<sup>25</sup>

Hier wird Pluralität gerade nicht als Chance, sondern ganz im Sinne der Moderne als Bedrohung erfahren. Und selbst noch Sontags in diesem Sammelband avanciertestes Konzept, das der „Camp“-Literatur, erweist sich bei näherem Hinsehen als nur oberflächlich pluralistisch. Zwar werden die Eigenschaften des „Camp“ in additiver Folge beschrieben, es handelt sich dabei auch um Ausprägungen verschiedener Richtungen, aber letztendlich bleibt die Pluralität durch eine Meta-Bestimmung, die sich hauptsächlich der Fortschreibung von Positionen des Dandyismus bei Baudelaire und Wilde verdankt, gebunden.<sup>26</sup> Allerdings finden sich bei Sontag auch Passagen, die wenigstens im Ansatz ein Element postmodernen Erzählens beschreiben. So läßt sich anlässlich der Besprechung von Burroughs Romanen folgende Beschreibung finden:

Als eine weitere charakteristische Taktik der Moderne ist die bewußte, teils ironische und teils ernsthafte, Verwendung veralteter Erzählformen zu nennen. Viele zeitgenössische Schriftsteller haben sich in dem Bemühen um eine Erneuerung der Romanformen gerade den verkalktesten, konventionellsten der »geschlossenen« Erzähltypen zugewandt.<sup>27</sup>

Jedoch wird auch diese Erkenntnis, die hier neben Burroughs an Thomas Pynchons *V* festgemacht wird, in ihrer Wertigkeit für eine Konzeption postmodernen Erzählens in Frage gestellt, wenn als Begründung für diese Strategie im folgenden Satz angegeben wird: „Was unzweifelhaft banal ist, läßt sich um so origineller einsetzen.“ Die Kategorie der Originalität ist eine Kategorie der Moderne, die sich schon aus dem Begriff der Avantgarde ergibt und für das postmoderne Erzählen, wenn überhaupt, nur eine untergeordnete Rolle spielt (im Bereich der Postmoderne ließe sich bestenfalls ein vermittelter Originalitäts-Begriff denken: etwa den der originellen Kombination). Insgesamt zeigt auch die Auswahl der Autoren, die Sontag zum Gegenstand ihrer Essays macht: z.B. Leiris, Sartre, Sarraute, der schon erwähnte Burroughs, Ionesco, Hochhuth, Artaud usw., daß sich ihr Denken noch im Bereich der Moderne bewegt, der Einfluß ihres Sammelbandes *Against Interpretation* einer post-modernen Literatur

---

25 Sontag, Gegen Interpretation, a.a.O., S. 21.

26 Susan Sontag: Anmerkungen zu ›Camp‹ (Notes on »Camp«). [1964] In: Sontag, Kunst und Antikunst, S. 322-341; vgl. zur Meta-Bestimmung vor allem S. 338f.

27 Susan Sontag: William Burroughs und der Roman (William Burroughs and the Novel). [1966] In: Sontag, Kunst und Antikunst, S. 156-169, hier: S. 161.

sowenig zugute kommen konnte wie die Bekanntheit von Fiedlers Ausführungen.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Auch Huyssen stellt fest, daß die „Postmoderne“ der 60er Jahre in Amerika vor allem eine Wiederkehr der Avantgarde war, ohne jedoch die eminente Bedeutung des Unmittelbarkeitspostulates zu bemerken (vgl. Huyssen, Postmodernismus, a.a.O., S. 17-22).

## 2. „Postmoderne“ als Ultra-Moderne: Ihab Hassan und Raymond Federman

Hassans Aufsatz *Postmoderne heute*<sup>1</sup> schwankt etwas zwischen dem Versuch einer resümierenden Theorie der „Postmoderne“ und der additiven Zusammenstellung von Merkmalen, einer „parataktische[n] Liste“<sup>2</sup>, zudem „eine[r] sehr persönliche[n] Auswahl“<sup>3</sup>. Dennoch mag er hier als theoretische Auseinandersetzung verstanden werden, gerade weil auch schon das Konzept der „paracritical“ Theorie mit dem Aufbrechen typographischer Verbindlichkeiten einen Hinweis auf den Standpunkt Hassans gibt, indem es auf entsprechende Versuche im Dadaismus und seinen Nachfolgern hinweist.<sup>4</sup>

Die Nähe zur Avantgarde zeigt dann auch die bloße Aufzählung der Merkmale von Hassans Bestimmung der „Postmoderne“: „Unbestimmtheiten“, „Fragmentarisierung“, „Auflösung des Kanons“, „der Verlust von ‚Ich‘, von ‚Tiefe‘, „das Nicht-Zeigbare, Nicht-Darstellbare“, „Ironie“, „Hybridisierung“, „Karnevalisierung“, „Performanz, Teilnahme“, „Konstruktcharakter“, „Immanenz“.<sup>5</sup> Setzt man dagegen die Merkmalsreihe, die Enzensberger in seinem Aufsatz *Die Aporien der Avantgarde* als Kennzeichen der Neo-Avantgarde referiert: „Improvisation, Zufall, Ungenauigkeitsmoment, Austauschbarkeit, Unbestimmtheit, Leere; Reduktion zur reinen Bewegung, reine Aktion, absolute Bewegung, Motorik, *mouvement pur*“<sup>6</sup>, wird man unschwer eine Reihe von Übereinstimmungen erkennen. Der Unterschied zu Hassan besteht vor allem darin, daß der Amerikaner die „Pluralität“ als ein bestimmendes Kennzeichen der „Postmoderne“ ansieht, wobei nicht ganz deutlich wird, ob diese „Pluralität“ als positive Erfahrung oder als „Auflösungserscheinung problematischer Natur“<sup>7</sup> betrachtet wird. Das liegt vor allem an der nahezu beliebigen Bezugnahme auf klassische<sup>8</sup>, moderne und „postmoderne“ Konzepte. Immerhin sollte

---

1 Ihab Hassan: *Postmoderne heute* [1985]. In: *Wege aus der Moderne*, S. 47-56.

2 Ebd., S. 48.

3 Ebd.

4 Vgl. die Beschreibung des „paracritical“ in Ihab Hassan: *The Re-Vision of Literature: Rhetoric, Imagination, Vision*. [1980] In: *Postmodernism in American Literature*, S. 95-117, hier: S. 96.

5 Hassan, *Postmoderne heute*, a.a.O., S. 49-55. Vgl. auch die gänzlich unspezifische Merkmalsreihe in Ihab Hassan: *POSTmodernISM. A Paracritical Bibliography*. [1975] In: *Postmodernism in American Literature*, S. 82-95, hier: S. 92-94.

6 Hans Magnus Enzensberger: *Die Aporien der Avantgarde*. [1962] In: *H.M.E.: Einzelheiten II. Poesie und Politik*. Frankfurt am Main 1970, S. 50-80, hier: S. 71. Vgl. auch Willem, *Anschaulichkeit*, S. 409: „Man könnte dieses oberste Prinzip der Bewußtseinspoesie das Immanenzprinzip nennen.“

7 Hassan, *Postmoderne heute*, a.a.O., S. 55.

8 So wird sich bei der Beschreibung des „Nicht-Darstellbaren“ in äußerst fragwürdiger Weise auf Kants Konzept des Erhabenen berufen (ebd., S. 51), bei der Erläuterung des

Enzensbergers Analyse berücksichtigt werden, daß eine Richtung, die die von ihm genannten Merkmale aufweist, eine starke Nähe zu einer totalitären Konzeption zeigt.<sup>9</sup> Wenn sich der totalitäre Anspruch der Neo-Avantgarde bei Enzensberger vor allem an dem Postulat der „absoluten Bewegung“ erweist, so findet sich bei Hassan diese Bewegung transformiert in eine Bewegung der Zersplitterung, der unausgesetzten Fragmentarisierung, wobei unter dem Merkmal „Performanz“ auch das avantgardistische Motiv der „absoluten Bewegung“ herbeizitiert wird.<sup>10</sup> So wirken Hassans Ausführungen häufig eher als Beschreibung einer „Super-Moderne“<sup>11</sup>, einer gesteigerten Avantgarde, denn als diejenige einer Konzeption, die den der Avantgarde immanenten Totalitätsanspruch hinter sich gelassen hat, vielmehr ihn „forward toward Postmodernism“<sup>12</sup> trägt. Und wenn Hassan seinen Aufsatz mit der Bemerkung schließt: „Die elf hier genannten definatorischen Merkmale fügen sich zusammen zu einer irrationalen Größe, vielleicht sogar zu etwas Absurdem“<sup>13</sup>, dann ist damit die beliebige Mischung verschiedener literarischer Konzepte, Themen und Motive treffend beschrieben.

Weitaus ergiebiger sind die Ausführungen Federmans, nicht allein wegen der Ausführlichkeit oder des (weitgehenden) Verzichts auf die sogenannte „postmoderne Theoriebildung“, angesichts des Beispiel Hassans ein Synonym für Beliebigkeit, sondern vor allem durch die Aufnahme einer Vielzahl von Motiven, die sich auch in philosophischen Theorien zur „Postmoderne“ finden – sofern Poststrukturalismus und Postmoderne gleichgesetzt werden. Das entscheidende Problem aber auch Federmans ist, daß er keinen eindeutigen Begriff von „Moderne“ hat, noch weniger von dem die Moderne bestimmenden Authentizitätspostulat. Auf den ersten Blick

---

„Konstruktcharakter“ aber auf die Konstruktion von „post-kantianischen, ja post-nietzeschen ‚Fiktionen‘“ (S. 54), während eine „Erläuterung“ bei dem Merkmal „Fragmentarisierung“ wie die folgende: „Die Zeit verlangt nach Unterscheidungen, nach gleitenden sprachlichen Signifikanten, und selbst Atome lösen sich in flüchtige Subpartikel auf, in ein bloßes mathematisches Wispern.“ (S. 49) sich im Reich unverständlicher Beliebigkeit befindet.

<sup>9</sup> Vgl. Enzensberger, Aporien der Avantgarde, a.a.O., S. 48.

<sup>10</sup> „Das Ich in der Performanz drückt im günstigsten Falle, so Poiriers These ‚an energy in motion, an energy with its own shape‘ aus“ (Hassan, Postmoderne heute, a.a.O., S. 54). Vgl. auch Hassan, POSTmodernISM, a.a.O., S. 84.

<sup>11</sup> Jencks bezeichnet denn Hassan auch als „spätmodern“ (vgl. Jencks, Was ist Postmoderne?, S. 30); ebenso Huyssen (vgl. Huyssen, Postmoderne, S. 17).

<sup>12</sup> Hassan, POSTmodernISM, a.a.O., S. 90. An anderer Stelle wird sich für eine Bestimmung der „new Imagination“ auf Freud, Bergson, Heidegger und Sartre berufen (vgl. Hassan, The Re-Vision of Literature, a.a.O. S. 109ff. (Die Berufung auf vorhergegangene Konzepte ist nicht das Entscheidende; auffällig ist bei Hassan, daß es in den meisten Fällen solche der Moderne sind.)

<sup>13</sup> Hassan, Postmoderne heute, a.a.O., S. 56.



scheint Federmans Charakterisierung der Haltung, aus der „postmoderne“, „neue“ oder „experimentelle“ Literatur, „Metafiktion“, „Surfiction“ entstehen, der Authentizitätsidee, wie sie deutlich noch bei S. Sontag formuliert ist, zu widersprechen. So wendet er sich entschieden gegen die Vorstellung vom Künstler als Schöpfer von Originalität<sup>14</sup>, bestimmt: „SCHREIBEN heißt zuallererst ZITIEREN“<sup>15</sup>, eliminiert die Unterschiede von Realität und Fiktion: „Fiktion und Autobiographie sind austauschbar, so wie Leben und Fiktion, Fakten und Fiktion, Sprache und Fiktion, Geschichte und Geschichten austauschbar sind“<sup>16</sup>, lehnt die Vorstellung von Literatur als Ausdruck und Darstellung als obsolet ab<sup>17</sup>, bestimmt als Kennzeichen der neuen Literatur die „Selbstreflexivität“<sup>18</sup> und gibt den Ausführungen ihre erkenntnistheoretische, um nicht zu sagen: metaphysische Rechtfertigung durch die Auffassung: „alles ist Fiktion, weil alles mit der Sprache beginnt“<sup>19</sup>. – Und dennoch: ich stelle die These auf, daß alle diese Vorstellungen, ob sie nun von Federman formuliert werden oder einem anderen, als „postmodern“ bezeichneten Theoretiker<sup>20</sup>, sich im Rahmen des Authentizitätspostulates bewegen, geradezu die letzte Bastion dieser Obsession der Moderne bilden, indem sie sie in der Negation bestätigen.<sup>21</sup>

Im folgenden soll versucht werden, in aller Kürze diese These zu belegen. Das logisch Interessante und zugleich Prekäre der Konzeption ist, daß die scheinbare Lösung des Konfliktes zugleich den Konflikt verursacht. Damit ist es auch gleichgültig, an welchem Punkt die Analyse ansetzt. Ich nehme als heuristischen Ausgangspunkt die der Moderne zuzurechnende Diagnose: „Auf jeden Fall gibt es das absolute Wissen nicht mehr, ebenso wenig wie die absolute Wahrheit.“<sup>22</sup> Das moderne Bewußtsein ist sich der Gültigkeit dieser Diagnose bewußt, aber es läßt darum doch nicht von dem

---

14 Vgl. Raymond Federman: *Kritifiktio*n: Einbildungskraft als Plagiarismus. (... ein unvollendeter end-loser Diskurs ...) In: R.F.: *Surfiction*: Der Weg der Literatur. *Hamburger Poetik-Lektionen*. Frankfurt am Main 1992, S. 77-99, hier vor allem: S. 88ff.

15 Ebd., S. 96.

16 Raymond Federman: Federman über Federman: Lüg oder stirb. In: Federman, *Surfiction*, S. 127-152, hier: S. 132.

17 Vgl. Raymond Federman: Literatur heute oder Der Drang nach dem Nicht-Wissen. In: Federman, *Surfiction*, S. 9-29, hier: S. 11f.

18 Vgl. Raymond Federman: Selbstreflexive Literatur oder Wie man sie los wird. In: Federman, *Surfiction*, S. 31-57.

19 Federman, Federman über Federman, a.a.O., S. 132.

20 Man kann die folgenden Ausführungen darum auch durchaus auf andere poststrukturalistische Theoretiker beziehen, obgleich im Einzelfall weitere Differenzierungen wie auch Modifikationen der Kritik notwendig würden.

21 Ohne auf die Bedeutung des Unmittelbarkeitspostulates zu rekurrieren, kommt Huysen zu einem vergleichbaren Ergebnis (vgl. Huysen, *Postmoderne*, S. 31ff.). S. auch oben B.II.

22 Federman, *Literatur heute*, a.a.O., S. 19.

Anspruch auf Wahrheit – ein wesentlicher Gegensatz zu der hier als „postmodern“ gesetzten Haltung. Wenn nun Literatur nicht in Beliebigkeit oder gar Falschheit verharren will, bleibt ihr als einzige Möglichkeit, „das Wissen absichtlich zu meiden, besonders jene Art von Wissen, die über Konventionen vermittelt, bestätigt und bestimmt wird“<sup>23</sup>. Literatur kann nur dann „wahr“ sein, wenn sie „ihre Autonomie durch die Bloßlegung ihrer eigenen Lügen“ bekräftigt, „falsche Geschichten, nicht-authentische Geschichten“ erzählt, „die absolute Wahrheit und das, was man Realität nennt“ demontiert, behauptet, „daß Realität als solche gar nicht existiere und daß die Idee einer Realität Schwindel sei“<sup>24</sup>. Literatur kommt hier also eine herausgehobene Bedeutung zu, weil sie durch die Darlegung der Falschheit wahr sein kann – bis an die Grenze des Paradoxons „Alles ist Lüge“. Das gilt nicht nur für Literatur allein, sondern für Sprache überhaupt. Allerdings wird „jedes Wort“ „sofort dadurch Begriff, dass es eben nicht für das einmalige ganz und gar individualisierte Uererlebniss, ..., sondern ... auf lauter ungleiche Fälle passen muss.“<sup>25</sup> Hier greift das Authentizitätspostulat: Wahrheit ist nur dann Wahrheit, wenn sie unmittelbar zugänglich ist, wenn sie authentisch erfahren wird. „Allerdings kann ich wegen der Unglaubwürdigkeit der Sprache weder leugnen noch bestätigen, daß die Tatsachen, die ich ... darstelle, von der Wahrheit abweichen oder nicht.“<sup>26</sup> Unglaubwürdig ist sie aber nur als begriffliche, als festgefügte Sprache, als bloßes „Residuum einer Metapher“<sup>27</sup>. Das führt dann notwendig dazu, daß „das Wissen von der Welt und vom Menschen“ ersetzt wird „durch den Akt der Suche (und sogar der Forschung) innerhalb der Literatur“, und nun die logische Steigerung: „der Suche nach dem, was das Schreiben von Literatur beinhaltet“<sup>28</sup>. Denn „zwischen zwei absolut verschiedenen Sphären wie zwischen Subjekt und Objekt giebt es keine Causalität, keine Richtigkeit, keinen Ausdruck, sondern höchstens ein ästhetisches Verhalten, ... eine andeutende Uebertragung, eine nachstammelnde Uebersetzung in eine ganz fremde Sprache.“<sup>29</sup> Welterfahrung im Sinne des Unmittelbarkeitspostulates ist nicht möglich, aber wenn Literatur „zum Akt der Selbstreflexion“ wird, „zur Metapher ihres eigenen

---

23 Ebd., S. 20.

24 Alle Zitate ebd. S. 20f.

25 Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. [1873] In: Nietzsche, Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 873-890, hier: S. 879f. In allen Fällen, wo Nietzsche als ein „Vater der Postmoderne“ bezeichnet wird, spielen die Gedanken dieses Aufsatzes eine große Rolle. Daß er uneingeschränkt unter dem Postulat der Lebensunmittelbarkeit steht – und darum gerade nicht „post-modern“ sein kann –, wird die folgende Untersuchung noch weiter darlegen.

26 Federman, Federman über Federman, a.a.O., S. 135.

27 Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge, a.a.O., S. 882.

28 Federman, Literatur heute, a.a.O., S. 21.

29 Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge, a.a.O., S. 884.

narrativen Prozesses“<sup>30</sup>, „eine endlose Befragung dessen, was das Schreiben tut, während es das macht“<sup>31</sup>, dann führt sie ihre Authentizität immer schon bei sich, um so mehr, wenn sie „dem Leser ein Gefühl der Eigenbeteiligung am Schreib/Leseprozeß“ vermittelt, ihm „eine (aktive) Möglichkeit“ gibt, „sich an der Ordnung des Diskurses und der Entdeckung seiner Bedeutung zu beteiligen“<sup>32</sup>. Dann nämlich wird auch der Leser im Nachvollzug einer eigenen authentischen Erfahrung inne – eine notwendige Bedingung, wenn Literatur überhaupt als relevant betrachtet werden soll. (Vielfach ist die Theorie der Rezeptionsforschung von der Literatur, die sich erst beim Lesen ihrer „wahren“, weil unabgeschlossenen und daher authentisch erfahrbar zu machenden Bedeutung nähert, ebenso abhängig von dem Authentizitätspostulat wie die hier referierten Positionen.) Wenn G. Willems für den „Beginn“ des Intuitionismus noch feststellen kann:

Wenn es die Aufgabe aller Aufgaben ist, das Leben als Leben zu fassen, muß sich die Aufmerksamkeit notwendig auf den Diskurstyp richten, der seit jeher die Stätte der Anschaulichkeit und Beweglichkeit ist: auf die Dichtung.<sup>33</sup>

so geht diese Position eines „Ultramodernismus“ unabhängig von ihrer Bestimmtheit durch diese traditionelle Erfahrung noch einen Schritt weiter. Sie ersetzt, in ihrem Diskurs durchaus logisch, den Begriff des Bewußtseins durch den der Sprache:

Wenn die Erfahrungen des Menschen ... nur als Fiktion existieren, wenn sie im nachhinein erinnert und erdacht werden, und dies stets auf verzernte, glorifizierte und sublimierte Art, dann werden diese Erfahrungen zu Erfindungen. Und wenn ein Großteil der Literatur sich (mehr oder weniger stark) auf die Erfahrungen des Schreibenden stützt (Erfahrungen, die nicht notwendigerweise vor dem Schreibprozeß liegen, wohl aber parallel dazu), dann kann es keine Wahrheit oder irgendeine Realität außerhalb der Literatur geben.<sup>34</sup>

Hier wird die Literatur in einem Maß aufgewertet, wie es am Beginn des Intuitionismus noch nicht denkbar war: Nietzsche kann noch wähen, „wo einmal der intuitive Mensch, ... seine Waffen gewaltiger und siegreicher führt, als sein Widerspiel, kann sich günstigen Falls eine Kultur gestalten, und die Herrschaft der Kunst über das Leben sich gründen“, „jene Unmit-

---

30 Federman, *Literatur heute*, a.a.O., S. 21.

31 Raymond Federman: *Surfiction: Eine postmoderne Position*. In: Federman, *Surfiction*, S. 59-76, hier: S. 70.

32 Ebd., S. 66.

33 Willems, *Anschaulichkeit*, S. 392.

34 Federman, *Surfiction*, a.a.O., S. 70.

telbarkeit der Täuschung“ „alle Aeusserungen eines solchen Lebens“<sup>35</sup> begleiten, aber doch darum das Leben nicht zugunsten der Kunst ersetzen. Die Abhängigkeit dieser Erfahrungskonzeption von der Vorstellung der authentischen Erfahrung, der allein Wahrheit zukommen kann, ist offensichtlich.<sup>36</sup> Wo Kant noch einschränken kann: „Wenn aber gleich alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anhebt, so entspringt sie darum doch nicht eben alle aus der Erfahrung.“<sup>37</sup>, so wird hier Erkenntnis auf die unmittelbare Wahrnehmung eingeschränkt. Aber nun ist die Literatur noch nicht der Endpunkt, der allein Wahrheit verbürgen kann, denn „Literatur besteht zu einem ebenso großen Teil aus dem Gesagten wie aus dem Nichtgesagten, denn das Gesagte muß nicht notwendig wahr sein, da das Gesagte stets auch anders ausgedrückt werden kann.“<sup>38</sup> Weshalb es zumindest einer Methode bedarf, die das „Nicht-Gesagte“ in der Literatur aufzudecken vermag; diesen Anspruch erhebt bekanntlich der Dekonstruktivismus.<sup>39</sup> Gemeinsam ist dem Gesagten und „Nicht-Gesagten“ aber, daß sie Diskursformen der Sprache sind, Literatur ohnehin, das „Nicht-Gesagte“ eben der „Diskurs des Verschweigens“, der unterdrückte Diskurs, etc. An diesem Punkt kommt es zu der Wendung in die Metaphysik, die als philosophisches Fundament dieser Auffassungen angesehen werden kann:

... alles ist Fiktion, weil alles mit der Sprache beginnt. (...) »Am Anfang war das Wort«. So beginnt einer der uralten Texte, der immer noch bestimmt, in welcher Beziehung wir zur Welt stehen. Am Anfang war das Wort, also die Sprache, und wenn wir Sprache sagen, meinen wir natürlich sofort Geschichten und Geschichten-erzählen: Fiktion, Mythos, Theologie.

---

35 Alle Zitate Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge, a.a.O., S. 889.

36 Vgl. Edmund Husserl: Cartesianische Methoden. [1932] In: Husserl, Cartesianische Meditationen, S. 1-161, hier: S. 22: „Alles Weltliche, alles raum-zeitliche Sein ist für mich – das heißt gilt für mich, und zwar dadurch, daß ich es erfahre, wahrnehme, mich seiner erinnere, daran irgendwie denke, es beurteile, es werte, begehre usw.“ oder S. 27: „Durch die phänomenologische *ἐποχή* reduziere ich mein natürliches menschliches Ich und mein Seelenleben – das Reich meiner psychologischen Selbsterfahrung – auf mein transzendental-phänomenologisches Ich, das Reich der transzendental-phänomenologischen Selbsterfahrung.“

37 Kant, Kritik der reinen Vernunft, S. 38 (B1).

38 Federman, Surfiction, a.a.O., S. 71.

39 Vgl. [Gespräch mit] Jacques Derrida. In: Philosophien. Gespräche mit Michel Foucault, Kostas Axelos, Jacques Derrida, Vincent Descombes, André Glucksmann, Emmanuel Lévinas, Jean-François Lyotard, Jacques Rancière, Paul Ricœur und Michel Serres. Hrsg. von Peter Engelmann. Graz [u.a.] 1985, S. 51-70, hier: S. 59ff.; Derrida, Positionen, S. 38; Jonathan Culler: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek 1988, S. 257ff.

Ja, alles (Leben, Geschichte, Erfahrungen, sogar der Tod) ist in der Sprache eingeschlossen. Alles ist Sprache. Ob wir die Sprache nun als Segen oder als Fluch betrachten, wir können ihr nicht enttrinnen.<sup>40</sup>

Bezeichnenderweise wird von Federman für diese Metaphysik noch die Religion als Beleg herangezogen, was umgekehrt wieder ein Licht auf ähnliche Grundannahmen bei Lyotard und Derrida, Heidegger und Novalis<sup>41</sup> wirft. Metaphysisch ist diese Annahme darum, weil aus der *λεποχθη* zunächst nichts als das Sein des (transzendental-phänomenologischen) Subjektes folgt. Die Annahme einer Vorgängigkeit von Sprache widerspricht den Vorgaben der Authentizität, aus denen diese entwickelt wurde. Aus dem Sprachobjektivismus folgt dann unmittelbar:

Diskurse durchdringen uns, umgeben uns, leiten uns, beeinflussen uns, verwirren uns – gewollt oder ungewollt. Wir bestehen aus Diskursen – Wörtern: gesprochenen und geschriebenen.<sup>42</sup>

Damit verschwindet nicht nur der Autor als Subjekt, dieser ist „weder *innerhalb* noch *außerhalb* seiner Sprache“, „ruht nicht in ihr“, „wandert nur hindurch“, „stimmt nicht länger mit einer bestimmten Identität überein, sondern mit einer bestimmten *Situation*, die jedem zugänglich ist“<sup>43</sup>, ist also ein bloßer frei fluktuierender Schnittpunkt der Diskurse. Die notwendige Folge dieser Auslöschung des Subjekts ist die Auslöschung der Welt,

---

40 Federman, Federman über Federman, a.a.O., S. 132. Der Begriff *λογο* am Beginn des Johannes-Evangeliums bezeichnet allerdings mehr als bloß die fiktionale Seite. Wenn hier ein spezifisch jüdisches Verständnis von Schrift zur Grundlage einer Ontologie gemacht wird, bewegen wir uns allmählich aus dem Raum der Moderne zurück in die Zeit der religiösen Metaphysiken.

41 „Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei - Sie machen eine Welt für sich aus - Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll ...“ (Novalis: Monolog. In: Novalis: Schriften. Zweiter Band. Das philosophische Werk. Hrsg. von Richard Samuel. Darmstadt 1965<sup>2</sup>, S. 672-673, hier: S. 672.). In dieser Konzeption Novalis', die freilich noch eine andere ontologische Fundierung hat, sind bereits alle Elemente der modernistischen Sprachphilosophien enthalten: der Spielcharakter der Sprache, die Autoreferentialität, das fehlende Signifikat usw.

42 Federman, Kritifiktion, a.a.O., S. 77. Die gleiche Theorie findet man in knapper Form, aber alle Elemente enthaltend bei Gustafssons Erläuterung seines Gedichts *Die Maschinen* aus den 60er Jahren (s. Lars Gustafsson: Mein Gedicht ›Die Maschinen‹. [1962] In: L.G.: Eine Insel in der Nähe von Magora. Frankfurt am Main 1973, S. 10-16, spez. S. 13ff.) Interessant ist indes die positive Wendung, die Gustafsson dieser Vorstellung gibt (vgl. ebd., S. 16).

43 Alle Zitate Federman, Kritifiktion, a.a.O., S. 96. Vgl. auch: [Gespräch mit] Vincent Descombes. In: Philosophien, S. 71-83, hier: S. 82, und besonders: Derrida, Positionen, S. 34, 69 (auch wenn die Sprache durch die „*differance*“ oder das „transzendente Signifikat“ ersetzt wird, sind damit die Probleme der Setzung als Setzung oder als „Einschreibung“ nicht beseitigt), S. 151ff.

ohne daß die Möglichkeit einer Konstitution von Welt auch nur hypothetisch bestünde. Die Rede von einem Objekt ohne Subjekt ist sinnlos.<sup>44</sup> Das kann in diesem Diskurs freilich wieder die Annahme, Realität sei nur eine Fiktion, bestätigen – sofern man geneigt ist, die *Petitio principii* zu übersehen. Die Verknüpfung von einer allein auf die subjektive Erfahrung setzenden Bewußtseinsphilosophie mit einer auf Strukturen mit Substanzcharakter bestehenden Metaphysik führt jedoch noch zu weiteren Folgerungen, die als Kennzeichen der „Postmoderne“ angesehen werden. Schon die Zitate von Nietzsche haben gezeigt, daß im Sinne der authentischen Erfahrung die Sprache das denkbar ungünstigste Medium für Authentizität ist. Sie führt immer schon einen hohen Abstraktionsgrad mit sich. So muß J. Culler den Dekonstruktivismus folgerichtig beschreiben:

Der philosophische Diskurs definiert sich als Gegensatz zur Schrift, um versichern zu können, daß seine Aussagen durch Logik, Vernunft und Wahrheit und nicht durch die Rhetorik der Sprache, in der sie ausgedrückt werden, strukturiert werden (...)  
Das Ideal wäre, das Denken unmittelbar betrachten zu können,  
...<sup>45</sup>

Federman dagegen versucht diesem Dilemma in der Literatur zu entgehen, indem er auf die Frage „Wie kann Sprache als Literatur betrachtet werden?“ folgende Merkmalsreihe aufstellt:

- Durch den Verzicht auf ökonomische Kommunikation.
- Durch das Akzeptieren von Nonsense.
- Durch die Verwirrung der logischen Schlußfolgerungen.
- Durch Gleichgültigkeit gegenüber Effizienz.
- Durch das Risiko, das die Sprache auf sich nimmt, wenn sie spricht.
- Durch die Weigerung, Formeln Einfluß auf das Reale nehmen zu lassen.
- Durch das Ungestüm der Sprache im Hang zur Liederlichkeit.
- Durch die Durchmischung der Sprache im Chaos der Unterschiede.<sup>46</sup>

Daß diese Forderungen, wenn überhaupt, nur im Brabbeln eines Säuglings erfüllt werden können, zeigt noch einmal die Ungeeignetheit von

---

44 Ähnlich: Jürgen Habermas: Untiefen der Rationalitätskritik. [1984] In: Habermas, Neue Unübersichtlichkeit, S. 132-137, hier: S. 134. Vgl. Derrida, Positionen, S. 171, wo das Subjekt wieder da ist. Was von Derrida abgelehnt wird, ist „irgendeine souveräne Einsamkeit des Schriftstellers“, die „punktuelle Einfachheit des klassischen Subjektes“. Das wirft wieder die Frage auf, wann das Subjekt (als Individuum) als „punktuelle Einfachheit“ gedacht wurde, und umgekehrt, wenn doch das „klassische Subjekt“ verabschiedet werden soll, was dann noch Subjekt heißen kann.

45 Culler, Dekonstruktion, S. 101. Man beachte den dezidierten Wahrheitsbegriff!

46 Federman, Kritifiktion, a.a.O., S. 95.

Sprache für die authentische Erfahrung.<sup>47</sup> Wenn Sprache noch Sprache ist und nicht nur die „Abbildung eines Nervenreizes in Lauten“<sup>48</sup>, dann ist sie begrifflich definiert und als solche ungeeignet als Träger von Unmittelbarkeit – es sei denn, und hier findet sich wieder der *Circulus vitiosus*, daß alles Sprache ist. Aktivierbar ist die authentische Erfahrung nur – wie oben angesprochen – über die Nach- oder Miterfahrung des Lesers.

Ähnlich fragwürdig ist die Absicht, im Schreiben über Nicht-Sinn oder Nicht-Wissen der Wahrheit näherzukommen: auch eine Literatur, „die alles, was sie entdeckt und alles, was bei einer Niederschrift formuliert wird, sogleich wegwischt und auslöscht“<sup>49</sup>, setzt Sinn; Sinnbildung vollzieht sich eben auch in der Negation oder Verweigerung von Sinn, und es ist nicht nur der „logische Positivismus“, der „der Welt einen Sinn abringen“<sup>50</sup> will. Letztlich spricht aus diesen Versuchen ein moderner Trotz, der angesichts der Unübersichtlichkeit der Welt eine Sprache fordert, „die mit Wiederholungen und Verwandlungen spielt und die konventionelle Syntax und Typographie aushebelt, um die Welt noch unverständlicher zu machen“<sup>51</sup>, um wenigstens im Unverständnis Welterfahrung und Kunst miteinander zu verbinden.

Die Geltung des Unmittelbarkeitspostulates führt auch zu einem Decouvrieren des „Mythos der Originalität“ und der Feststellung, daß „die selbstreflexive Literatur den Schöpfer als bloßen PLAGIARISTEN“<sup>52</sup> enthüllt habe, was für sich betrachtet weder eine neue noch originelle Erkenntnis ist. Dem hier kritisierten Originalitätsgedanken liegt eine bestimmte, historisch eindeutig festlegbare Konzeption von dem Künstler als „Originalgenie“ zugrunde, die sich schon bei dem Blick auf die vorgängige Literatur in ihrer historischen Bedingtheit erweist. Die mittelalterliche Literatur bis zum Barock wurde fast ausschließlich von „Plagiaristen“ geschrieben; es ist gerade nicht so, daß „traditionell“ „die Vorstellungskraft als die wichtigste, wesentliche und respektabelste Eigenschaft seines

---

47 Vgl. Ronald Sukenick: *The New Tradition*. [1972] In: *Postmodernism in American Literature*, S. 118-123, wo diese Prinzipien auf die Typographie des Buchs angewendet werden sollen – eine Auffassung, die sich unter den hier besprochenen Voraussetzungen zu Unrecht auf Sterne und Diderot beruft. Dazu und zu der bei Federman und Sukenick dahinterstehenden Konzeption vom Zusammenfallen von Kunst und Leben: Peper, *Postmodernismus*, a.a.O., S. 181ff.

48 Nietzsche, *Ueber Wahrheit und Luege*, a.a.O., S. 879. Nietzsche verwendet diese Beschreibung freilich, um die Inkongruenz von Wort und Ding darzulegen, ohne darauf einzugehen, daß gerade als „Nervenreiz“ die Sprache den von ihm geforderten Unmittelbarkeitswert hat.

49 Federman, *Literatur heute*, a.a.O., S. 22.

50 Ebd., S. 26.

51 Ebd.

52 Federman, *Kritifiktion*, a.a.O., S. 90.

Schöpfers angesehen“<sup>53</sup> wurde. Federman folgert daraus, daß „schöpfen, sich vorstellen, erfinden, schreiben“ „nur ein simpler Akt des Zitierens, des Wiederholens der einen alten Sache, die schon andere zuvor wiederholt haben“<sup>54</sup>, ist und kommt damit zumindest scheinbar im Ergebnis dem nahe, was hier als postmodernes Erzählen charakterisiert werden soll. Aber die Haltung, aus der dieses Ergebnis entsteht, ist eine andere: sie wurde hier gerade im Gegensatz zum Authentizitätspostulat als „authentischer Eklektizismus“ bestimmt, der nicht immer schon alles Vermittelte als einer lebendigen Wahrheit unangemessen betrachtet und von daher glaubt, einen Kreuzzug gegen die Vorstellung der Originalität führen zu müssen.

Indes besteht nicht nur in der Frage des Zitats ein Unterschied zwischen der Absicht Federmans und der der postmodernen Erzähler; der Bereich Realität und Fiktion hat eine andere Wertigkeit. Wenn Borges in seinen Geschichten Realitätsfragmente verwendet, dann haben diese allein darin ihre Berechtigung, daß sie als Realitätsfragmente – vorgetäuscht oder tatsächlich ist hier unerheblich – erkennbar sind. Wenn es um ein Verwischen der Grenze von Realität und Fiktion geht, kann nicht alles Fiktion sein; der Leser kann an keinem Spiel teilnehmen, wenn das Spiel gleich dem Ernst ist, oder: wo keine Realität existiert, ist die Rede von Fiktion sinnlos. (Und selbstverständlich bedarf auch Federmans Konzept der „Selbstreflexivität“ eines Bezugssystems, in dem mindestens das „Selbst“ von einem „Anderen“ abgesetzt wird, nur wird das nicht erwähnt.)

Die Überbewertung der Fiktionalität, sei es unter dem Begriff der Gleichheit von Realität und Fiktion oder dem des Simulacrums, führt bei ihren Vertretern zudem zu systemimmanenten Widersprüchen. So nimmt beispielsweise einerseits die Rede vom *posthistoire* (s. auch oben) den Charakter einer *self-fulfilling prophecy* an, wenn angenommen wird, daß sich Realität aus Fiktion konstituiert; daraus folgt aber, daß diesem Denken jederzeit ein wie immer im einzelnen geartetes geschichtliches Denken entgegengesetzt werden kann, das in seiner prinzipiellen Möglichkeit als ebenso realitätskonstituierend angesehen werden muß.<sup>55</sup> Wird diese Position dagegen mit eschatologischer Gewißheit vorgetragen, dann kommt dem *posthistoire* eine quasi-ontologische Struktur von Geschichtlichkeit (bzw. Nicht-Geschichtlichkeit) zu, deren Substanzcharakter die Rede vom *posthistoire* ebenso seherisch, weil jetzt die Fiktion vom Fortschritt der Geschichte endlich aufgedeckt wird, wie überflüssig macht, weil ein an sich

---

53 Ebd., S. 88. Kategorien wie Vorstellungs- oder Einbildungskraft im Sinne von Phantasie und Imagination gehören für einen mittelalterlichen Autor zu den Dingen, auf die er zumindest bei der Literatur weitgehend verzichten konnte und auch sollte.

54 Ebd., S. 96.

55 Vgl. dazu auch Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 152 (Fn 49).



schon immer Bestehendes bezeichnet wird.<sup>56</sup> Auch in den Fällen, wo *posthistoire* das Ende einer Bewegung bezeichnet, wobei hier auffällt, daß das zugrundeliegende Denkmuster einer Geschichte in finaler Bewegung nur dasjenige des Fortschritts der Geschichte sein kann, diesmal ins Negative gewendet, beschreibt es eigentlich einen Seinszustand.<sup>57</sup> So etwa bei A. Gehlen, der seine Form des *posthistoire* „kulturelle Kristallisation“ nennt oder bei J. Baudrillard. A. Gehlen charakterisiert das Jetzt als Zustand, in dem „ideengeschichtlich nichts mehr zu erwarten ist“, in dem „die Menschheit sich in dem jetzt vorhandenen Umkreis der großen Leitvorstellungen einzurichten hat, natürlich mit der dann noch dazuzudenkenden Mannigfaltigkeit von allerlei Variationen“<sup>58</sup>, was die Frage provoziert, ob diese Diagnose nicht schon nach dem Auftreten der Vorsokratiker, der Sophisten, Sokrates', Platos, Aristoteles' einige Berechtigung gehabt hätte. Ähnlich verhält es sich mit den Ausführungen Baudrillards: was als Diagnose eines aktuellen Zustands auftritt, ist nur als immer schon seiende Struktur denkbar und verliert auch in der quantitativen Steigerung jegliche Relevanz als Erklärungsmodell. Baudrillard verweist selbst darauf, daß seine Konzeption von Simulation und Hyperrealismus allein an einem Ort nicht zutrifft: „das goldene Zeitalter ist das der Unschuld der Sprache, die nichts verdoppeln muß, was sie über einen Eindruck der Realität sagt.“<sup>59</sup> Aber wo soll dieses „goldene Zeitalter“ historisch situiert werden? Selbst in den frühesten Zeugnissen menschlicher Bezeichnungsleistungen, etwa den Höhlenmalereien, wo dem Zeichen (möglicherweise) ein magischer Einfluß über das Ding beigelegt wird, ist es gerade die Nicht-Identität von Zeichen und Ding, das diesen Einfluß verbürgt. Die Verdoppelung des Dings ist immer schon in der Sprache (oder einem vergleichbaren Zeichensystem) angelegt, und es läßt sich unschwer erkennen, daß gerade Baudrillards Konzeption der Simulation von der unreflektierten Annahme der Gültigkeit des Authentizitätspostulates abhängig ist.<sup>60</sup> Ob sich das Dilem-

---

56 Wo die Apokalypse immer schon da ist, findet sie letztlich nicht statt. Vgl. Derrida, Apokalypse, wo diese Auffassung schließlich sich selbst überflüssig macht.

57 H. Schnädelbach sieht schon in Lyotards „Meta-Erzählungen“ einen „narrativ erzeugte[n] Schein, der es dann auch nahelegt, dramatisch vom Ende der Moderne, der Aufklärung und der Vernunft zu sprechen“ (Herbert Schnädelbach: Die Aktualität der *Dialektik der Aufklärung*. In: Die Aktualität der *Dialektik der Aufklärung*, S. 15-35, hier: S. 25).

58 Arnold Gehlen: Über kulturelle Kristallisation. [1963] In: Wege aus der Moderne, S. 133-143, hier: S. 141.

59 Jean Baudrillard: Die Simulation. [1976] In: Wege aus der Moderne, S. 153-162, hier: S. 157.

60 Vgl. Scherpe, Dramatisierung und Entdramatisierung ..., a.a.O., S. 220ff. Scherpes hilfreicher Aufsatz zum Katastrophismus in Moderne und „Postmoderne“ sieht dagegen einen Unterschied zwischen dem „französische[n] ,postmoderne[n] Wissen“ und der „deutschen Art der Begierde nach Authentizität und Unmittelbarkeit“ (S. 250); dagegen ist hier erneut einzuwenden, ob selbst ein Denken, das Authentizität verneinte – was nicht

ma eines Konzepts vom Ende der Geschichte durch den Heideggerschen Begriff der „Verwindung“ auflösen läßt – wie es G. Vattimo versucht<sup>61</sup> –, soll hier nicht weiter verfolgt werden. Es stellt sich ohnehin die Frage, inwieweit die Rede vom „Ende der Geschichte“ notwendig ist: nur weil Geschichte als historische Wissenschaft oder als Geschichtsphilosophie nie über einen Modellcharakter hinausgelangt, heißt das doch nicht unbedingt, daß Geschichte als in der Zeit ablaufendes Geschehen nicht stattfindet.<sup>62</sup> Diese vorgebliche Identität von Denken und Sein tritt nur dort auf, wo ontologische Strukturen über die Sprache determiniert sind, so daß dann notwendig folgt, daß es das, worüber ich nicht reden kann, auch nicht gibt.

Die Aporien, in die sich solche Annahmen notwendig verwickeln, können freilich unter dem Begriff der „Inkommensurabilität“ als „unaufhebbare Undurchsichtigkeit inmitten der Sprache selbst“<sup>63</sup> bezeichnet werden, wobei die „Inkommensurabilitäten“ gerade in dem Augenblick wieder auftreten, wo die Sprache über den Status einer Bewußtseinsleistung hinaus den einer Substanz zugewiesen bekommt. Im Rahmen einer strikten Bewußtseinsphilosophie gibt es keinen Weg von der *res cogitans* zur *res extensa* ohne den Sprung in die Metaphysik<sup>64</sup>, der seinerseits mehr Probleme aufwirft, als er löst, und umgekehrt gilt genauso:

---

ausgemacht ist –, sich nicht gerade in der Negation noch von dem Authentizitätspostulat abhängig zeigt (vgl. Huyssen, Postmoderne, S. 37ff.).

61 Vgl. Vattimo, *Das Ende der Geschichte*, a.a.O.; Vattimo, *Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie*, a.a.O.

62 Diese Bewegung, die Geschichte nur mehr als sinnlos erfahren kann, weil sie nicht mehr als Fortschritt denkbar ist, findet sich auch in Enzensbergers *Der Untergang der Titanic*, wo deutlich wird, aus welcher sozialpsychologischen und politischen Konstellation diese Auffassung entsteht (vgl. vor allem die Seiten 93, 97, 111f. und der 33. Gesang von: Hans Magnus Enzensberger: *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie*. Frankfurt am Main 1978).

Vgl. auch zur Inkongruenz von Erkenntnismodell und Geschichte: Lutz Niethammer: *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?* Reinbek 1989, S. 154-172.

63 Jean-François Lyotard: *Rasche Bemerkungen zur Frage der Postmoderne*. [1982] In: Lyotard, *Grabmal des Intellektuellen*, S. 80-88, hier: S. 86.

64 Auf ethisch-existentialistischer Ebene beschreibt dieses Dilemma Kierkegaard: „Entweder gibt es ein Paradox, daß der Einzelne als der Einzelne in einem absoluten Verhältnis zum Absoluten steht, oder Abraham ist verloren.“ (Sören Kierkegaard: *Furcht und Zittern*. [1843] Frankfurt am Main 1988<sup>2</sup>, S. 112.) Auch in den hier skizzierten Formen eines vorgeblich „postmodernen“ Denkens ist es allein der Glaube, der ein absolutes Verhältnis von Einzelem, hier: dem authentisch erfahrbaren und erfahrenden Bewußtsein, zum Absoluten, hier: der Wahrheit verbürgenden Struktur der Sprache, zu garantieren vermag – nur daß Kierkegaard aus der Abhängigkeit seiner Ausführungen von der Tatsache des Glaubens kein Geheimnis macht.

Eine konsequent fortgeführte Phänomenologie konstituiert also a priori, doch in streng intuitiver Wesensnotwendigkeit und -allgemeinheit, die Formen erdenklicher Welten, und diese wieder im Rahmen aller erdenklichen Seinsformen überhaupt und ihres Stufensystems ... Für solche, so ursprünglich gestaltete Begriffe kann es keine Paradoxien geben.<sup>65</sup>

Eine postmoderne Haltung zeichnet sich dagegen dadurch aus, daß sie die „Inkommensurabilitäten“ sehr wohl zu verbinden weiß, ohne allerdings ihre Eigenart aufzuheben. Das ist etwa die Vorgehensweise in Borges' Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, wo auf der Ebene der Narrativität hochspekulative philosophische und mathematisch-naturwissenschaftliche Konzeptionen mit den Rudimenten der *Mystery*-Erzählung verbunden werden. Diese Diskursarten bleiben aber in ihrer Spezifität erhalten; es ist gerade nicht das Ziel, die „Heterogenität der Regelsysteme und selbst der Diskursarten am wirkungsvollsten vergessen [zu] machen“.<sup>66</sup> Damit erscheint Borges als ein „postmoderner“ Autor im Sinne Lyotards<sup>67</sup>, aber der entscheidende Unterschied ist einmal die Übertragung verschiedener Diskurse in einen fiktionalen Text, ohne daß die Unterschiede beseitigt werden, zum anderen die Möglichkeit der Koexistenz der Diskursarten nebeneinander, ohne daß es zum „Widerstreit“ kommt. Wenn auch Welsch das Ziel der Mehrfachkodierung in der Irritation sieht, ohne das Ziel dieser „Irritation“ zu benennen, so zeigt sich darin nur die weitere Geltung des Unmittelbarkeitspostulates im Modus der Befremdung<sup>68</sup> – wenigstens muß das angenommen werden, solange die bewußte Dispensierung nicht auszumachen ist.

Darüber hinaus werden in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* nicht zuletzt die hier cursorisch angesprochenen Probleme in einer spielerischen Wendung angesprochen:

Dieser totale Monismus oder Idealismus setzt die Wissenschaft außer Kraft. Eine Tatsache erklären (oder beurteilen) heißt, sie mit anderen verbinden; diese Verknüpfung gilt auf *Tlön* als ein späterer Zustand des Subjekts, der den vorhergehenden Zustand weder beeinflussen noch erklären kann. Jeder geistige Zustand ist nicht reduzierbar: Die bloße Tatsache, ihn zu benennen – *id est* zu

---

65 Husserl, Cartesianische Meditationen, a.a.O., S. 158.

66 Lyotard, Der Widerstreit, S. 251 (über die Erzählung).

67 Vgl. Lyotard, Rasche Bemerkungen ..., a.a.O., S. 86. Es stellt sich die Frage, wie der (falsche) erlösende Charakter der Erzählungen – was hier für Meta-Erzählungen gilt, muß auch für die „kleine“ Erzählung der Literatur gültig sein – mit dem positiv gewerteten Streben der Literatur, „die Paradoxien [zu] betonen, die ... Inkommensurabilität ... [zu] bestätigen“ zu vereinen ist; vgl. auch [Gespräch mit] Jean-François Lyotard. In: Philosophien, S. 115-128, hier: S. 119.

68 Vgl. Welsch, Unsere postmoderne Moderne, S. 324.

klassifizieren –, bedeutet eine Verfälschung. Hieraus müßte man schließen, daß es auf Tlön keine Wissenschaft – ja nicht einmal Überlegungen gebe. Die paradoxe Wahrheit ist, daß es sie gibt, und zwar in nahezu unbegrenzter Zahl. (...) Der Umstand, daß jede Philosophie von vornherein ein dialektisches Spiel, eine *Philosophie des Als Ob* ist, hat zu ihrer Vervielfältigung beigetragen. (...) Die Metaphysiker auf Tlön suchen nicht die Wahrheit, nicht einmal die Wahrscheinlichkeit: Sie suchen das Erstaunen. Sie halten die Metaphysik für einen Zweig der phantastischen Literatur.<sup>69</sup> Und darin unterscheiden sie sich von den hier angerissenen Positionen.

---

69 Jorge Luis Borges: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: J.L.B.: Fiktionen. (*Ficciones*). Erzählungen 1939-1944. (Werke in 20 Bänden, Bd. 5. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 15-34, hier: S. 23.

### 3. Erschöpfung und Fülle: John Barth

John Barth, dessen in Deutschland bekanntester Roman *The Sot-Weed Factor* (1960, 1966; dt.: *Der Tabakhändler*) ein Beispiel für postmodernes Erzählen ist, hat sich in einer Reihe von Essays mit der modernen bzw. „postmodernen“ Erzählliteratur auseinandergesetzt (die beiden bekanntesten sind *The Literature of Exhaustion* und *The Literature of Replenishment*). In dem ersten Aufsatz von 1967 behandelt Barth – noch ohne den Begriff „Postmoderne“ – die Frage, was Literatur noch sein könne, nach der „Erschöpfung ihrer Möglichkeiten“<sup>1</sup>. Dabei geht es Barth nicht so sehr um die philosophische Grundlegung einer spezifisch „postmodernen Haltung“ als vielmehr um die literarische Praxis. Dennoch finden sich die schon erwähnten Motive auch bei Barth – in dem *Tabakhändler* vielleicht noch eher als in den Essays, was hier jedoch nicht mehr eingehend thematisiert werden soll.

Ein entscheidender Anspruch an „postmoderne“ erzählende Literatur ist für Barth, in Absetzung von den „new ‚intermedia‘ arts“<sup>2</sup>, „the kind of art“, „that requires expertise and artistry as well as bright aesthetic ideas and/or inspiration“<sup>3</sup>, kurz gesagt: „genuine *virtuosi*“<sup>4</sup>. Das meint zunächst einmal ein Erzählen, das wieder als fabulierendes Erzählen erkennbar ist mit all den durch die Avantgarde abgelehnten Elementen wie Charakterisation, Linearität, Handlung, sogar den Erzähler. Der Antrieb, der hinter dieser Forderung steht, ist ein ähnlicher wie bei L. Fiedler. Aus der esoterischen Literatur der Moderne soll eine exoterische Literatur werden, „a fiction more democratic in its appeal“<sup>5</sup>, die nicht der Auslegung professioneller Interpreten bedarf – oder wenigstens nicht notwendig. Schon in dem ersten Essay, stärker noch in dem zweiten, wird deutlich, daß Barth keine Rückkehr zur realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts verlangt, es nicht um eine unreflektierte Wiederaufnahme alter bzw. veralteter Erzählformen geht:

---

1 In dem Vorwort von 1954 zu seiner Erzählsammlung *Historia universal de la infamia* schreibt Borges u.a.: „»Barock« möchte ich jenen Stil nennen, der seine Möglichkeiten ausschöpft (oder ausschöpfen will) ... ich möchte behaupten, daß das Endstadium jeder Kunst barock ist, wenn diese ihre Mittel und Möglichkeiten zu Schau stellt und verschleudert ...“ (Jorge Luis Borges: Vorwort zur Auflage von 1954. In: J.L.B.: Niedertracht und Ewigkeit. Erzählungen und Essays 1935-1936. *Historia universal de la infamia*. Universalgeschichte der Niedertracht. *Historia de la eternidad*. Geschichte der Ewigkeit. (Werke in 20 Bänden, Bd. 3. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1991, S. 12-13, hier: S. 12).

2 John Barth: *The Literature of Exhaustion*. [1967] In: J.B.: *The Friday Book*. Essays and Other Nonfiction. New York 1984, S. 62-76, hier: S. 64.

3 Ebd., S. 65f.

4 Ebd., S. 66.

5 John Barth: *The Literature of Replenishment*. [1979] In: Barth, *Friday Book*, S. 193-206, hier: S. 203.

The ideal postmodernist novel will somehow rise above the quarrel between realism and irrationalism, formalism and "contentism," pure and committed literature, coterie fiction and junk fiction.<sup>6</sup>

Und auch sein Roman *Der Tabakhändler* erfüllt wenigstens die Forderung, die Charles Jencks für die „postmoderne“ Architektur aufstellt und unter dem Begriff der „Doppelkodierung“ zu fassen ist:

Ein postmodernes Gebäude spricht, um eine kurze Definition zu geben, zumindest zwei Bevölkerungsschichten gleichzeitig an: Architekten und eine engagierte Minderheit, die sich um spezifisch architektonische Probleme kümmern, sowie die breite Öffentlichkeit oder die Bewohner am Ort, die sich mit Fragen des Komforts, der traditionellen Bauweise und ihrer Art zu leben befassen.<sup>7</sup>

Was für den einen Leser, den sog. „naiven Leser“, eine Abenteuergeschichte mit vielen farbigen Charakteren und Schauplätzen ist, wird dem „erfahrenen Leser“ als Imitation einer Abenteuergeschichte erscheinen, die die ganze Tradition des Bildungs- und Entwicklungsromans hinter sich weiß; was dem einen als zusätzliche Charakterisierung der Unerfahrenheit des Helden Ebenezer Cooke erscheint, die vielfach eingestreuten Dispute, ist dem anderen als Anspielung nicht nur auf historische philosophische Konzepte Gelegenheit zu Amusement und inhaltlicher Auseinandersetzung. (Gerade in diesen Disputen reflektiert Barth „typisch postmoderne“ Konzepte, auf die er in seinen Essays nicht eingeht. So im 3. Kapitel des zweiten Teils, wo die Fragen der Realität und Identität in dem Gespräch zwischen Cooke und Burlingame behandelt werden, bei der der immer auf das Absolute ausgehende Cooke sich von der Relativität von Realität, Wahrheit, Identität überzeugen lassen muß, ohne daß zugleich die „Realität der Realität“ ganz in Abrede gestellt würde.<sup>8</sup>)

Der erwähnte Begriff der „Imitation“ ist zugleich für Barth das Mittel, das ihn vor dem Rückfall in die Vor-Moderne bewahrt: „postmoderne“ Romane sind „novels which imitate the form of the Novel, by an author who imitates the role of Author.“<sup>9</sup> Damit wird noch einmal beschrieben, worauf hier schon verschiedentlich hingewiesen wurde: „postmodernes Erzählen“ ist keine Frage der Inhalte, sondern eine der Darstellungsweise. Wenn Lyotard bestimmt:

Es [sc. Postmoderne oder Postmodernismus] hat nichts zu tun mit der Verwendung von Parodien und Zitaten der Moderne oder

---

6 Ebd. (Die Gegensatzpaare sind abhängig von Barth' etwas unglücklicher Bestimmung der Elemente der modernen Literatur; das entscheidende Moment ist die Mischung von esoterischen und exoterischen Schreibweisen.)

7 Jencks, Sprache der postmodernen Architektur, S. 6.

8 Vgl. John Barth: *Der Tabakhändler*. Roman. [1966] Reinbek 32.-36. Tsd. 1993, S. 139ff.

9 Barth, *Literature of Exhaustion*, a.a.O., S. 72.

des Modernismus in Bauwerken, Theaterstücken oder Gemälden oder noch weniger mit der Bewegung, die in der Literatur auf traditionellste Erzählformen und -inhalte zurückgreift (*faire retour*).<sup>10</sup>

und klarstellt:

Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt (...) Es sollte endlich Klarheit darüber bestehen, daß es uns nicht zukommt, *Wirklichkeit zu liefern*, sondern Anspielungen auf ein Denkbare zu erfinden, das nicht dargestellt werden kann.<sup>11</sup>

dann läßt sich zweierlei bemerken: erstens, daß Lyotard offenbar nicht erkannt hat, daß der Rückgriff auf traditionelle Erzählformen im Falle postmodernen Erzählens immer nur in Form der Imitation (der Darstellungsweise) geschieht, also eine Form der Uneigentlichkeit darstellt, die nichts weniger als Wirklichkeit liefert, und zweitens, daß seine Forderung nach der „Darstellung des Nicht-Darstellbaren“ in der Darstellung ein erhebliches inhaltliches Moment mit sich führt. Die „Darstellung des Nicht-Darstellbaren“ erschöpft sich in der leeren Seite oder bestenfalls in der Gegenüberstellung zweier widersprüchlicher Sätze, die damit auf die „Inkommensurabilität“ der Diskurse verweisen – indem sie freilich in einem Text erscheinen, wird allein dadurch Kommensurabilität hergestellt. Soll hingegen über die Nicht-Darstellbarkeit geschrieben werden und nur über sie, so führt das zu einer verarmenden Einschränkung der Literatur auf einen Gegenstandsbereich. Das postmoderne Erzählen dagegen eröffnet die Möglichkeit, alle Inhalte darzustellen; die Imitation der Darstellungsweise bedeutet keine Einschränkung des Inhalts: für den postmodernen Autor besteht „Füllungsfreiheit“.<sup>12</sup> Gerade deswegen können in ihrer traditionellen Form auch inhaltlich eng begrenzte Genres wie der Kriminalroman, die Abenteuergeschichte oder die Science-fiction Ort vielfältiger Auseinandersetzungen und Inhalte werden. Ecos *Der Name der Rose* hält sich gerade nicht an die Beschränkungen der Kriminalgeschichte sowenig wie Süskinds *Parfum* oder gar Borges' *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*.

Aus diesem Grund ist die Diagnose der „Exhaustion“ auch „by no means necessarily a cause of despair“<sup>13</sup>. Die Imitation der Darstellungsweise, die als Chance allerdings nur angesehen werden kann, wenn die Forderung der

---

10 Lyotard, *Die Moderne redigieren*, a.a.O., S. 213. Jencks bezeichnet Lyotard demnach auch als „spätmodern“ (vgl. Jencks, *Was ist Postmoderne?*, S. 38).

11 Jean-François Lyotard: *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* [1982] In: *Wege aus der Moderne*, S. 193-203, hier: S. 202f.

12 Vgl. Calvino, *Sechs Vorschläge*, S. 162f.

13 Barth, *Literature of Exhaustion*, a.a.O., S. 64.

Originalität als entbehrlich erkannt wird<sup>14</sup>, verdoppelt die Möglichkeiten der Literatur: sie wird – in Anlehnung an ein Motiv, das Barth bei Borges, der sein Gewährsmann in diesem ersten Essay ist, findet – zu einem „*regressus in infinitum*“<sup>15</sup>. Wo Federman nur mehr die Selbstreflexivität der Literatur als einzige Möglichkeit sieht – die Barth in dem Essay *The Self in Fiction*<sup>16</sup> in der Geschichte zurückverfolgt und keineswegs erst als Element der Moderne oder gar Postmoderne betrachtet –, kann Barth, indem er dem totalitären Diktum des Authentischen widersteht, feststellen:

To be less than absolute is not to be obsolete; to be unable to do everything is not to be unable to do anything. And in fact we writers can even suggest, in our linear and continuous way, the experience of nonlinearity and discontinuity.<sup>17</sup>

Dieses Zitat macht noch einmal deutlich, daß das postmoderne Erzählen zwischen Darstellungsform und Inhalt zu trennen weiß. Weil es nicht mehr unter dem Postulat der Unmittelbarkeit steht, muß es nicht den Schluß von der diskontinuierlichen Erfahrung auf die diskontinuierliche Schreibweise ziehen; Literatur muß nicht sein, was sie darstellen will. Damit ist aber auch schon der wesentliche Punkt beschrieben, den Barth in seinem zweiten Essay *The Literature of Replenishment* hervorhebt: „A worthy program for postmodernist fiction, I believe, is the synthesis or transcension of these antitheses, which may be summed up as pre-modernist and modernist modes of writing.“<sup>18</sup> So sehr dieser generellen Beschreibung auch zuzustimmen ist, so fragwürdig sind die Einzelheiten, was vor allem an dem Moderne-Begriff von Barth liegt, den er von einem anderen amerikanischen Literaturwissenschaftler übernimmt. Diese Definition, die als Grundmotiv der Moderne „criticism of the nineteenth-century bourgeois social order and its world view“<sup>19</sup> annimmt und die künstlerischen Strategien ausschließlich als Wendung gegen „bürgerliche“ Konventionen versteht, verkennt das zentrale Movens der avantgardistischen Literatur dieses Jahrhunderts und reduziert ihre Leistungen endlich auf eine Stürmer- und Dränger-Attitüde. Auch Barth erkennt in seinen Ergänzungen dieser

---

14 Diese Haltung drückt sich bei Barth in der Interpretation von Borges' *Pierre Menard, Autor des Quijote* aus: „the implicit theme of which is the difficulty, perhaps the unnecessary, of writing original works of literature. His artistic victory, if you like, is that he confronts an intellectual dead end and employs it against itself to accomplish new human work“ (ebd., S. 69f.).

15 Ebd., S. 73.

16 John Barth: *The Self in Fiction, or, "That Ain't No Matter. That Is Nothing."* [1979] In: Barth, *Friday Book*, S. 207-214.

17 John Barth: *The Future of Literature and the Literature of Future.* [1976] In: Barth, *Friday Book*, S. 161-165, hier: S. 163.

18 Barth, *Literature of Replenishment*, a.a.O., S. 203.

19 Ebd., S. 199.



Definition nicht, daß „their celebration of private, subjective experience over public experience“<sup>20</sup> nicht einer elitären Haltung entspringt<sup>21</sup>, sondern dem Verlangen, Literatur in der einzig möglichen Form wahr sein zu lassen, die sich ihnen damals bietet: dem der Authentizität, für das eine öffentliche, allgemeine Erfahrung natürlich kontraproduktiv ist. Zu Recht weist Barth darauf hin, daß „disjunction, simultaneity, irrationalism, self-reflexiveness, medium-as-message, political olympianism, and a moral pluralism approaching moral entropy“ „not the whole story either“<sup>22</sup> sind, aber das heißt doch nichts anderes, als daß eben die Idee der Unmittelbarkeit kein absoluter Wert an sich ist, weswegen eine Synthese von Moderne und Vor-Moderne allein keine „Postmoderne“ verbürgt. Ohne ein wenigstens rudimentäres Bewußtsein dessen, was Moderne zur Moderne macht, ist es schwierig, mit Absicht eine postmoderne Haltung einzunehmen. Diese theoretische Schwäche führt dann auch dazu, daß bei der Betrachtung dreier Autoren, Italo Calvino (mit dessen *Cosmicomics*(!)), Jorge Luis Borges und Gabriel García Márquez (mit *Hundert Jahre Einsamkeit*) ausgerechnet Márquez als „an exemplary postmodernist and a master of storyteller’s art“<sup>23</sup> bezeichnet wird, wobei die Fabulierkunst García Márquez’ hier nicht in Abrede gestellt werden soll. Begründet wird diese Wahl mit der „synthesis of straightforwardness and artifice, realism and magic and myth, political passion and nonpolitical artistry, characterization and caricature, humor and terror“<sup>24</sup>, die in *Hundert Jahre Einsamkeit* gelungen sei. Dieser Charakterisierung mag man zustimmen, doch wird darum aus García Márquez’ Roman noch kein postmoderner Roman, am allerwenigsten ein exemplarischer. *Hundert Jahre Einsamkeit* ist die Geschichte einer Familie, die teils parabolisch, teils allegorisch auf eine Ära, ein Land, ein Volk verweist. Diese inhaltliche Bestimmung sagt zunächst nichts über ihre Einordnung in das Raster Vor-Moderne, Moderne und Postmoderne; das kann erst der Blick auf die Erzählweise leisten. Und hier stellt man schnell fest, daß García Marquez’ Erzählweise eine Weiterentwicklung vormodernen Erzählens ist, die jedoch die ästhetischen Grundlagen des mimetischen Illusionismus nicht verläßt. Sobald der Leser die märchenhaften und mythischen Elemente als Bestandteil der fiktiven Welt Macondos

---

20 Ebd., S. 201.

21 Barth erwähnt hier zur Bestätigung I. Hassan, der diese Haltung „their aristocratic cultural spirit“ nennt (ebd).

22 Ebd., S. 203. Vgl. auch Gerhard Hoffmann (u.a.): ‘Modern,’ ‘Postmodern’ and ‘Contemporary’ as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature. In: *Amerikastudien* 22,1 (1977), S. 19-40, wo der Grund für „the recoil of individual ... into private codes“ (S. 21), für die moderne „subjectivity“, gleichfalls nicht erkannt wird, wodurch dann notwendig festgestellt werden muß, daß die moderne Literatur „cannot pinned down to just one movement“ (S. 39).

23 Barth, *Literature of Replenishment*, a.a.O., S. 205.

24 Ebd., S. 204.

akzeptiert hat, „funktioniert“ der Roman wie ein Werk des Realismus des 19. Jahrhunderts – die Bezeichnung „phantastischer Realismus“ ist hier einmal an ihrem Platz. Auch die scheinbar „postmodernen“ Elemente leiten sich aus anderen Quellen her: so stellt sich am Ende heraus, daß der Zigeuner Melchíades die ganze Geschichte der Familie Buendía bereits aufgezeichnet hat. In einem anderen Kontext könnte diese Vorstellung auf ein postmodernes Motiv verweisen (vgl. Borges' *Bibliothek von Babel*), aber in der Welt von García Márquez liegt das alte Märchenmotiv vom „Buch des Lebens“ oder „Buch des Schicksals“ näher. So wird auch die Erkenntnis Aureliano Babilonias, daß mit der Entzifferung der Pergamente sein Leben und das der Stadt vergehen werde, nicht mit dem grundsätzlich fiktiven Charakter „erklärt“, sondern mit der Unwiederholbarkeit der geschichtlichen Ereignisse, da „die zu hundert Jahren Einsamkeit verurteilten Sippen keine zweite Chance auf Erden bekamen“.<sup>25</sup> Ein entscheidender Punkt, an dem sich hier der Unterschied von vormodernem und postmodernem Erzählen nachweisen läßt, ist die fehlende Transformation der phantastischen Elemente; García Márquez übernimmt sie ungebrochen und fügt sie bruchlos in seine fiktive Welt ein. Ein ironisches Spiel mit dem Mythos, wie es etwa Borges in *Das Haus des Asterion* treibt, findet sich nicht in *Hundert Jahre Einsamkeit*. Damit erfüllt dieser Roman gerade nicht die Definition Barth' aus dem ersten Aufsatz *The Literature of Exhaustion*: die Imitation einer Erzählweise, wie ohnehin auffällig ist, daß in dem Moment, wo Barth sich auf den Vergleich von Moderne und „Postmoderne“ einläßt, seine Bestimmungen der „Postmoderne“ immer unschärfer und unzutreffender werden. Immerhin sind mit der Imitation und der Mehrsprachigkeit in Bezug auf den Rezipienten zwei Momente postmodernen Erzählens angesprochen, die in ähnlicher Form auch bei Eco, Calvino und Borges auftreten.

---

25 Gabriel García Márquez: *Hundert Jahre Einsamkeit*. Roman. [1967] München 199313, S. 468. Im Falle einer „postmodernen“ Haltung wäre es auch zumindest bedenklich, daß Remedios, die Schöne, als dasjenige Wesen, das den unmittelbarsten Zugang zur Welt hat (vgl. S. 264), durch ihre Himmelfahrt vom Schicksal der übrigen Familienmitglieder verschont bleibt (S. 271f.).

#### 4. Ironischer Manierismus: Umberto Eco

Ähnlich wie bei John Barth läßt sich auch bei Umberto Eco eine Diskrepanz zwischen theoretischen Ausführungen und literarischer Arbeit feststellen, wobei bei Eco der Abstand noch größer scheint. Barth forderte, wie bereits dargelegt, die Synthese von Moderne und Vor-Moderne; Eco setzt noch stärker als Barth auf die Vor-Moderne. Große Teile seiner *Nachschrift zum ›Namen der Rose‹* beschäftigen sich mit der Detailgenauigkeit, die seinen Roman auszeichnet (siehe vor allem die Kapitel *Natürlich, das Mittelalter* und *Der Roman als kosmologischer Akt*); er bezeichnet seinen Roman als „wahren historischen Roman“<sup>1</sup>, will nicht „vom Mittelalter ... erzählen, sondern im Mittelalter“<sup>2</sup>, wobei die Begründung für seine „Maske“ etwas lapidar mit „Ich schämte mich zu erzählen“<sup>3</sup> gegeben wird. Hier spricht sich noch einmal die Haltung der Avantgarde aus, die nicht glaubt, daß die realistische Form des Erzählens, was hier unter dem Begriff „mimetischer Illusionismus“ gefaßt wird, weiter tragbar ist. Aber diese Ablehnung resultiert weniger aus Ecos Vorstellung, daß „man nicht mehr unschuldig reden kann“<sup>4</sup>, als aus dem Versuch, die Literatur der veränderten Welt- und Lebensauffassung insgesamt anzupassen. Eco bezeichnet die Aufnahme alter Muster, werden sie nicht durch Ironie gebrochen, als „naiv“<sup>5</sup>; allerdings hat schon Schiller auf den Unterschied zwischen „naiver“ und reflektierender Dichtung hingewiesen. Das Problem ist demnach nicht so neu, und wie Schiller beiden Dichtungsarten ihre Existenzberechtigung zugesteht, so zeigt sich auch heute, daß das Erzählen, das den Maximen des mimetischen Illusionismus folgt, keineswegs obsolet, veraltet, überholt sein muß. Im vorigen Abschnitt wurde auf García Márquez verwiesen, dessen Art der Fortentwicklung dieser Erzählform den Ansprüchen „hoher Literatur“ genügt; aber auch andere Autoren, wie etwa Cormac McCarthy, zeigen in ihren Arbeiten, daß es auch nach der Moderne möglich ist, Romane zu schreiben, die keine Imitation eines Romans sind und trotzdem dem zeitgenössischen Stand des geistigen Bewußtseins, wie auch immer dieses definiert wird und von wem, entsprechen können. (Hier wäre an Barth' Kategorie der *virtuosity* zu denken, die möglich macht, was „eigentlich“ nicht mehr geht; diese Virtuosität zeigt sich allerdings nicht im bloßen Rückgriff auf das vormoderne Erzählen, sondern in seiner Fortentwicklung.)

Eco indessen hat sich für die Imitation des Romans und des Autors entschieden, denn eines kann seine Rede vom authentischen historischen

---

1 Eco, *Nachschrift*, S. 87.

2 Ebd., S. 27.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 79.

5 Ebd.

Erzählen nicht verbergen: seine Maske des mittelalterlichen Chronisten ist jederzeit als Maske erkennbar. Die mehrfache Quellenfiktion am Beginn des Romans ist ein Topos nicht nur des „postmodernen“ Erzählens, das selbst „jemanden, der das ironisch Gesagte ernst nimmt“<sup>6</sup>, nicht zu täuschen vermag. Auch dem „naiven“ Leser, der *Der Name der Rose* als historischen oder als Detektivroman gelesen hat, war bewußt, daß dieser Roman von Eco geschrieben wurde und nicht von einem fiktiven alten Geistlichen namens Adson von Melk. Die Widersprüchlichkeiten in Ecos *Nachschrift*, die – das wäre eine weitere Überlegung<sup>7</sup> – ebenso die Imitation eines Werkstattberichts ist wie ein „authentischer“ Bericht, resultieren vor allem aus dem gleichen Manko, das auch bei Barth festzustellen war: die Grundlagen des postmodernen Erzählens sind den Autoren nicht bewußt, obgleich sie die Mittel mehr oder minder geschickt anwenden. Bei Eco werden zudem eine Reihe von Motiven, die schon bekannt sind, angesprochen; im Gegensatz zu den Ausführungen Federmans allerdings ohne metaphysischen Überbau.

Im ersten Kapitel der *Nachschrift* greift Eco die „Eigenbewegung des Textes“ sowie die Produktion „seine(r) eigenen Sinnverbindungen“<sup>8</sup> auf: hier ist es aber nicht primär das Verlangen nach authentischer Erfahrung auch auf Leserseite, die den „offenen“ Text fordert und zu ihm führt, sondern einmal der Zufall bzw. die Unachtsamkeit des Autors<sup>9</sup> – was ein Licht auf die Bemühungen der psychoanalytischen Literaturinterpretation wirft – , zum anderen die Absicht des Autors. Eco macht anhand der Wahl des Titels für seinen Roman deutlich, wie Vieldeutigkeit produziert wird: die Rose als Symbol, das keinen eindeutigen Symbolwert mehr enthält, „soll die Ideen verwirren, nicht ordnen“<sup>10</sup>.

Der Leser wird regelrecht irregeleitet, in alle möglichen Richtungen (also in keine) gewiesen, er kann dem Titel keine bestimmte Deutung entnehmen, und selbst wenn er die im lateinischen Schlußsatz angelegten nominalistischen Lesarten voll erfaßt, kommt er doch eben erst ganz am Ende darauf, nachdem er bereits wer weiß wie oft eine andere Wahl getroffen hat.<sup>11</sup>

---

6 Ebd..

7 Eine weitere, nicht immer geglückte, aber durchaus interessante Form der Lektüre der *Nachschrift* als Ausbreitung von Ecos Theorie der Werbesemiotik findet sich bei Hans D. Baumann / Arman Sahihi: *Der Film: Der Name der Rose*. Weinheim [u.a.] 1986, S. 88-93.

8 Eco, *Nachschrift*, S. 13f.

9 Vgl. ebd., S. 12f.

10 Ebd., S. 11. Ob sich nicht hier doch wieder der Authentizitätsgedanke in Form des Befremdens, hervorgerufen durch die von Eco bezweckte Irritation, einschleicht, muß nicht weiter verfolgt werden, weil es hier primär um die Erweiterung der Merkmale postmodernen Erzählens geht.

11 Ebd.

Dieses Zitat macht einen Aspekt deutlich, der für das postmoderne Erzählen konstitutiv ist: das bewußte Arbeiten (hier mit dem Ziel der Verwirrung); der konstruktive Charakter des Erzählens; eine Artistik, die nicht dem Artistikgedanken Nietzsches folgt, sondern sich der Rhetorik zuwendet. Der Abstand zur *écriture automatique* der Surrealisten könnte (was die Absicht, nicht die Ausführung betrifft) nicht größer sein. Der Konstruktcharakter des Erzählens wird auch in den Kapiteln *Der Atem* und *Wer spricht?* deutlich. Während sich Eco über Rhythmus und „Atem“ des Erzählens ausläßt, wird ein anderes Merkmal sichtbar: das Metrum des Romans ist frei gewählt, es ist eine beliebige Konstruktion, die aber in dem Augenblick, wo sie bestimmt ist, für den Autor verpflichtend wird.<sup>12</sup> Natürlich geht jedem Schreiben, auch dem angeblich direkt der Seele entfließenden, ein bewußter Wille der Konstruktion vorher, aber die Konstruktion im postmodernen Erzählen ist eine Konstruktion, die sich selbst ausstellt, über die der Autor nicht selten Auskunft gibt<sup>13</sup> (vgl. die Einleitung zu Perecs *Das Leben. Gebrauchsanweisung* und die Nachbemerkungen zu Calvino's *Das Schloß, darin sich Schicksale kreuzen*), die häufig geradezu mathematischen Prinzipien folgt. Dieser Konstruktionscharakter ist diametral den Grundlagen des Authentizitätspostulates entgegengesetzt: dieses geht ja geradezu davon aus, daß das Leben als solches nicht systematisch erfaßt werden kann, daß jedes System immer schon eine Verkürzung des wahren Lebens ist, in anderem Zusammenhang: das Systematische immer schon den Keim der Entfremdung mit sich führt. Das postmoderne Erzählen setzt dagegen den starren Rahmen des Systems, aber nicht eines Systems, das durch überlieferte Gattungen geprägt ist. Die Gattung ist die traditionelle Systematik, die dem literarischen Werk den Rahmen gibt, innerhalb dessen dem Autor eine gewisse Füllungsfreiheit zugestanden ist.

---

12 Calvino erläutert dieses Prinzip an Georges Perecs Roman *Das Leben. Gebrauchsanweisung* (vgl. Calvino, *Sechs Vorschläge*, S. 162ff.).

13 Trotz gewisser Ähnlichkeiten scheint ein Unterschied in diesem Ausstellen der Konstruktion zu den Darstellungsformen artistisch-montierender Kunst, wie sie G. Willems beschreibt (vgl. Willems, *Anschaulichkeit*, S. 423ff.), zu bestehen: das postmoderne Erzählen entfaltet kein „paradigmatisches Material“ (ebd. S. 428) und kann es darum auch nicht „in seinem Paradigma-Sein“ vorführen; es rekurriert auf das Individuelle und führt es in seiner Individualität als gleichwertige, um nicht zu sagen: beliebige Individualität vor. – Dieser Unterschied, wenn er denn einer ist, müßte an anderer Stelle weiter ausgeführt werden. Es sei hier nur mehr angemerkt, daß William von Baskerville, Ebenezer Cooke und Jean-Baptiste Grenouille eher „Typen“ im Sinne der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts sind als solche der artistisch-montierenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Vgl. auch Ulrich Schulz-Buschhaus: *Kriminalroman und Post-Avantgarde*. In: *Merkur* 41 (1987), S. 287-296, der als einer der wenigen deutschen Literaturwissenschaftler einen Bezug zwischen Borges, Calvino, Eco und Perec feststellt, jedoch nicht den Grund, warum sich das postmoderne Erzählen von der anti-traditionalistischen Haltung der Avantgarde entfernen kann.

Wer im Mittelalter eine *aventure*, einen Artusroman schreibt, ist an eine ganze Reihe von Merkmalen gebunden, die in seinem Werk vorkommen müssen: der Artushof am Beginn, die Abenteuer, die zu einem ersten Höhepunkt führen, der aber durch das *verligen* wieder verspielt wird, erneute Abenteuer, die Einkehr am Artushof, weitere Abenteuer, Krönung oder ähnliches. Diese Systeme von Merkmalen, die eine Gattung ausmachen, werden aber nicht in der Weise betrachtet, wie sie dem postmodernen Bewußtsein erscheinen: als letztlich beliebige Verabredung, die durch keinerlei metaphysische (oder biologistische<sup>14</sup>) Seinsstrukturen notwendig sind. Noch in der Moderne wird mit erheblichem Pathos das Experiment gegen die traditionellen Gattungen ausgespielt; dort ist der Gattungsbegriff also noch wirksam. Nach der Destruktion der Gattungsbegriffe, die in der Literatur schneller vor sich geht als in der Literaturwissenschaft, ist es indes wieder möglich, Literatur unter dem Einfluß einer Systematik zu schreiben. Nur sind es in der „Postmoderne“ nicht länger die großen, übergeordneten Systeme, sondern Binnensysteme, wobei sich der Roman gerade darum anbietet, weil ihn selbst das am weitesten gehende avantgardistische Experiment nicht abgeschafft, vielmehr in seinen Möglichkeiten nur erweitert hat. Als Binnensystem kann ein System aber auch bei einem Autor von einem zum anderen Werk wechseln; seine Verbindlichkeit ist nur auf das Werk beschränkt, für das es entwickelt wurde.

Ein weiteres Element postmodernen Erzählens, dem Eco ein Kapitel widmet, ist die Unterhaltung: „Ich wollte den Leser unterhalten, er sollte Spaß an der Sache haben.“<sup>15</sup> Auch hierin unterscheidet sich diese Art des Erzählens von der modernen Form; vielleicht noch weniger in der Absicht als im Ergebnis. Die avantgardistisch-moderne Literatur ist durch den programmatischen Anspruch, den sie sich selbst stellt, durch die Vorgaben, die sie eingehalten wissen will, bisweilen nicht in der Lage, unter Wahrung aller Ansprüche auch den der Unterhaltung zu erfüllen. Wenngleich Eco bemerkt: „Der Idealleser von *Finnegans Wake* soll sich am Ende genauso gut unterhalten wie der Leser von *Winnetou*.“<sup>16</sup>, so ist klar, daß der Idealleser von Joyce wesentlich seltener anzutreffen sein wird als derjenige von Karl May. Es soll hier nicht bestritten werden, daß Joyce unterhaltend sein kann; daß das Denken und Nachdenken einen erheblichen Unterhaltungswert besitzen kann, aber es wäre wahrscheinlich übertrieben, Joyce zu unterstellen, er habe mit seinem Werk vordringlich die Unterhaltung des

---

14 Vgl. zu den Vorstellungen, die hinter den Gattungskonzeptionen stehen: Gottfried Willems: Das Konzept der literarischen Gattung. Untersuchungen zur klassischen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F.Th. Vischers. Tübingen 1981, spez. das 7. und 8. Kap.

15 Eco, Nachschrift, S. 69.

16 Ebd.

Lesers im Sinn gehabt. Interessant ist an den Ausführungen Ecos, neben der Feststellung an sich, daß Unterhaltung ein Wert ist, dem Literatur genügen soll, die nähere Erläuterung seines Unterhaltungsbegriffs:

Unterhalten heißt nicht zerstreuen, ablenken von den Problemen (...) Er [sc. der Leser] soll, während er sich unterhält, etwas lernen. (...) Ich ... bin trotz allem immer der Ansicht gewesen, daß ein Roman auch und vor allem durch seine Handlung unterhalten soll. (...) Was sich abzeichne, sei ein versöhntes Zurück zu neuen Formen von Akzeptablem und Vergnüglichem. (...) Ich glaube nämlich, daß es möglich sein wird, Elemente von Bruch und Infragestellung auch in Werken zu finden, die sich scheinbar zu leichtem Konsum anbieten.<sup>17</sup>

Der Begriff von den Funktionen der Literatur, der hier apostrophiert wird, erinnert stark (neben Aristoteles, den Eco erwähnt) an das Horazsche *aut prodesse volunt aut delectare poetae aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*.<sup>18</sup> Die Rückkehr zum „Akzeptablen und Vergnüglichen“ (bereits 1965 als Forderung erhoben, Eco erwähnt ein Treffen der „Gruppe 63“) ist allerdings erst möglich, wenn von der Literatur nicht mehr die Erfüllung totalitärer Ansprüche gefordert wird. Auf eine totalitäre Haltung, so eine der Lehren aus dem *Namen der Rose*, wirkt das Vergnügliche zersetzend; solange die avantgardistische Kunst nicht ihren (immanenten) Absolutheitsanspruch aufgibt, muß sie das bloß Vergnügliche als Angriff auf ihr Wesen betrachten und demnach auszuschneiden versuchen. Das ist indes nur die eine Seite, das *delectare*; auch die andere, die Forderung, Literatur müsse etwas lehren, wendet sich scheinbar gegen den Autonomiestatus der Kunst, wie er seine stärkste Ausprägung im Ästhetizismus erfahren hat (freilich nicht gegen die Auffassung der Funktion der Literatur bei Autoren, die dem Marxismus oder einer marxistischen Variante nahestehen wie Brecht und Sartre – dort wird die Autonomie der Kunst für eine kritische Funktion instrumentalisiert). Wichtiger als diese Frontstellung – die in der ursprünglichen Vorstellung von der Autonomie der Kunst gar keine war – scheint mir aber die implizite Aufwertung der Vernunft zu sein. Eine Literatur, die den Anspruch des *prodesse* erhebt, kann sich nicht mehr auf eine irrationalistische Position beschränken; der Begriff des Nutzens wie des Lehrens führt schon immer den der Rationalität und Vernunft, des „Logozentrischen“ mit sich. In diesem Sinn steht dieses Konzept von Postmoderne gegen das von Lyotard, der die Literatur sowie die Kunst überhaupt vom allgemeinen Diskurs der Vernunft abset-

---

17 Ebd., S. 69-74.

18 Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica*. Die Dichtkunst. Übers. u. hrsg. von Eckart Schäfer. Stuttgart 1984 (= für den lat. Text: Q. Horati Flacci Opera. Ed. F. Klingner. Leipzig 1959<sup>3</sup>), V. 334/35.

zen will<sup>19</sup>, wobei Lyotard auch hier nicht zwischen Form und Inhalt trennt. Wie der „Lehrauftrag“ im einzelnen ausgefüllt wird, ist von den Absichten des Autors abhängig, und nur weil Literatur sich überhaupt eine Funktion zuspricht, muß sie nicht den Funktionalismus der Technik und Naturwissenschaft unterstützen.

Angesichts der Forderung des *prodesse et delectare* stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten der Einlösung. Wie kann Literatur lehren, ohne belehrend zu sein?; wie kann Literatur unterhalten, ohne zugleich dem Eskapismus und dem Trivialen zu verfallen? Ecos Rezept, sich *Den Leser schaffen*, ist vermutlich zu optimistisch:

Du glaubst, du willst Sex und Crime und viel Action, eine spannende Krimistory, bei der am Ende herauskommt, wer der Schuldige ist, aber du würdest dich schämen, einen ehrwürdigen Schauerschinken mit schwarzen Händen des Todes und finsternen Ränkeschmieden im Klostergemäuer zu akzeptieren. Na schön, ich gebe dir einen Haufen Latein und wenig Frauen und Theologie in Hülle und Fülle und Blut in Strömen wie weiland im Grand Guignol, bis du protestierst: »Nein, alles falsch, das mach ich nicht mit!« Und an diesem Punkt mußt du soweit sein, daß ich dich habe, daß du den Schauer der unendlichen Allmacht Gottes verspürst, die jede Ordnung der Welt zunichte macht. Und wenn du dann gut bist, erkennst du sogar, *wie* ich dich in die Falle gelockt habe, ...<sup>20</sup>

Jean-Jacques Annaud, der Regisseur der Verfilmung von *Der Name der Rose*, beschreibt den Sachverhalt wahrscheinlich realistischer:

Ich glaube kaum, daß so viele Leute *Der Name der Rose* gelesen habe. Die meisten, denke ich, haben das Buch gekauft und in ihr Regal gestellt. Es ist eines dieser Bücher, die man nun einmal besitzen muß. (...) Es ist nicht schwer zu sagen: '*Der Name der Rose* ist eines der faszinierendsten Bücher, die ich in den letzten Jahren gelesen habe.' Dann deutet man noch auf die Stelle im Regal, und damit hat sich's. Ich glaube, *Der Name der Rose* ist ein sehr typisches Beispiel für diese Bücher, in deren ersten 50 bis 100 Seiten der durchschnittliche Leser steckenbleibt.<sup>21</sup>

Wenn Ecos Roman dennoch von vielen durchschnittlichen Lesern gelesen worden sein sollte, dann deshalb, weil Ecos abschätzig geäußerte Fest-

---

19 Vgl. z.B. Jean-François Lyotard: Eine Widerstandslinie. [1984] In: Lyotard, Grabmal des Intellektuellen, S. 53-67. Zum avantgardistischen Literaturkonzept vgl. auch Jean-François Lyotard: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. [1979] In: Lyotard, Philosophie und Malerei ..., S. 51-77, vor allem S. 70ff.

20 Eco, Nachschrift, S. 59.

21 Interview mit Jean-Jacques Annaud. In: Baumann/Sahihi, Der Film ..., S. 10-18, hier: S. 12.



stellung: „Immer gibt es jemanden, der das ironisch Gesagte ernst nimmt.“<sup>22</sup> zutrifft. Der durchschnittliche „Sex-and-crime“-Leser wird kaum das intertextuelle Spiel der Zitate oder die Destruktion der detektivischen Abduktion erfaßt haben; für ihn war *Der Name der Rose* ein bisweilen äußerst langatmiger Detektivroman, der im Mittelalter spielt, die gebildete und langweiligere Fassung eines Romans von Ellis Peters.<sup>23</sup> Schon wegen dieser Einschätzung ist Ecos Roman auch kein letztgültiges Muster postmodernen Erzählens. Die „Doppelkodierung“, um die es hier geht, muß im Idealfall in der Weise funktionieren, daß für jeden Leser, den durchschnittlichen, den gelegentlichen, den „professionellen“, die Erzählung einen vergleichbaren Unterhaltungswert besitzt. Eco gehört auf gewisse Weise immer noch zu den Leuten von 1965, „die den Wert eines Werkes bezweifeln, weil es ihnen *zu gut gefallen hat*“<sup>24</sup>, gleich, was er über die Hinfälligkeit der Unterscheidung von experimenteller Kunst und Massenkunst sagt. Für den durchschnittlichen Leser sollte der postmoderne Roman wie ein Roman zu lesen sein, der den Prinzipien des mimetischen Illusionismus folgt; die Imitation eines Romans sollte zugleich als Original lesbar sein – diese Möglichkeit scheint mir am ehesten noch Barth' *virtuosity* zu garantieren, das „schlichte“ erzählerische Handwerk. Worin liegt aber der spezifische Unterhaltungswert des postmodernen Erzählens für den Leser, der den spielerischen Charakter, die intertextuellen Verweise, die philosophischen Fragen usw. erkennt? Doch wohl nicht allein in dieser Bildungsebene, sonst bestände kein Unterschied zu den avancierten Werken der Avantgarde, zum *Mann ohne Eigenschaften*, *Finnegans Wake* und anderen. Vielmehr scheint der Reiz des postmodernen Erzählens für den „professionellen“ Leser darin zu liegen, daß er zwischen den verschiedenen Ebenen oszillieren kann: diejenige Ebene, die den Regeln des mimetischen Illusionismus folgt, kann mit dem Vergnügen, das eine gelungene Illusion bietet, gelesen werden, während zugleich die intellektualistische Ebene das Vergnügen des Denkens, des Wiedererkennens, der (eitle) Freude über die eigene Bildung evoziert. Damit ist aber auch schon die Beschränkung des postmodernen Erzählens angesprochen: es hebt keineswegs die Grenze zwischen „hoher“ und Trivilliteratur auf. Den höchsten Unterhaltungswert bietet es auch weiterhin demjenigen, der literarische Kenntnis besitzt; für den Leser von Trivilliteratur wird sich die Mehrfach-

---

22 Eco, Nachschrift, S. 79.

23 Das Problem in *Der Name der Rose* liegt gerade darin, daß Eco „der Gefahr eines konventionell einsinnigen Erzählens“ erliegt (s. Gottfried Willems: Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens und der Kriminalroman. Über den Darstellungsstil von Patrick Süskinds *Das Parfum*. In: Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Wolfgang Düsing. Frankfurt am Main [u.a.] 1993, S. 223-244, hier: S. 242; vgl. auch das Beispiel oben B.I.).

24 Eco, Nachschrift, S. 74.

kodierung nur in wenigen Fällen, wenn überhaupt, erschließen. Allerdings bringt es die inhaltliche Freiheit dieser Form des Erzählens mit sich, daß auch komplexere Anschauungen, Auffassungen, Inhalte auf der am einfachsten zugänglichen Ebene transportiert werden können – etwa über die Eigenschaften der Charaktere.

Ein anderer Weg, der hier wenigstens am Rande erwähnt werden soll und sich eher mit den Ansichten Fiedlers trifft, kann eingeschlagen werden, indem der Trivialroman über seine Grenzen hinaustritt und über seine eigenen Grundlagen zu reflektieren beginnt. Dabei ist nicht so sehr die inhaltliche Beschäftigung mit Fragen, die hier unter dem Begriff der „Postmoderne“ erwähnt wurden, entscheidend<sup>25</sup> als vielmehr die formale Struktur. So zitiert beispielsweise der Roman *Mystery* (1990) von Peter Straub in der Beschreibung eines Schauplatzes Chandlers *The Lady in the Lake* (1943), und zwar in einer Weise, die dem Leser ständig das Gefühl gibt, er habe das eben Erzählte schon gelesen<sup>26</sup>; auch eine ganze Reihe weiterer Elemente dieses Kriminalromans bewirken dieses Déjà-vu-Erlebnis. Allerdings bietet selbst der Ausgangspunkt vom Trivialgenre nicht die Gewähr für ein Funktionieren auch beim „naiven“ Rezipienten. Das jüngste Beispiel ist John McTiernans Film *The Last Action Hero* (1993), der – nicht nur formal, sondern auch inhaltlich in der Frage von Fiktion und Realität weitaus ambitionierter als Woody Allens neo-romantischer *The Purple Rose of Cairo* (1984) – trotz seiner Voraussetzungen eines großen Budgets und eines Hauptdarstellers wie Arnold Schwarzenegger ein Mißerfolg – wenigstens in den USA – wurde. Gerade dieses Beispiel scheint mir darauf hinzudeuten, daß sich ein postmodernes Erzählen nicht darauf verlassen kann, sich selbst „den Leser [zu] schaffen“, sondern einen ge-

---

<sup>25</sup> Es sollte wenigstens in einer Fußnote erwähnt werden, daß die Vorstellung von der Realität als Fiktion, von der der Simulacren, die der unendlichen Anzahl möglicher Welten usw. grundlegende Themen der Science-fiction-Literatur sind. Als Beispiele seien hier genannt: William Tenn für die 50er Jahre, Daniel F. Galouye (*Simulacron - 3* von 1964) und Philip K. Dick für die 60er Jahre (sein Roman *The Simulacra* von 1964 führt wie der Galouyes einen der Zentralbegriffe Baudrillards schon im Titel, Erwähnung soll hier auch sein ambitioniertester Roman *Ubik* (1969) finden), die Kurzgeschichten R.A. Laffertys und Stanislaw Lem (etwa mit *Kongres Futurologizny* von 1971 und seinen beiden Büchern mit Rezensionen nichtexistenter Bücher – eine vor allem mit Borges assoziierte Idee – *Doskonata próznia* (1973) sowie *WielkoÇÀ urojona* (1973)) für die 70er Jahre; selbst ein fragwürdiger Autor von *Space Operas* und Jugendbüchern wie Robert A. Heinlein hat sich 1981 in *The Number of the Beast* der Frage der fiktiven Welten gestellt (nähere Informationen zu den Autoren und genannten Titeln in: Reclams Science Fiction Führer. Hrsg. von Hans Joachim Alpers (u.a.). Stuttgart 1982).

<sup>26</sup> Willems nennt die Wirkung dieser Imitationsform den „Déjà-vu-Effekt“, was auf Straubs Roman sicher ebenso zutrifft wie bei Süskind (Willems, Postmoderne Rekonstruktion des Erzählens, S. 242f.)

wissermaßen „aufgeklärten“ Rezipienten benötigt, der die literarische Form des „authentischen Eklektizismus“ zu goutieren in der Lage ist.

## 5. Vielschichtigkeit des Hyperromans: Italo Calvino

Italo Calvino erwähnt in seinen *Sechs Vorschlägen für das nächste Jahrtausend* die „Postmoderne“ zweimal: einmal sieht er in ihr die Tendenz, „einen ironischen Gebrauch von den Bilderwelten der Massenmedien zu machen; oder auch den Sinn für das Wunderbare, wie wir ihn aus der literarischen Tradition ererbt haben, in narrative Mechanismen einzubauen, die seine Fremdheit betonen“<sup>1</sup>, dann ein „Erkenntnisstreben als Streben nach Vielschichtigkeit“<sup>2</sup>. Diese beiden Bestimmungen treffen auch auf einen Teil von Calvinos eigenen Werken zu, wenngleich sie diese ebensowenig erschöpfen wie seine weiteren Ausführungen zu einer Literatur der Zukunft, die wiederum häufig mit hier schon erwähnten Vorstellungen und Konzeptionen kongruieren. Dabei darf man sich zunächst nicht von der scheinbaren Eindeutigkeit der Titel der einzelnen Essays/Vorlesungen täuschen lassen: *Leichtigkeit, Schnelligkeit, Genauigkeit, Anschaulichkeit, Vielschichtigkeit*. Gerade bei den ersten drei Eigenschaften des Schreibstils erweist sich im Laufe der Ausführungen, daß das Gegenteil ebenso einbezogen ist; zudem schweift Calvino immer wieder ab, greift andere Momente auf, so daß er schon mit diesem Essays ein Beispiel dessen gibt, was er von der Literatur erwartet.

Von Bedeutung sollen indes nicht die Momente sein, in denen Calvino mit hier bereits erwähnten Elementen des „postmodernen“ Erzählens übereinstimmt, als vielmehr solche, die der hier beabsichtigten Bestimmung neue Merkmale hinzufügen. Schon die ersten drei Essays weisen auf einen Schreibstil hin, der nur schwer mit der hier bereits erwähnten „Lust am Fabulieren“ zu vereinen ist. In einem Interview, das sich wie die Zusammenfassung der in den *Sechs Vorschlägen* genannten Elemente des Schreibens liest, nennt Calvino die „Genauigkeit“ sein „stilistisches Ideal“<sup>3</sup>. Diesem Ideal, der „Suche nach einem notwendigen, einzigartigen, dichten, knappen und einprägsamen Ausdruck“<sup>4</sup>, folgt Calvino auch in seiner literarischen Arbeit. Von den frühen, häufig als „Neo-Realismus“ bezeichneten Erzählungen und Romanen (dt. in *Zuletzt kommt der Rabe* und *Wo Spinnen ihre Nester bauen*) über die Romane mit phantastischem Einschlag (*Der geteilte Visconte, Der Baron auf den Bäumen, Der Ritter, den es nicht gab*) bis hin zu *Herr Palomar*, den Calvino selbst als Versuch charakterisiert, „in einem Prozeß ständiger Annäherung mit Hilfe des Wortes das Äquivalent eines Gegenstandes zu schaffen“<sup>5</sup>, als „Übungen im Beschreiben“<sup>6</sup>, findet

---

1 Calvino, *Sechs Vorschläge*, S. 132.

2 Ebd., S. 155.

3 Helene Harth (u.a.): Die Welt ist nicht lesbar, aber wir müssen gleichwohl versuchen, sie zu entziffern. Ein Gespräch mit Italo Calvino. In: *Zibaldone* 1 (1986), S. 5-17, hier: S. 9.

4 Calvino, *Sechs Vorschläge*, S. 72.

5 Harth, *Die Welt ist nicht lesbar*, S. 5f.

6 Calvino, *Sechs Vorschläge*, S. 105.

sich nie jene Form der Beschreibung, die die Dinge „sinnlich greifbar“<sup>7</sup> macht. Immer gilt: „Nicht zu interpretieren ist unmöglich, genauso unmöglich wie sich am Denken zu hindern.“<sup>8</sup>, und ein Autor, der „Literatur als Suche nach Erkenntnis“<sup>9</sup> betrachtet, kann sich nicht mit der Beschreibung begnügen, in der Hoffnung, dadurch „die Komplexität der Welt in den Griff zu bekommen“<sup>10</sup>. Damit lassen sich für das hier zu behandelnde Problem zwei Schlußfolgerungen ziehen: erstens ist das umfängliche Fabulieren keine *conditio sine qua non* des postmodernen Erzählens, kann es auch nicht sein, da – wie wir bereits gesehen haben – die Imitation der Darstellungsform ein entscheidender Punkt ist und nicht die Frage, wie diese Darstellungsform im einzelnen ausgefüllt wird. Bei Borges, für den es ein „mühseliger und strapazierender Unsinn ist ..., ... auf fünfhundert Seiten einen Gedanken auszuwalzen, dessen vollkommen ausreichende mündliche Darlegung wenige Minuten beansprucht“<sup>11</sup>, ist diese Reduktion ebenso zu finden wie bei Calvino; für das Zitat einer Darstellungsform ist der Umfang ausreichend, der es dem Leser ermöglicht, die zitierte Grundlage zu erkennen. Das kann implizit geschehen wie bei Süskind und Barth oder explizit wie beispielsweise in Calvinos *Cosmicomics*: „Nun, heutzutage erzählt man solche Geschichten besser in Comics mit Sprechblasen“<sup>12</sup>. Die zweite Schlußfolgerung läßt sich in Calvinos Worten als Vorgehen bezeichnen, daß „die spontane Erzeugung von Bildern mit der Intentionalität des diskursiven Denkens“<sup>13</sup> vereint, d.h., daß das literarische Erzeugen von Anschaulichkeit immer schon mit dem Einsatz von Rationalität einhergeht, die sich als Rationalität auch in dem literarischen Werk ausweist, sei es als Aneignung von Wissenschaft und Mathematik, sei es als philosophischer Diskurs. Dieses Ausweisen von Rationalität muß indes nicht in Form eines Bruches geschehen, wodurch die Gültigkeit des Authentizitätspostulates nur wieder in der Negation bestätigt würde<sup>14</sup>, sondern kann als zum

---

7 So Helene Harth in dem Gespräch mit Calvino, was sie freilich gerade den Beschreibungen im *Herrn Palomar* unterstellt (vgl. S. 4). Ulrich Wyss weist in einem Aufsatz jedoch darauf hin, daß Calvino „kein Magier der Erzählkunst“ ist (Ulrich Wyss: Rettung des Romans? Italo Calvino und das Erzählen. In: Zibaldone 1 (1986), S. 48-58, hier: S. 49), und Harth wie Wyss erkennen, daß Calvino sich von der anderen Form, die Dinge sprechen zu lassen, dem poetologischen Konzept des *Nouveau roman*, distanziert (vgl. Wyss, Rettung des Romans, S. 55f.; Helene Harth: Die Entzifferung der Phänomene. In: Zibaldone 1 (1986), S. 29-47, hier: S. 32, 45.).

8 Italo Calvino: Herr Palomar. [1983] München 1988, S. 115.

9 Calvino, Sechs Vorschläge, S. 46.

10 Calvino, Herr Palomar, S. 11.

11 Jorge Luis Borges: Vorwort zu *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*. In: Borges, Fiktionen, S. 13.

12 Italo Calvino: Die Herkunft der Vögel, a.a.O., S. 46.

13 Calvino, Sechs Vorschläge, S. 125.

14 Vgl. hierzu Willems, Anschaulichkeit, S. 425ff. u. 433.

Leben des Menschen Zugehöriges integriert werden. Es ist dies im Prinzip gleichfalls eine Form, die den Unterschied zwischen Kunst und Leben aufhebt, aber nicht in der Kunstwerdung des Lebens, sondern als Abbau der Exklusivität der Kunst im Verhältnis zum Leben, und umgekehrt: im Diskurs der Kunst läßt sich die Inkommensurabilität verschiedener Diskursformen im Hegelschen Sinne „aufheben“. Wenn Herr Palomar versucht, die Außenwelt zu fassen, indem er sie auf der Suche nach Harmonie in ein Modell oder System zu zwingen versucht, muß er notwendig scheitern; indem Calvino aber uns, dem Leser, dieses Scheitern in seinem Ausgang von der Beschreibung über die Interpretation zur Reflexion vorführt, ermöglicht er die „lustvolle Synthese von Erkenntnis und ästhetischem Genuß“<sup>15</sup>. Wegen dieser Eigenschaft der Literatur, kann Calvino auch sein „Vertrauen in die Zukunft der Literatur“<sup>16</sup> setzen. Die Dinge, „die einzig die Literatur mit ihren spezifischen Mitteln zu geben vermag“<sup>17</sup>, sind nicht bloß das Anschauen als Anschauen, die Erfahrung des Bruches von Subjekt und Objekt oder der Protest gegen den (natur)wissenschaftlichen Diskurs des Funktionalismus, sondern „Äußerlichkeit und Innerlichkeit, Welt und ich, Erfahrung und Phantasie“<sup>18</sup>. Und das spezifische Mittel, das die Literatur wie keine andere Kunstform, ausgenommen vielleicht den Film, dazu befähigt, ist die Möglichkeit, daß sich der literarische Diskurs aller anderen möglichen Diskurse bedienen kann, daß „die verschiedenen Arten von Wissen und die verschiedenartigen Codes in einer vielschichtigen und umfassenden Sicht der Welt“<sup>19</sup> vernetzt werden können, indem die Literatur sie zwar ihrem Medium anpaßt, aber dennoch ihre Eigenart bestehen läßt. Das heißt aber auch, daß ein Selbstverständnis des Autors, der „sich nur mit einer leeren Ecke des Zimmers, mit einer Heizungsröhre und sonst nichts“<sup>20</sup> beschäftigt und „versucht, diesen Punkt und nur diesen bis ans Ende seiner Tage“<sup>21</sup> abzubilden, obsolet wird. Wenn es nicht länger darum geht, daß sich das Bewußtsein vor allem in seiner Funktion als Bewußtsein erfährt, wodurch die Inhalte nahezu bedeutungslos werden, dann muß es seinen Blick wieder auf die Welt richten<sup>22</sup>; dann kann auch nicht länger die Schrift oder das Wort „einzig erkennbare

---

15 Harth, Entzifferung der Phänomene, S. 43.

16 Calvino, Sechs Vorschläge, S. 11.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 136.

19 Ebd., S. 152.

20 Italo Calvino: Abenteuer eines Photographen. In: I.C.: Abenteuer eines Reisenden. Erzählungen. München 1988, S. 76-91, hier: S. 89.

21 Ebd., S. 89f.

22 Vgl. hierzu auch das Scheitern der Protagonisten in den unter dem Titel *Unter der Jaguar-Sonne* (1986) veröffentlichten Geschichten, die alle ausschließlich auf eine sensuelle authentische Erfahrung setzen. (Die erste Erzählung *Der Name, die Nase* weist eine Reihe von Parallelen zu Süskinds *Parfum* auf.)

Realität, ... einzige Realität überhaupt“<sup>23</sup> sein, sondern der Gebrauch von Wörtern definiert sich als „unentwegte Verfolgung der Dinge, als ständige Anpassung an ihre unendliche Vielfalt“<sup>24</sup>. Das bedeutet aber nicht, daß darum die Realität nicht zum Problem werden kann:

Die Poesie des Unsichtbaren, die Poesie der unendlichen, unvorhersehbaren Möglichkeiten stammt ebenso wie die Poesie des Nichts von einem Dichter, der keine Zweifel an der Konkretheit der Welt hat.<sup>25</sup>

Was Calvino hier von Lukrez sagt, läßt sich auch auf ihn selbst anwenden, wenn er Phantasie „als Repertoire des Möglichen, des Hypothetischen, dessen, was nie existiert hat und vielleicht nie existieren wird, aber existiert haben könnte“<sup>26</sup>, definiert. Damit wird Literatur zum Spielfeld der unendlichen Möglichkeiten, die die eine Realität nicht abschaffen muß, um andere Formen von „Realität“ darstellen zu können. Es ist dies eine Literatur, „die sich den Sinn für geistige Ordnung und Genauigkeit, die Intelligenz der Poesie und zugleich die der Wissenschaft und der Philosophie“<sup>27</sup> zu eigen macht; die den Roman als „Enzyklopädie, als Erkenntnismethode und vor allem als Netz von Verbindungen zwischen den Geschehnissen, den Personen und den Angelegenheiten der Welt“<sup>28</sup> (und denen der potentiellen Welten) versteht: als „Hyperroman“<sup>29</sup>, für den Calvino mit *Wenn ein Reisender in der Winternacht* und *Das Schloß, darin sich Schicksale kreuzen* selbst Beispiele gegeben hat. Im weiteren Verlauf erläutert Calvino sein Konzept „des Romans als großes Vernetzungswerk“<sup>30</sup> am Beispiel von Perecs *Das Leben. Gebrauchsanweisung* und an Borges *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*<sup>31</sup>, und kommt dann zu einem Ergebnis, das die Anhänger des Authentizitätspostulates verblüffen muß und das in der hier vertretenen Auffassung von Postmoderne gerade die Rede von einem „authentischen Eklektizismus“ bestätigt:

Man könnte hier den Einwand erheben, je mehr ein Werk zur Vervielfachung der Möglichkeiten tendiere, desto mehr entferne es sich von jenem Unikum, welches das Selbst des Schreibenden ist, seine innere Aufrichtigkeit, die Entdeckung der eigenen Wahrheit. Im Gegenteil, antworte ich, wer sind wir denn, wer ist denn jeder von uns, wenn nicht eine Kombination von Erfahrun-

---

23 Calvino, *Sechs Vorschläge*, S. 45.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 24.

26 Ebd., S. 126.

27 Ebd., S. 158.

28 Ebd., S. 144.

29 Ebd., S. 161.

30 Ebd., S. 164.

31 Vgl. ebd., S. 159ff.

gen, Informationen, Lektüren und Phantasien? Jedes Leben ist eine Enzyklopädie, eine Bibliothek, ein Inventar von Objekten, eine Musterkollektion von Stilen, worin alles jederzeit auf jede mögliche Weise neu gemischt und neu geordnet werden kann.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Ebd., S. 164f. Daß hier eine andere Form der Konstitution des Ichs beschrieben wird als jene des Schnittpunktes frei fluktuierender Diskurse, macht auch die folgende Stelle aus *Herr Palomar* deutlich: „Zum Beispiel kann jemand in reifem Alter ein Buch lesen, das für ihn wichtig ist, und dann ausrufen: »Wie konnte ich bisher nur leben, ohne es gelesen zu haben!« oder: »Wie schade, daß ich es nicht schon früher gelesen habe!« Gut, nur sind diese Ausrufe nicht sehr sinnvoll, vor allem der zweite nicht, denn von dem Moment an, da der Betreffende jenes Buch gelesen hat, wird sein Leben zum Leben eines Menschen, der eben jenes Buch gelesen hat, und es spielt kaum eine Rolle, ob er es früh oder spät gelesen hat, denn auch das Leben vor jener Lektüre fügt sich nun unter das Zeichen eben jener Lektüre.“ (S. 144).



## II. „Ahnherr“ einer postmodernen erzählerischen Praxis: Jorge Luis Borges

In den Kurzgeschichten, die 1944 unter dem Titel *Ficciones* von Jorge Luis Borges veröffentlicht wurden<sup>1</sup>, finden sich – wenn man zugleich eine Bemerkung Calvins berücksichtigt<sup>2</sup> – im wesentlichen alle Formen des postmodernen Erzählens vorgeprägt, sei es in der Form der Erzählungen selbst, sei es in Beschreibungen von fiktiven Büchern. Daneben werden von Borges eine Vielzahl von Motiven etabliert, die immer wieder von postmodernen Erzählern aufgegriffen werden. Diese Strukturen, Beschreibungen, Motive und Inhalte sind das Thema dieses Abschnittes, nicht jedoch die Beschreibung des Universums von Borges und seine spezifische Verwendung von Formen oder Farben, soweit sie nicht wiederum Vorbilder für andere Erzähler waren<sup>3</sup> – was im einzelnen nicht immer klar zu eruieren sein wird.

Das auffälligste Element, das in den meisten der Geschichten vorkommt (*Die kreisförmigen Ruinen*, *Die Lotterie in Babylon*, *Die Bibliothek von Babel* ausgenommen), ist die Verknüpfung von Fiktion, fiktiver Realität und realistischen Elementen, wobei in vielen Fällen die Unterscheidung selbst dem geübten Leser schwerfällt. Die Aufnahme realistischer Elemente wird in den meisten Fällen über das Zitat von berühmten, aber auch nur Experten bekannten Autoren geleistet; durch Erwähnung von Stellen aus Büchern, die wenigstens dem normalen Leser, so er nicht jede Stelle in einer umfangreichen Enzyklopädie nachschlägt bzw. dem Anmerkungsapparat vertraut, nicht zugänglich sind. Als Beispiel seien hier die Theologen, Häretiker und Gnostiker aus *Drei Fassungen des Judas* oder die kabbalistischen Werke in *Der Tod und der Kompaß* genannt. Die Erwähnung dieser Werke und auch der bekannteren gibt den Geschichten einen Anschein von realistischer Berichterstattung, die durch die teilweise essayistische Form der Darstellung, wie etwa in *Pierre Menard, Autor des*

---

1 Als Textausgabe wurde hier die Werkausgabe im Fischer Taschenbuch-Verlag zugrunde gelegt. Zu dem Band *Fiktionen* ist anzumerken, daß er in der jetzigen Anordnung und Auswahl der Erzählungen zwar Borges Intentionen entspricht, in der ersten Ausgabe von 1944 (der Teilband *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen* bereits 1941) jedoch zusätzlich die Erzählung *Der Weg zu Almotásim* enthielt (vgl. dazu die Editorische Notiz. In: Borges, *Fiktionen*, S. 165-172, hier: S. 165).

2 „Das Modell vom Netz der Möglichkeiten ... kann aber auch als tragende Struktur für lange und überlange Romane dienen, in denen die Konzentrationsdichte sich in den einzelnen Teilen reproduziert. Allerdings würde ich sagen, daß heutzutage die Regel des »knappen Schreibens« auch von den langen Romanen bestätigt wird, die zumeist eine kumulative, modulare oder kombinatorische Struktur aufweisen.“ (Calvino, *Sechs Vorschläge*, S. 160f.)

3 Auf diese Momente verweisen in knapper Form die *Editorischen Notizen* zu den einzelnen Bänden der Werkausgabe.

›*Quijote*‹, noch verstärkt wird. Diese Form des Zitats von Realitätsfragmenten findet sich beispielsweise in Ecos *Der Name der Rose* und in Perecs *Un cabinet d'amateur* (dt. *Das Kunstkabinett. Geschichte eines Gemäldes*) wieder, aber auch bei Barth, Gustafsson, Süskind und anderen.

Das zweite Mittel ist der scheinbar autobiographische Rückgriff auf Erfahrungen des Autors selbst (in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* oder in den Erzählungen ohne namentlich erwähnten Ich-Erzähler). Eng mit dieser Form der Realitätsverarbeitung ist die Methode der Zitate von „fiktiver Realität“ verbunden, „fiktive Realität“ darum, weil es für den Leser nicht zu entscheiden ist, ob die Person, das Ereignis oder das Zitat der Realität entspricht oder nicht.<sup>4</sup> Auch diese Form der Verunsicherung des Lesers wird von den oben genannten postmodernen Autoren verwendet, man könnte sogar sagen, daß hiermit der entscheidende Punkt genannt ist. Solange nur Realitätsfragmente zitiert werden, bleibt das Ergebnis im Bereich des dokumentarischen oder historischen Erzählens. Das postmoderne Erzählen eines Borges und seiner Nachfolger verfolgt ein anderes Ziel: Realitätsfragment, „fiktive Realität“ und Fiktion, die sich bei Borges noch in realistische und phantastische Formen unterteilen lassen, verstricken den Leser in ein Labyrinth, das ihn im besten Fall an der Gültigkeit seiner Auffassung von Realität zweifeln läßt. Das allerdings nicht – und hier liegt der Unterschied zwischen Moderne und „Postmoderne“ –, um über den Modus des Befremdens die Erfahrung des Bewußtseins als Bewußtsein zu transportieren. Ohnehin steht Borges einer Vorstellung vom Subjekt, das „allein eine Reihe geistiger Zustände“<sup>5</sup> ist, skeptisch gegenüber. Zu einer Religion des „etwas *ereignet sich*“<sup>6</sup> kann er sich nicht bekennen; es „ist ein Weg zur Erlösung“<sup>7</sup>, aber nicht für ihn.

Das Ziel der Realitätsverfremdung ist vielmehr ein Spiel mit dem literarischen Schein, das einerseits Spiel bleibt, andererseits auf ein philosophisches Problem verweist, das – wie Borges belegt<sup>8</sup> – nicht neu in der Literatur ist. Diese philosophische Frage wird jedoch nicht im Status metaphysischer Gewißheit vorgetragen, sondern in Form des in der Fiktion aufgehobenen Spiels. Das Bedrohliche, „das ständige Mitschwingen von Ironie und

---

4 Das führt in Einzelfällen soweit, daß selbst die Kommentatoren der Borges-Ausgabe nicht wissen, ob es sich um Realität oder Fiktion handelt (so bei Ezra Buckley aus *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, wo sie sich in den Erläuterungen mit einem „vermutlich fiktiv“ behelfen; s. Borges, *Fiktionen*, S. 175).

5 Jorge Luis Borges: Der Buddhismus. In: Borges, *Die letzte Reise des Odysseus*, S. 132-150, hier: S. 146.

6 Ebd. Es sei hier noch einmal an die erstaunliche Übereinstimmung dieser buddhistischen Vorstellungen mit der Betonung des Ereignisses bei den Poststrukturalisten erinnert.

7 Ebd., S. 150.

8 Vgl. Jorge Luis Borges: Magische Einschübe im *Quijote*. In: J.L.B.: *Inquisitionen. (Otras inquisitiones)*. Essays 1941-1952. (Werke in 20 Bänden, Bd. 7. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 56-59.

von Angst“<sup>9</sup> kann über das Bewußtsein, „daß es ein mit literarischen Mitteln kunstvoll inszeniertes Grauen“<sup>10</sup> ist, zur mit Lust verbundenen Leseerfahrung werden. Der „Kitzel des schönen Scheins“<sup>11</sup>, die „Lust am Grauen“ ist nur deshalb möglich, „weil es die Lust an seiner *Darstellung* ist“<sup>12</sup> und nicht immer schon der Verweis auf eine nur fiktive Realität. Dabei ist diese Form des „Spielens“ nicht notwendig als der Wirklichkeit entgegengesetzt zu denken, als bloß unverbindliche Form von Eskapismus oder Unterhaltung. Das Spiel ist gerade eine Form der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, die nicht im Modus der Authentizität erfolgt, sondern in dem der Selbst-Distanz<sup>13</sup>, die nur – das sei hier nochmals betont, weil hierin der entscheidende Unterschied liegt, nach dem moderne und postmoderne Form der Irritation zu trennen sind – über ein Bewußtsein der Fiktionalität erreicht werden kann. Die Selbst-Distanz macht es dann auch wieder möglich, die Fragen nach der Realität in einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Text neu zu stellen. Nur in diesem Sinn kann die Irritation produktiv werden<sup>14</sup> und die von Sennett erwähnte Problematisierung der Regeln<sup>15</sup> mit Lyotards Vorstellung von der „Erprobung der institutionellen Grenzen“<sup>16</sup> konvergieren.

Neben dieser grundsätzlichen Vorbildfunktion, die die Erzählungen von Borges (sowohl was die Form als auch die Wirkung betrifft) für das postmoderne Erzählen ausüben, gibt es noch eine Reihe weiterer Elemente, die teilweise schon bei der Behandlung der Theorien angesprochen wurden. So ist in der Geschichte *Der Süden* das Konzept der „Mehrfachkodierung“ vorgeführt:

Ich wollte mich am gleichen Trick versuchen, indem ich drei Geschichten gleichzeitig schrieb. Darauf schrieb ich ›El Sur‹. Darin können Sie drei Geschichten finden. Zuerst die Parodie. Da wird ein Mann von dem getötet, was er liebt. (...) Eine zweite Version wäre es, die Geschichte als realistisch zu lesen. Dann käme

---

9 Calvino, Sechs Vorschläge, S. 162.

10 So Willems, Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens, a.a.O., S. 243 über Südkinds *Parfum*.

11 Georges Perec: Ein Kunstkabinett. Geschichte eines Gemäldes. [1979] Frankfurt am Main 1992, S. 109.

12 Hans D. Baumann: Horror. Die Lust am Grauen. Weinheim [u.a.] 1989, S. 85. Dort auch eine Auseinandersetzung mit der Tradition dieser Auffassung, die sich schon auf Aristoteles berufen kann.

13 Vgl. Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, S. 394ff.

14 Vgl. Welsch, Unsere postmoderne Moderne, S. 324, wo das nicht ganz deutlich wird.

15 Vgl. Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, S. 418.

16 [Gespräch mit] Jean-François Lyotard [1979], a.a.O., S. 126. Aus der fehlenden Vorstellung von dem Movens der modernen bzw. avantgardistischen Kunst bei Lyotard resultiert das zwiespältige Ergebnis, daß er einmal als Apologet der Moderne und dann wieder als Verfechter einer postmodernen Auffassung gesehen werden kann.

noch die interessante Interpretation, die die anderen keineswegs ausschließt (...) Ich glaube, technisch ist es wirklich eine gute Geschichte, weil ich diese drei Stories gleichzeitig erzähle, ohne daß sie einander beeinträchtigen ...<sup>17</sup>

Das Wichtige an dieser theoretischen Darlegung des Prinzips von *Der Süden* ist, daß es sich nicht einfach nur um verschiedene Lesarten der Geschichte handelt, die durch einen unterschiedlichen methodischen oder persönlichen Interpretationsansatz zustande kommen. Es sind vielmehr der Charakter, daß die eine „die anderen keineswegs ausschließt“, und die Gleichzeitigkeit. Jedoch unterscheidet sich diese Geschichte auch von dem Prinzip der Mehrfachkodierung, wie es bisher beschrieben wurde. Dort wird immer von einer Grundschicht des Erzählens ausgegangen, die oberflächlich dem Prinzip des *Schönen Scheins* folgt und darum jedem Leser unmittelbar zugänglich sein kann. Dieser Ebene entspreche in *Der Süden* am ehesten die realistische Erzählung des Schicksals von Dahlmann. Eine weitere Ebene (die Ironisierung des Darstellungsstils) fände ihr Pendant nur in der inhaltlichen Parodie; die dritte Verständnismöglichkeit, die Lektüre der zweiten Hälfte von Borges' Geschichte „als das ...“, was der Mann träumte, als er im Krankenhaus unter dem Messer starb“<sup>18</sup>, verweist auf das hier eher inhaltlich als formal bedeutsame Problem von Realität, Wirklichkeit und Traum. Allerdings sind alle drei Verständnismöglichkeiten in *Der Süden* nicht von dem Bildungsgrad des Lesers abhängig (weitaus weniger zumindest als in anderen Geschichten Borges'), sondern sie erschließen sich auch dem aufmerksamen Leser ohne Vorkenntnisse. In dieser Ausführung der „Mehrfachkodierung“ ist vielleicht die Überlegung einer „Popularisierung“ der Literatur noch deutlicher verwirklicht als in den postmodernen Werken jüngeren Datums. In dem Essay *Das Buch* beschreibt Borges sein Verständnis von Literatur:

Für mich ist auch die Literatur eine Form der Freude. Wenn wir etwas mit Mühe lesen, so ist der Autor gescheitert. Deshalb glaube ich, daß ein Autor wie Joyce im wesentlichen gescheitert ist, weil sein Werk eine Kraftanstrengung erfordert.

Ein Buch darf keine Anstrengung, das Glück darf keine Mühsal verlangen.<sup>19</sup>

Inwieweit die Geschichten von Borges keiner Anstrengung bedürfen, soll hier nicht näher untersucht werden, aber der Anspruch, den Borges hier erhebt, geht weiter als andere Forderungen nach dem unterhaltsamen Charakter von Literatur. (Eco setzt, wie oben bereits beschrieben, Karl

---

17 Borges, Fiktionen, S. 186 (entstammt *Borges at Eighty*, hier den Anmerkungen entnommen).

18 Ebd.

19 Jorge Luis Borges: Das Buch. In: Borges, Die letzte Reise des Odysseus, S. 13-22, hier: S. 20.

May und James Joyce, was ihren möglichen Unterhaltungswert betrifft, prinzipiell gleich.) Diese Forderung kann aber nur um den Preis erfüllt werden, daß – wie in *Der Süden* – drei in jeder Weise gleichartige Verständnisformen in der Geschichte parallel angelegt werden, also keine Staffelung nach Ebenen unterschiedlichen Niveaus stattfindet. Dadurch werden die Möglichkeiten, komplizierte Fragen zu behandeln, erheblich eingeschränkt, und es ist sicherlich kein Zufall, daß Geschichten wie *Der Süden* nicht unbedingt typisch für Borges zu nennen sind. Die meisten anderen Erzählungen richten sich doch stärker nach dem Prinzip, daß demjenigen mit den meisten Kenntnissen auch die meiste Unterhaltung geboten wird.

Zu den interessantesten Erzählungen für die Betrachtung des postmodernen Erzählens gehören *Untersuchung des Werks von Herbert Quain* und *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*, da in ihnen Strukturmodelle postmodernen Erzählens beschrieben sind. Dem fiktiven Autor Quain werden vier Werke zugeschrieben, von denen zwei in ihrem Titel schon auf wichtige Motive hinweisen: *The God of the Labyrinth* sowie *The Secret Mirror*; das dritte ist *April March*, dessen Titel schon der Erläuterung bedarf, um zu erkennen, daß auch hier eines jener Probleme angerissen ist, die Borges zeitlebens beschäftigten; das vierte *Statements*, was ebenso auf die *Ficciones* zu verweisen, wie den Unterschied zu betonen scheint. Unter dem Titel *The Secret Mirror* beschreibt Borges eine „heroische Komödie in zwei Akten“<sup>20</sup>, deren zweiter Akt den ersten Akt als Erfindung eines der Protagonisten zu erkennen gibt. Da Borges ohnehin schon fiktive Bücher beschreibt, wird das Aufdecken der Fiktion in *The Secret Mirror* zu einem Verweis auf die Potenzierungsmöglichkeiten von Fiktionen überhaupt. Denn es ist offensichtlich, daß die Fiktion der Fiktion in der zweiten Potenz nicht an ihr notwendiges Ende stoßen muß. Dementsprechend hat Lars Gustafsson in *Die dritte Rochade des Bernard Foy* (1983-1986) die Fiktion innerhalb der Fiktion noch um eine Stufe erweitert. Im ersten Romanabschnitt *Niedrig ist das Dach des Oktobers* wird eine wilde Agentengeschichte mit einem Rabbiner namens Bernard Foy als Helden erzählt, die sich im zweiten Teil *Als Blütenblätter noch im Frühling fielen* als „bizarre[r] Spionageroman, den der dreiundachtzigjährige Lyriker ..., Bernard Foy, ... schrieb“<sup>21</sup>, erweist. Diese Geschichte von dem Alten, der langsam sein Gedächtnis verliert, ist wiederum im dritten Teil *Das reife Alter* „die erstaunliche Erzählung, die der junge Bernard Foy schrieb“<sup>22</sup>, die möglicherweise von „einer seiner finstersten und am wenigsten sympathischen

---

20 Borges, *Untersuchung des Werks von Herbert Quain*. In: Borges, *Fiktionen*, S. 61-66, hier: S. 65.

21 Lars Gustafsson: *Die dritte Rochade des Bernard Foy*. Roman. [1986] München 1989, S. 159.

22 Ebd., S. 277.

Figuren diktiert worden“ sei, genauer: „von den namenlosen kleinen Bienen natürlich, die sich mit der Zeit in seinem Kopf ansiedeln sollten“<sup>23</sup>. Und Gustafsson endet: „Und *wenn* er [sc. der mit Waldbienen gefüllte Schädel] wirklich gesprochen hätte – ja, dann hätte auch diese Geschichte nicht die geringste Ahnung davon, wer sie eigentlich erzählt hat“<sup>24</sup>. Wenn dazu noch die Vorbemerkung des Autors, „Mr. Bernard Foy ist ein Geschäftsmann aus Houston, Texas, ...“<sup>25</sup>, berücksichtigt wird, so ist die Fiktion in diesem Roman sogar in die fünfte Potenz erhoben. Da aber die ursprüngliche Idee aus der Geschichte von Borges stammt, ergibt sich in der Abhängigkeit der Fiktionen eine wichtige Abwandlung. Aus der fingierten Realität des Argentiniers entsteht durch Gustafsson ein existierendes Werk, das seinerseits nichts stärker betont, als die Abhängigkeit der Fiktion von der Fiktion. Eingeschlossen die Überlegung, daß die *Untersuchung des Werks von Herbert Quain* ebenfalls ein reales Werk ist, ergibt sich so ein ständiger Wechsel von Realität und Fiktion, der zwar immer noch nicht geeignet ist, den Leser von der Fiktionalität aller Realität zu überzeugen, dieser Auffassung jedoch eine Interpretation beifügt, in der diese eine gewisse Überzeugungskraft gewinnt – allerdings nur in dieser und nur in Form dieses Spiels mit der Fiktion.

Eine ähnliche Form etabliert schon Borges selbst in der Beschreibung des Werkes *Statements*, wenn er behauptet, einer der Erzählungen dieses Buches seine Geschichte *Die kreisförmigen Ruinen* entnommen zu haben. Dieses Buch soll aus acht Erzählungen bestehen, deren jede „einen guten Plot, vom Autor absichtlich hintertrieben“ entwerfe bzw. verheiße; „eine ... legt zwei Plots nahe“<sup>26</sup>. Von dieser Beschreibung ist es nur ein kleiner Schritt zu dem „Hyperroman“ Calvino, speziell zu *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, in dem zehn Romananfänge eben jenen „guten Plot“ entwerfen, der dann „vom Autor absichtlich hintertrieben“ wird, indem die Leserfigur durch verschiedene Gründe an der weiteren Lektüre gehindert wird. Calvino hat dieses Prinzip, „gewissermaßen eine Musterkollektion der potentiellen Vielschichtigkeit des Erzählbaren aufzublättern“<sup>27</sup>, auch in seinem Werk *Das Schloß, darin sich Schicksale kreuzen* angewandt. Dort sind die Tarotkarten „eine Konstruktionsmaschine für Erzählungen“<sup>28</sup>, in Perecs *Das Leben. Gebrauchsanweisung* ist es ein (mathematisches) Puzzle<sup>29</sup>, und in *April March* von Herbert Quain ist es eine mathematische

---

23 Ebd., S. 363.

24 Ebd., S. 375.

25 Ebd., S. 7.

26 Borges, *Untersuchung des Werks von Herbert Quain*, a.a.O., S. 66.

27 Calvino, *Sechs Vorschläge*, S. 161.

28 Italo Calvino: *Das Schloß, darin sich Schicksale kreuzen*. [1973] München 1984, S. 136.

29 Vgl. Calvino, *Sechs Vorschläge*, S. 162f.; Georges Perec: *Das Leben. Gebrauchsanweisung*. [1978] Roman. Reinbek 1991, S. 11-15.

Konstruktion, die von einem Kapitel ausgehend regressiv die Vorabende des jeweils vorangegangenen Kapitels schildert. Dabei können die neun entstehenden Romane symbolischen, übernatürlichen, psychologischen, kommunistischen, kriminalistischen Charakters sein, wobei Borges wegen der Erhöhung der Wahrscheinlichkeit zu behaupten nicht versäumt, daß „zwei Erzählabschnitte .. an sich wertlos [sind]; sie wirken erst durch Gegenüberstellung“<sup>30</sup>. (Auch Calvino weist darauf hin, daß „nicht alle Geschichten, die ich durch Aneinanderreihung von Karten visuell aufbauen konnte, ein befriedigendes Resultat brachten, wenn ich sie niederschrieb“<sup>31</sup>.) Das Entscheidende ist jedoch hier der konstruktive Charakter der Erzählungen an sich; Literatur als Spiel von Möglichkeiten, das als Spiel notwendig einer Regelgebung unterliegt, die an sich willkürlich, innerhalb des Spiels nichtsdestoweniger notwendig ist. Damit wird die Literatur in einer Weise zur „Leistung des Intellekts“, die „der ganzen vorherigen Tradition, derzufolge die Dichtung eine Hervorbringung des Geistes ist“<sup>32</sup>, widerspricht. Borges leitet die „Idee der Literatur als einer intellektuellen Tat“<sup>33</sup> von den Kriminalgeschichten Poes her, und so ist es kein Zufall, daß das erste Buch Quains, *The God of the Labyrinth*, ein Kriminalroman ist. Ein Kriminalroman überdies, dessen entscheidende Wendung ist, daß die Lösung des Mordes nicht die eigentliche Lösung ist, sondern der Leser nach der Lektüre der entsprechenden Kapitel anders als der Detektiv zur wahren Lösung kommt (vgl. auch die Erzählung *Der Tod und der Kompaß*). Die Parallele zu Ecos *Der Name der Rose* ist offensichtlich: auch dort erweist sich am Ende, daß die Abduktion Williams von Baskerville, die Gleichsetzung der Morde mit dem Muster der *Apokalypse*, ein Fehler war, obgleich sie hier zu dem gewünschten Ergebnis, der Entdeckung des Mörders, führte. Zugleich wird schon in der Beschreibung von *The God of the Labyrinth* deutlich, daß es sich um einen Kriminalroman handelt, der nicht unbedingt den Erwartungen des normalen Lesers an einen Kriminalroman entgegenkommt.<sup>34</sup> Die Spielregel, der der Kriminalroman als Genre-Literatur zu folgen hat, wird hier aufgehoben, indem die

---

30 Borges, Untersuchung des Werks von Herbert Quain, a.a.O., S. 64.

31 Calvino, Das Schloß, darin sich Schicksale kreuzen, S. 138.

32 Jorge Luis Borges: Die Kriminalgeschichte. In: Borges, Die letzte Reise des Odysseus, S. 49-61, hier: S. 51.

33 Ebd., S. 51.

34 Die Bezeichnung von *The God of the Labyrinth* als „Entwurf eines Romans in der Manier von Ellery Queen“ bei Schulze-Buschhaus, Kriminalroman und Post-Avantgarde, a.a.O., S. 290 beruht offensichtlich auf einem Mißverständnis. Borges setzt Quains Roman gerade von dem Stil des Autorenduos ab, ebenso wie von Agatha Christie einerseits und Gertrude Stein andererseits. Ebenso trifft die enge Verbindung von Ecos *Der Name der Rose* mit einem „alten Aufklärungsoptimismus“ (ebd., S. 296) den Sachverhalt nicht ganz, weil Schulze-Buschhaus nicht erkennt, aus welchem Grund und in welcher Form die Aufnahme älterer Muster möglich wird.

Lösung sich als falsch entpuppt. Wieder ist das entscheidende Moment das Zitat einer Darstellungsweise, nicht der Versuch, eine populäre Gattung für die „hohe“ Literatur zu gewinnen. Zudem kann der Kriminalroman, der immer schon von Fragen der Kombinatorik handelt<sup>35</sup>, selbst wenn er sie nicht eigens thematisiert, ein geeignetes Spielfeld für die kombinatorische Struktur des postmodernen Erzählens sein. Quain wird der Satz in den Mund gelegt: „Ich beanspruche für dieses Buch ... die wesentlichen Züge jedes Spiels: Symmetrie, willkürliche Gesetze, Langeweile.“<sup>36</sup>, was sich auf *April March* bezieht, aber ebenso für seine anderen Bücher gelten kann. (Die „Langeweile“ allerdings ist wohl ironisch gemeint.) Ein weiterer Grund für die auffällige Bezugnahme auf den Kriminalroman ist, „daß er ... vor allem als das prominente Paradigma eines spannend-handlungsorientierten, durch eine Spielregel definierten Erzählens und nicht so sehr mit anderen, spezifischen Merkmalen gemeint ist“<sup>37</sup>, worauf sich auch Borges in seinem Essay über den Kriminalroman bezieht<sup>38</sup>. Als populäre standardisierte Gattung ist er damit das Gegenstück zu einem authentischen Erzählen; er ist das beliebig reproduzierbare (Kunst)werk und damit immer schon Ort der Uneigentlichkeit, was durch seinen Charakter des Systematischen und der Logik noch besonders betont wird. Nur in diesem Sinn liefert er ein Strukturparadigma für das postmoderne Erzählen, was auch in der Erzählung *Der Garten der Pfade, die sich kreuzen* deutlich wird.

Borges nennt diese Geschichte in seinem Vorwort zu den *Fiktionen* lapidar „eine Kriminalgeschichte“. Die Leser würden „der Ausführung und

---

35 Darin sieht Eco den Wert des Kriminalromans, der auf dem „metaphysischsten und philosophischsten“ Handlungsmuster aufbaue, weil es in ihm „um das Abenteuer der Mutmaßung, um das Wagnis der Aufstellung von Hypothesen angesichts eines scheinbar unerklärlichen Tatbestandes“ gehe (Eco, Nachschrift, S. 60, 63). Vgl. Edgar Marsch: Die Kriminalerzählung, S. 17, 102ff., sowie zur Frage der „Spielregel“ insgesamt den ersten Teil.

36 Borges, Untersuchung des Werks von Herbert Quain, a.a.O., S. 63.

37 Willems, Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens, S. 238. Hier auch weitere Erläuterungen zum Kriminalroman sowie dem Unterschied zum Kriminalroman im postmodernen Erzählen und in seinen verwandelten Formen in der Moderne. Vgl. auch Schulze-Buschhaus, Kriminalroman und Post-Avantgarde, a.a.O., S. 292ff.

38 „In dieser unserer so sehr chaotischen Epoche gibt es etwas, das in bescheidener Weise die klassischen Tugenden beibehalten hat: die Kriminalgeschichte. Schon dadurch, daß eine Kriminalgeschichte nicht ohne Anfang, Mitte und Ende auskommt. ... Zur Verteidigung des Kriminalromans möchte ich sagen, daß er keiner Verteidigung bedarf, ..., bewahrt er doch eine Form von Ordnung in einer Epoche der Unordnung.“ (Borges, Die Kriminalgeschichte, a.a.O., S. 61). Die Verbindung von Eco und der hier vertretenen Position finden sich schon in Borges erster Rezension eines fiktiven Buchs, wo es heißt: „Beide [sc. die Kritiker] verweisen auf den mechanischen Kriminalromancharakter des Werks, aber auch auf seine mystische Unterströmung (*undercurrent*).“ (Jorge Luis Borges: Der Weg zu Almotásim. In: Borges, Niedertracht und Ewigkeit, S. 196-203, hier: S. 196.



allen Präliminarien eines Verbrechens beiwohnen, dessen Ziel ihnen nicht verborgen ist, das sie aber ... bis zum letzten Absatz nicht verstehen werden“<sup>39</sup>. Das ist, was die Handlung der Geschichte betrifft, nicht einmal falsch, obgleich man sich darüber streiten könnte, ob es sich nicht eher um eine Agentengeschichte handelt. Allerdings sind der Mord, die Durchführung und das Motiv einschließlich der Pointe nur nebensächlich neben der Schilderung des „Gartens der Pfade, die sich verzweigen“, jenes labyrinthischen Buchs des Urgroßvaters des verbrecherischen Protagonisten. Dieses – natürlich fiktive – Buch des Ts’ui Pên ist eine Weiterentwicklung von Herbert Quains *April March* und darüber hinaus ein Modell für alles Erzählen überhaupt. Das Programm dieses Werks ist nicht weniger als „ein Webmuster aus Zeiten, die sich einander nähern, sich verzweigen, sich scheiden oder einander jahrhundertlang ignorieren“<sup>40</sup> und dabei alle Möglichkeiten umfassen, fast alle, denn Ts’ui Pên hinterläßt sein Werk „den verschiedenen Zukünften (nicht allen)“<sup>41</sup>. In Lyotards Konzeption der Sprache entsteht immer schon ein Unrecht daraus, daß der Sprecher sich für eine Möglichkeit der Fortsetzung eines Satzes entscheidet und damit alle anderen Möglichkeiten unterdrückt (s.o.). Das hat Borges hier bereits festgestellt: „In allen Fiktionen entscheidet sich ein Mensch angesichts verschiedener Möglichkeiten für eine und eliminiert die anderen“<sup>42</sup>; aber sein Ts’ui Pên geht darüber hinaus: in seinem „Werk ... entscheidet er sich – gleichzeitig – für alle“<sup>43</sup> Möglichkeiten. Es ist klar, daß hier ein philosophisches Spiel mit der Zeit und der Unendlichkeit stattfindet; ein literarisches Werk, daß tatsächlich alle Möglichkeiten berücksichtigt, ist nicht möglich: allein deswegen, weil es dann immer auch sich selbst mit berücksichtigen müßte, wodurch ein Regressus in infinitum entstände. Das wiederum ist nicht darstellbar, sondern nur zu beschreiben: ob in *Die Bibliothek von Babel* oder in der Vorstellung von den *Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht*, wo in der 602. Nacht Scheherazade beginnt, die Geschichte von *Tausendundeiner Nacht* zu erzählen.<sup>44</sup> Barth sieht diese Idee als „image of the exhaustion, or attempted exhaustion, of possibilities“<sup>45</sup>, aber *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen* des Ts’ui Pên ist vielmehr eine „Konstruktionsmaschine für Erzählungen“; er eröffnet unbegrenzte Möglich-

---

39 Borges, Vorwort, a.a.O., S. 13.

40 Jorge Luis Borges: *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*. In: Borges, *Fiktionen*, S. 77-89, hier: S. 88.

41 Ebd., S. 85.

42 Ebd., S. 86.

43 Ebd.

44 Vgl. Borges, *Magische Einschübe im Quijote*, a.a.O., S. 58.

45 Barth, *Literature of Exhaustion*, S. 73. An anderer Stelle weist Borges darauf hin, daß in dem Titel *Tausendundeine Nacht* „die Andeutung eines unendlichen Buches“ stecke (Jorge Luis Borges: *Tausendundeine Nacht*. In: Borges, *Die letzte Reise des Odysseus*, S. 116-131, hier: S. 125).

keiten der Kombination von Erzählungen, wo der „Widerstreit“ aufgehoben ist im Synchronismus der Möglichkeiten.

Bevor ein kurzer Überblick über einige Motive gegeben wird, die Borges dem postmodernen Erzählen „vererbt“ hat, sei noch ein weiteres Modell erwähnt: in der Erzählung *Thema vom Verräter und vom Helden* beschreibt Borges einen Plot, in dem eine Verschwörung dazu führt, daß ein anderes Bild von der Geschichte entsteht, das sich schließlich sogar bis auf das Leben desjenigen, der die Verschwörung aufdecken will, auszuwirken scheint. Auch diese Idee wurde von anderen Autoren aufgegriffen, beispielsweise von Eco in *Das Foucaultsche Pendel* oder von Thomas Pynchon in *Die Versteigerung von No. 49*. Sicher ließen sich noch weitere Werke aufzählen, bei denen Borges – bewußt oder unbewußt – die Idee geliefert hat, aber die hier erwähnten Beispiele sollten den Einfluß des argentinischen Autors ausreichend belegen.

Bei der Besprechung der *Untersuchung des Werks von Herbert Quain* wurde bereits erwähnt, daß in zweien der fiktiven Titel Motive erscheinen, die in verschiedener Form die ganze postmoderne Literatur durchziehen. Es sind dies der Spiegel und das Labyrinth. Der Spiegel ist ein Symbol für die Unendlichkeit, den Regressus ad infinitum, der entsteht, wenn man zwei Spiegel gegenüberstellt, und ist bei Borges vor allem negativ konnotiert: es ist „eine erstickte scheinbare Unendlichkeit“<sup>46</sup>. Der Spiegel birgt „diesen Anschein tiefer Welt, den Widerscheine hecken, in sich“<sup>47</sup> und enthüllt „den Andren, den Reflex“<sup>48</sup>, wodurch er zu einem Gegenstand der Furcht wird. Der Spiegel verdoppelt die Welt und das sich in ihm betrachtende Ich, eine Vorstellung von Ewigkeit, die grauenerregend für Borges ist.<sup>49</sup> Das Spiegelbild verweist auf die Schattenhaftigkeit des Ichs, denn das Leben, das sich da spiegelt, ist nur ein scheinbares; es kann aber auch, diese Wendung nimmt das Motiv in Gustafssons *Die dritte Rochade des*

---

46 Jorge Luis Borges: Eine Rechtfertigung der Kabbala. In: J.L.B.: Kabbala und Tango. Essays 1930-1932. *Evaristo Carriego*, Evaristo Carriego. *Discusión*, Diskussionen. (Werke in 20 Bänden, Bd. 2. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1991, S. 175-179, hier: S. 177. (Auch in Jorge Luis Borges: Geschichte der Ewigkeit, In: Borges: Niedertracht und Ewigkeit, S. 101-124, hier: S. 112.) In Perecs *Ein Kunst-kabinett* wird diese sinnlose Unendlichkeit (durch die geringfügigen Variationen im Bild des Malers Kürz) zum Verweis auf die Unerschöpflichkeit der Möglichkeiten.

47 Jorge Luis Borges: Die Spiegel. In: J.L.B.: Borges und ich. (*El hacedor*). Kurzprosa und Gedichte 1960. (Werke in 20 Bänden, Bd. 9. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1993, S. 60-63, hier: S. 62.

48 Ebd.

49 Vgl. u.a. Jorge Luis Borges: Die verhängten Spiegel. In: Borges, Borges und ich, S. 19-20; Jorge Luis Borges: Die abscheulichen Spiegel, In: Borges, Niedertracht und Ewigkeit, S. 67-68; Borges, Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, a.a.O., S. 16.

*Bernard Foy*, die Wahrheit über den in den Spiegel Blickenden aussagen<sup>50</sup>, wobei das eine das andere nicht ausschließt.

Ein Hauptmotiv des postmodernen Erzählens ist das Labyrinth; man könnte fast sagen, daß ein postmodernes Werk erst dann vollständig ist, wenn es in irgendeiner Form seine Reverenz an das Labyrinth erweist, sei es in inhaltlicher, sei es in struktureller Form. Ohnehin ist bei denjenigen Werken, die stark auf das Kombinatorische setzen, eine labyrinthische Struktur naheliegend. Eco unterscheidet in seiner *Nachschrift zum Namen der Rose* drei Arten von Labyrinthen: das klassisch-griechische, in das man eintritt, irgendwann zum Zentrum kommt und wieder hinausgelangt, das barock-manieristische mit toten Seitengängen, aus dem nur schwer wieder hinauszufinden ist, und schließlich das Labyrinth als Netzwerk, „vierdimensional vernetzt, daß jeder Gang sich unmittelbar mit jedem anderen verbinden kann“<sup>51</sup>. Das letzte Labyrinth ist das Labyrinth des postmodernen Erzählens, das Symbol der unendlichen Möglichkeiten, das damit zugleich zum Symbol für das Buch wird (in *Der Name der Rose* ist es die Bibliothek, aber das Labyrinth ist – worauf auch Eco verweist – ein „normaler“ Irrgarten; in *Die Bibliothek von Babel* ist das mehrdimensionale Labyrinth beschrieben, obgleich die Struktur der einzelnen Ebenen in sich sehr einfach ist). Den kunstgeschichtlichen Hintergrund des postmodernen Labyrinths bilden die *Carceri d’Invenzione* (1745ff., 1760ff.) von Giovanni Battista Piranesi und die Bilder von M.C. Escher. Gerade die Arbeiten Eschers, etwa *Wasserfall* (1961) oder *Treppauf und Treppab* (1960), zeigen, daß für den verwirrenden Eindruck von Unendlichkeit keine exzessive Komplexität notwendig ist. Es reichen schon verhältnismäßig schwache Abweichungen in der Perspektive, die allerdings gewisse mathematisch-logische Fähigkeiten erfordern, um den Betrachter oder den Leser zu verwirren. Beispiele für diese perspektivischen Verschiebungen finden sich bei Borges etwa in der Erzählung *Die Narbe* oder in *Das Haus des Asterion*, wo das „klassische“ Labyrinth durch die Erzählperspektive zu einem eher „postmodernen“ wird. Verschiebungen der Perspektive und Labyrinth müssen freilich nicht gemeinsam auftreten; das eine wie das andere sind Verweise auf die Komplexität und Rätselhaftigkeit der Realität, die sich in der postmodernen Literatur allerdings in potenziert Form zeigen.

Ein weiteres Motiv, das mit hier bereits theoretisch angesprochenen Fragen zusammenhängt, ist das des Katalogs<sup>52</sup>, wobei Borges lapidar anmerkt, daß „in dem Hang zum Ewigen ... das besondere Vergnügen, das

---

50 Vgl. Gustafsson, Die dritte Rochade des Bernard Foy, S. 304.

51 Eco, *Nachschrift*, S. 65.

52 In Perecs *Kunstkabinett* ist der Katalog ebenso ein die Erzählung im ganzen strukturierendes Element wie auch ständiger inhaltlicher Bezugspunkt.

Aufzählungen uns gewähren, seine Ursache hat“<sup>53</sup>. Sollte sich hierin wieder eine moderne Trauer nach dem Verlust der Totalität zeigen? Um diese Frage zu beantworten, muß vor allem die Anordnung der Elemente berücksichtigt werden. Werden die Dinge nach einer Systematik geordnet, so weist das auf ein System hin, das als Ordnungsleistung den Anspruch auf Totalität erhebt; folgt die Anordnung dagegen einer bloß additiven Reihung, dann muß Totalität immer verfehlt werden, weil jede logische Reihe (durch unbegrenzte Möglichkeiten der Unterteilung) prinzipiell unendlich ist. In diesem Sinne kann die Aufzählung bzw. der Katalog geradezu zum Zeichen unmöglicher Totalität werden. Diesen Modus stellt Perec dar, wenn sich die scheinbar einem Ordnungsprinzip folgende Kunstsammlung Raffkes bei genauerer Betrachtung nicht nur als einer beliebigen, additiven Zusammenstellung folgend, sondern sogar als gefälscht erweist.<sup>54</sup> Auch Borges stellt diese Form der Totalität dar: wo einmal Totalität erreicht wird, ist sie erschreckend und sinnlos, und selbst die die Totalität abbildenden Kataloge sind noch falsch.<sup>55</sup> Oder es ist ein vom Standpunkt herkömmlicher Ordnungsvorstellungen absurdes System, wie es Borges am Beispiel von J. Wilkins und einer chinesischen Enzyklopädie darstellt, die die Tiere unterteilt in:

a) dem Kaiser gehörige, b) einbalsamierte, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) streunende Hunde, h) in diese Einteilung aufgenommene, i) die sich wie toll gebärden, j) unzählbare, k) mit feinstem Kamelhaarpinsel gezeichnete, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen<sup>56</sup>,

wodurch nicht nur die herkömmliche Systematik fragwürdig wird, sondern schon die dieser zugrundeliegenden Kategorien. Letztlich laufen auch diese Beispiele darauf hinaus, daß „bekanntlich ... keine Klassifikation des Universums [existiert], die nicht willkürlich wäre“<sup>57</sup>, wofür die scheinbare Totalität der Kataloge steht. Es ließen sich noch weitere Motive anführen (etwa der Kreis bzw. kreisförmige Strukturen, das Buch und die Bibliothek, die Frage nach der Identität und damit verbunden nach Gedächtnis und Erinnerung, Geschichte im überindividuellen Sinn), die hier nicht alle dargestellt werden können. Zumindest soll aber noch knapp das Problem angesprochen werden, auf das alle diese Motive mehr oder weniger direkt verweisen: das der Zeit.

---

53 Jorge Luis Borges: Geschichte der Ewigkeit, a.a.O., S. 121.

54 Vgl. Perec, Ein Kunstkabinett, S. 48ff., 107f.

55 Vgl. Jorge Luis Borges: Die Bibliothek von Babel. In: Borges, Fiktionen, S. 67-76, hier: S. 71.

56 Jorge Luis Borges: Die analytische Sprache von John Wilkins. In: Borges, Inquisitionen, S. 113-117, hier: S. 115f.

57 Ebd., S. 116.

Allerdings nicht in seiner allgemeinen, metaphysischen Form<sup>58</sup>, sondern in einem Aspekt, dem der Unendlichkeit. Für Borges ist dieser Aspekt von großer Bedeutung, immer wieder erwähnt er das Paradox von Zenon über Achill und die Schildkröte (z.B. in den Essays *Der ewige Wettlauf zwischen Achilles und der Schildkröte*, *Inkarnationen der Schildkröte* und *Die Zeit*), eines der Beispiele für die Unendlichkeit der Zeit, eine sinnlose Unendlichkeit. Die personale Form der Unendlichkeit, die Unsterblichkeit, ist für Borges eine grauenvolle Vorstellung:

Ich persönlich wünsche sie nicht und fürchte mich vor ihr; es wäre mir grauenhaft, zu wissen, ich werde fortbestehen, es wäre grauenhaft, zu denken, daß ich immer Borges sein soll.<sup>59</sup>,

und Nietzsches, „ihres pathetischsten Erfinders und Verbreiters“<sup>60</sup>, Lehre von der Ewigen Wiederkunft ist eine ursprünglich „unerträgliche griechische Hypothese“<sup>61</sup>, die Borges denn auch widerlegt. Wie läßt sich nun die wünschenswerte Unendlichkeit der Möglichkeiten (der Literatur) mit dieser Ablehnung der tatsächlichen Unendlichkeit verbinden? Man sollte nicht übersehen, daß das Buch des Ts’ui Pên zwar „den verschiedenen Zukünften“ hinterlassen wird, aber „nicht allen“. Eine Literatur, die die Unendlichkeit der Möglichkeiten erschöpft, wird in *Die Bibliothek von Babel* beschrieben; sie ist jedoch für den Menschen unfaßbar, eine Gefahr, sich an der Indifferenz der Unendlichkeit zu erschöpfen. Dies geschieht mit Ireneo Funes aus *Das unerbittliche Gedächtnis*: sein Gedächtnis ist total, unendlich, darum ist er auch „zum Denken nicht sehr begabt“<sup>62</sup>. „In der vollgepfropften Welt von Funes gab es nichts als Einzelheiten, fast unmittelbarer Art“, denn „die unbedeutendste seiner Erinnerungen [war] genauer oder lebendiger ... als unsere Wahrnehmung“<sup>63</sup>. Das einzigartige Gedächtnis gibt Funes zwar die Möglichkeit, sich auch die Vergangenheit authentisch zu vergegenwärtigen, indem er sie nochmals erlebt (erinnerte und erlebte Zeit sind gleich), aber diese Fähigkeit läßt ihn mit neunzehn Jahren „monumental wie Erz, älter als Ägypten, früher als die Prophezeiungen und die Pyramiden“<sup>64</sup> erscheinen. Authentizität um der Authentizität willen ist hier gleichfalls eine leere, sinnlose Form der Unendlich-

---

58 Vgl. dazu Borges, *Die Zeit*, a.a.O., S. 62-73.

59 Jorge Luis Borges: *Die Unsterblichkeit*. In: Borges, *Die letzte Reise des Odysseus*, S. 23-35, hier: S. 28.

60 Jorge Luis Borges: *Die kreisförmige Zeit*. In: Borges, *Niedertracht und Ewigkeit*, S. 163-168, hier: S. 164.

61 Jorge Luis Borges: *Die Lehre von den Zyklen*. In: Borges, *Niedertracht und Ewigkeit*, S. 151-162, hier: S. 158.

62 Jorge Luis Borges: *Das unerbittliche Gedächtnis*. In: Borges, *Fiktionen*, S. 95-104, hier: S. 103.

63 Ebd.

64 Ebd.

keit.<sup>65</sup> Um der Totalität des Einförmigen zu entkommen, bedarf es des Denkens, man muß „Unterschiede vergessen, ... verallgemeinern, abstrahieren<sup>66</sup>“, sonst ist die Welt „nichts anderes ... als ein unendliches Spiel von Zufällen“<sup>67</sup>. Das Befremden wird bei Borges dennoch nicht ausgeschaltet, aber es ist kein Befremden, das das Ich zu sich selbst bringt, sondern eine Erfahrung, die auf ein erkenntnistheoretisches Problem als solches verweist:

Wir ... haben die Welt geträumt. Wir haben sie resistent geträumt, geheimnisvoll sichtbar, allgegenwärtig im Raum und fest in der Zeit; aber wir haben in ihrem Bau schmale und ewige Räume von Sinnlosigkeit offengelassen, damit wir wissen, daß sie falsch ist.<sup>68</sup>

Der Unterschied zu den Auffassungen, die mit der Realität das Ich, mit dem Ich die Realität abschaffen, besteht für Borges darin, daß wir zwar „nach Irrealität [suchen], die diesen Weltcharakter bestätigen“<sup>69</sup>, aber das „Problem der sich verändernden Identität“<sup>70</sup> dadurch – wenigstens teilweise – gelöst wird, daß wir uns erinnern, wir „die Idee der Fortdauer im Flüchtigen“<sup>71</sup>, „das heißt, das Vergangenheitsgedächtnis und das Zukunftswissen“<sup>72</sup> haben.

Nach diesem Überblick über einige theoretische Positionen und literarische Formen sollen abschließend noch einmal die wesentlichen Momente rekapituliert werden, die ein „postmodernes“ Erzählen zu einem postmodernen Erzählen machen. Der entscheidende Punkt, ohne dessen Berücksichtigung von einem postmodernen Erzählen in einer sinnvollen, weil eine Differenz zur Moderne bezeichnenden Weise nicht gesprochen werden kann, ist die Abwendung vom Postulat der Authentizität. Die bloße Vielfalt der Formen, selbst wenn sie sich als Pluralität der Stile versteht, kann bestenfalls ein Indiz für ein postmodernes Erzählen sein; das Darstellungsprinzip des mimetischen Illusionismus kann gleichermaßen auf die Fortschreibung eines vormodernen Erzählens verweisen wie auf ein postmodernes. Wenn indes erst einmal die grundlegende Bedingung erfüllt ist, erweist sich das postmoderne Erzählen offen gegenüber allen Inhalten

---

65 An anderer Stelle nennt Borges die Ewigkeitsvorstellung Plotins „das reglose und schreckliche Museum der platonischen Archetypen“ (Borges, *Geschichte der Ewigkeit*, a.a.O., S. 105).

66 Borges, *Das unerbittliche Gedächtnis*, a.a.O., S. 103.

67 Borges, *Bibliothek von Babel*, a.a.O., S. 60.

68 Jorge Luis Borges: *Inkarnationen der Schildkröte*. In: Borges, *Kabbala und Tango*, S. 241-248, hier: S. 248.

69 Ebd.

70 Borges, *Die Zeit*, a.a.O., S. 72.

71 Ebd.

72 Jorge Luis Borges: *Die vorletzte Fassung der Wirklichkeit*. In: Borges, *Kabbala und Tango*, S. 160-165, hier: S. 162.

sowie Formen und ist in diesem Sinne durchaus als Fortsetzung der pluralistischen Ansätze der Moderne zu verstehen. Dieser Pluralismus ist allerdings eine Entscheidung für Vielfaltigkeit, die nicht wieder auf Umwegen ein einheitliches, meist metaphysisches Erklärungssystem etabliert, wie es der Sprachobjektivismus des französischen Poststrukturalismus und der von ihm abhängigen Richtungen darstellt.

Die Verbindung von „hoher“ und populärer Literatur ist für das postmoderne Erzählen zwar mehr als ein bloßes Nebenprodukt, aber es ist nicht notwendig. Wenn ein Indiz für postmodernes Erzählen das Zitat einer Darstellungsweise ist, dann liegt der Akzent auf dem Vorgang des Zitierens. Welche Darstellungsweise im einzelnen zitiert wird, ist zunächst kein entscheidendes Kriterium; die häufig anzutreffenden Bezugnahmen auf populäre Gattungen wie den Kriminalroman oder die Science-fiction, auf aus der Literaturgeschichte bekannte Formen wie den historischen Roman oder den Entwicklungsroman lassen sich vor allem aus der offensichtlichen Distanz zum modernen, authentischen Erzählen begründen. Es spricht bei der Vorstellung einer Weiterentwicklung des postmodernen Erzählens nichts dagegen, daß nicht auch moderne Formen zitiert werden können – das wird allerdings erst möglich sein, wenn die grundlegende Bedeutung des Authentizitätsgedankens für die literarische Moderne allgemein erkannt ist und nicht die Gefahr besteht, daß das Zitat für das „Eigentliche“ genommen wird.

Aus der Wendung gegen das Ziel authentischer Erfahrung folgt unmittelbar, daß eine postmoderne Literatur ihre Akzente anders setzen muß. Ihr Gelingen kann nicht mehr – implizit oder explizit – danach bemessen werden, ob sie ihr einziges Ziel erreicht bzw. ob ihr artifizieller Faktor so ausgeprägt ist, daß er in der Negation noch auf die Gültigkeit des Authentizitätspostulates verweist. Die postmoderne Literatur kann sich wieder der alten Formel *prodesse et delectare* zuwenden, was aber – wenn sie mehr sein will als ein unreflektierter Rückgriff auf ältere Formen – nur über die Einlösung eines hohen darstellungstechnischen und inhaltlichen Anspruchs gelingen kann. Die formale Technik ließe sich treffend mit Barth' Begriff der „virtuosity“ kennzeichnen – von der es freilich auch in der modernen Literatur unzählige Beispiele gibt; die inhaltliche Seite, die – wie bereits erwähnt – durch eine grundsätzliche „Füllungsfreiheit“ bestimmt ist, verlangt eine stärkere Berücksichtigung dessen, was heute meist abschätzig als „humanistisches Bildungsgut“ bezeichnet wird, also eine Form der Literaturproduktion, für die Vernunft, Geschichte, Logik, Wissen und Bildung nicht a priori als Ort und Anlaß der Uneigentlichkeit ausgemacht sind.

Dabei ist es von zu vernachlässigender Bedeutung, ob diese Literatur unter der Bezeichnung „postmodern“ auftritt; der Begriff wurde hier aus heuristischen Gründen ausgewählt. Ein Begriffspurismus wäre fehl am Platz, nicht indes ein Purismus, der auf der Erfüllung der hier entwickelten

Anforderungen beharrt. Das postmoderne Erzählen, das hier in der Auseinandersetzung mit verschiedenen Ansätzen und Konzeptionen zu bestimmen versucht worden ist, bezeichnet einen Idealfall, einen Typus, der in den literarischen Werken kaum in aller Reinheit zu finden sein wird.<sup>73</sup> Das sollte indes nicht dazu verführen, ein Werk bloß darum, weil es das eine oder andere Merkmal postmodernen Erzählens enthält, sogleich als Paradigma eines solchen Erzählens auszuzeichnen. Die Erkenntnis, daß auch ein postmoderner Erzähler „on occasion rises, sinks, or merely shifts to modernism“<sup>74</sup>, verweist doch – richtig verstanden – nur auf die oben erwähnte Möglichkeit, daß sich das postmoderne Erzählen auch der Moderne bedienen kann, da es dem Überwindungspathos der Avantgarde, die alles Traditionelle verwirft, nicht huldigt. Sie darf umgekehrt nicht dazu führen, denjenigen Autor, der sich durch seine Praxis nicht von dem Authentizitätspostulat distanziert und sich dennoch „postmodischer“ Inhalte bedient, kurzerhand als „postmodern“ zu bezeichnen, weil „Postmoderne“ als Passepartout-Begriff verstanden wird, der auf alles und jeden anwendbar ist. Daß hier gerade ein Problem deutschen Umgangs mit der „Postmoderne“ liegt, ist das Thema des zweiten Teils, der sich der (spärlichen) Rezeption des postmodernen Erzählens in Deutschland annimmt; daß es um so wichtiger ist, an der hier gewonnenen Definition von postmodernem Erzählen festzuhalten, zeigen noch jüngste Äußerungen der Literaturkritik, für die der Begriff „Postmoderne“ nur mehr ein Mittel zur Diffamierung ist – ohne daß überhaupt ein Begriff vorhanden wäre.<sup>75</sup>

---

73 Auch bei Borges weisen die immer wiederkehrende Frage nach der Natur der Zeit und der daraus abgeleitete, nur teilweise ironisch gemeinte Idealismus auf ein vor-postmodernes Streben nach der Erkenntnis von Totalität hin. Da der Rückgriff auf Kants *Transzendente Ästhetik* seinerseits wieder Probleme aufwirft, wäre zu fragen, ob es nicht ausreicht, auf den Modellcharakter der vielfach hilfreichen Zeitvorstellung zu verweisen, ohne dabei zu vergessen, daß sie als Modell eben genau den Beschränkungen unterliegt, die aus dem Modell ein Modell und nicht die Wirklichkeit machen.

74 Barth, *The Literature of Replenishment*, S. 196.

75 Gemeint ist hier die Literaturbeilage der *Zeit* Nr. 41 vom 08. Oktober 1993. Da ist die Rede vom „postmoderne[n] Krippenspiel“ (Iris Radisch über Irene Disches *Ein fremdes Gefühl*, S. 2), „postbiblischer Erzählkunst“ (Hajo Steinert über Patrick Roths *Johnny Shines*, S. 8) oder „qualvoll gutgelaunte[n], postmoderne[n] Romanschinken“ (Robin Detje in der Besprechung von Ulrich Woelks *Rückspiel*, S. 8), während bei den Werken, die offenkundig weiterhin die Unmittelbarkeit zum alleinseligmachenden Ziel von Literatur erheben, jegliche Erkenntnis des Grundes, warum das betreffende Buch dem Kritiker nicht gefallen hat, fehlt.



## D. Die Rezeption des postmodernen Erzählens in Deutschland

Die Rezeption der Postmoderne in Deutschland zeichnet sich durch zwei Eigenheiten aus: zunächst setzt sie in größerem Umfang erst verhältnismäßig spät ein (etwa Anfang der 80er Jahre), dann steht sie von Beginn an vor allem unter negativem Vorzeichen, was sich in den Feuilletons bis heute bewahrt hat. Verantwortlich für diese Rezeption ist vor allem J. Habermas' Gleichsetzung von „Postmoderne“ und Neokonservatismus<sup>1</sup>. I. Hoesterey hat die darauf folgende weitere Auseinandersetzung mit der „Postmoderne“ in Deutschland kritisch nachgezeichnet<sup>2</sup>; dieser Bestandsaufnahme ist nichts hinzuzufügen, sie muß hier nur aktualisiert werden. W. Welsch hat bereits darauf hingewiesen, daß die beiden Kontrahenten Habermas und Lyotard in ihren Auffassungen weit weniger divergieren, als es ihre Auseinandersetzung vermuten läßt<sup>3</sup> – wobei nicht zu übersehen ist, daß die Ansichten von Habermas in sich nicht immer eindeutig sind. So heißt es beispielsweise über „postmoderne“ Architektur:

Die *konservativ Gesinnten* begnügen sich mit stilistischen Verkleidungen dessen, was ohnehin geschieht – ob nun, wie Branca, als Traditionalist, oder wie der heutige Venturi als der Pop-Artist, der den Geist der modernen Bewegung in ein Zitat verwandelt und ironisch mit anderen Zitaten zu grellen, wie Neonröhren strahlenden Texten vermischt.<sup>4</sup>

Welcher Art ist dieser Konservatismus des grellen ironischen Zitats?, und ist mit dem „Pop-Artisten“ Venturi jener Venturi gemeint, der von der Architektur fordert, sie müsse „eher eine Verwirklichung der schwer

---

1 „Neokonservativ ist ... die programmatische Verabschiedung der Moderne, die Ausrufung der »Postmoderne«.“ (Jürgen Habermas: Die Kulturkritik der Neokonservativen in den USA und in der Bundesrepublik. [1982] In: Habermas, Die Neue Unübersichtlichkeit, S. 30-56, hier: S. 49). Zuvor schon in der für die Wertung von „Postmoderne“ entscheidenden Adorno-Preis-Rede 1980. Vgl. Jürgen Habermas: Die Moderne - ein unvollendetes Projekt (1980). In: J.H.: Kleine politische Schriften I-IV. Frankfurt am Main 1981, S. 444-464, hier: S. 448ff.)

2 Vgl. Ingeborg Hoesterey: Verschlungene Schriftzeichen, S. 147ff., S. 201ff. Ein Beispiel für diese Schlagwort-Rezeption, die ohne einen Begriff von Postmoderne auszukommen meint: Hermann Glaser: Der Abschied vom Prinzipiellen. Postmoderne. In: H.G.: Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 3: Zwischen Protest und Anpassung 1968-1989. München [u.a.] 1989, S. 181-274.

3 Vgl. Welsch, Unsere postmoderne Moderne, S. 159-165; Huyssen, Postmoderne, S. 26ff. (Die Nachzeichnung der Auseinandersetzung von G. Klatt dagegen repetiert nicht nur das Mißverständnis, sondern zeigt auch, daß die marxistische Perspektive weder Habermas noch Lyotard gerecht wird. Vgl. Gudrun Klatt: Moderne und Postmoderne im Streit zwischen Jean-François Lyotard und Jürgen Habermas. In: Weimarer Beiträge 35 (1989), S. 271-292.)

4 Habermas: Moderne und postmoderne Architektur, a.a.O., S. 15.

erreichbaren Einheit im Mannigfachen sein“<sup>5</sup>, der also eher einer modernen Einheitsvision zuneigt, und ist es der gleiche Venturi, den Habermas einige Seiten weiter mit Hollein als Propagatoren einer Architektur nennt, „die den architektonisch nicht mehr gestaltbaren Systemzusammenhängen immerhin in Chiffren Ausdruck zu verleihen sucht“ und „von Nostalgie ganz frei ist“<sup>6</sup>? Dieser Frage soll hier nicht weiter nachgegangen werden, aber die Einschätzung von Habermas illustriert das seltsame Verständnis dieser Kritiker einer „Postmoderne“.

Welschs Arbeiten dagegen gehören zu den wichtigsten Versuchen, ein positives Bild der „Postmoderne“ in Deutschland durchzusetzen; eine Aufgabe, deren Erfüllung er in den Erscheinungsjahren seiner programmatischen Arbeit *Unsere postmoderne Moderne* und ihren weiteren Auflagen noch mit Optimismus erwarten konnte. Heute stellt sich das Bild anders dar: der „begriffslos-kurrente feuilletonistische Postmodernismus“<sup>7</sup> hat sich nicht nur im Feuilleton durchgesetzt, sondern ist auch im politischen Teil herrschend. Die in dem Zeitraum zwischen der Diagnose Hoestereys und heute von verschiedenen Wissenschaftlern versuchte positive Rezeption des Poststrukturalismus als Methode, Geschichte, Vernunft, Subjekt „anders“ zu denken – was immer man im einzelnen davon halten mag –, ist nahezu vergessen.<sup>8</sup> Die Neokonservativen haben in

---

5 Robert Venturi: Komplexität und Widerspruch in der Architektur. [1966/77] In: Wege aus der Moderne, S. 79-84, hier: S. 80.

6 Habermas, *Moderne und postmoderne Architektur*, a.a.O., S. 27.

7 Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 3. (Jüngste Äußerungen wie „Ein Gedanke, der in postmodern vernebelten Köpfen für etwas Durchzug sorgen könnte“ (Petra Kipphoff in: *Die Zeit* Nr. 43 vom 22.10.93) beschreiben nicht nur den Stand der „Postmoderne“-Diskussion im Feuilleton, sondern fallen auch auf ihre Urheber zurück.) Vgl. zur mangelhaften Auseinandersetzung mit dem Poststrukturalismus in der Germanistik auch: Jörg Drews: »Wilde« Pluralität bevorzugt. In: *SchillerJb* 36 (1992), S. 391-395, vor allem: S. 392f.

8 Da die meisten neuen Vorstellungen sich erst mit einer gewissen Verzögerung im akademisch-wissenschaftlichen Bereich durchsetzen, werden hier für den ebenso verzögerten Niedergang andere Indizien herangezogen: etwa die Mißachtung, mit der Zeitungen inzwischen auf alles reagieren, was mit Poststrukturalismus etc. zu tun hat, oder die einfache Tatsache, daß im 2. Quartal 1993 damit begonnen wurde, die „klassischen“ Texte von Lyotard, Derrida, Kofman u.a. aus der Reihe *Edition Passagen*, die diese Texte erstmals in brauchbaren Übersetzungen dem deutschen Publikum präsentierte, zu verramschen. Ein Blick über die Veröffentlichungen zu Fragen der Methodik im weitesten Sinne zeigt die Ablösung der „Moden“ Dekonstruktivismus, Postmoderne, Poststrukturalismus durch jene der „Interkulturalität“ sowie der Kombination des Feminismus mit den verschiedensten methodischen Ansätzen der letzten beiden Jahrzehnte – wobei diese Aussage nur eingeschränkt gültig ist, insofern die Bibliographien der Germanistik dem aktuellen Stand der Forschung um mehr als zwei Jahre nachfolgen.

Allein der Suhrkamp-Verlag, nachgerade der Hausverlag der Vertreter des Unmittelbarkeitspostulates, setzt weiterhin – etwa mit der Reihe *Aesthetica* unter der Herausgeberschaft K.H. Bohrers – auf die französische Philosophie. In Frankreich dagegen hat schon

ganz anderer Form das Denken usurpiert, als es sich Habermas dachte.<sup>9</sup> Welche Bedeutung kann auch noch eine Rede vom „Ende der Geschichte“ oder dem „Ende des Subjekts“ haben, wenn allerorten das in der Geschichte geschichtsmächtig handelnde Subjekt gefordert wird?

Weniger als die tatsächlichen oder eingebildeten Konfrontationen scheint mir die Frage von Bedeutung zu sein, ob nicht die Kontrahenten, seien sie auf der Seite der Poststrukturalisten zu suchen oder in der Nachfolge Habermas', letztlich gemeinsam das totalitäre Konzept der Moderne vertreten, die eine wie die andere Position gleich weit von einer Post-Moderne entfernt ist, wie sie hier vertreten wird. Diese Übereinstimmung ist aber nicht so oberflächlich wie sie Hoesterey darstellt<sup>10</sup>: die bloße Übernahme von einzelnen Begriffen, wie etwa „Diskurs“, sagt nichts über die Gleichheit theoretischer Annahmen aus. (Auch hier wird sich der Begriffe „Diskurs“, „Diskursart“ oder sogar des „Sprachspieles“ bedient; nicht, um damit die Theorien, in denen diese Begriffe auch vorkommen, unkritisch zu bestätigen, sondern weil diese Begriffe das Phänomen angemessen bezeichnen.<sup>11</sup>) Die Gemeinsamkeiten beruhen vielmehr auf der unbefragten Geltung des Unmittelbarkeitspostulates. Dessen Bedeutung für eine Position, wie sie der Poststrukturalismus vertritt, wurde am Beispiel Federmans versucht zu zeigen; welche Bedeutung es für die andere, „post-moderne“-kritische Position hat, läßt sich den Aufsätzen entnehmen, die Christa und Peter Bürger herausgegeben haben.<sup>12</sup> Ob da die Rede von der Begriffslosigkeit der Postmoderne<sup>13</sup>, der Ästhetisierung des Alltags<sup>14</sup>, dem

---

1991 ein abstruses Werk wie *Dieu et la science*, das weit hinter Lyotards Eintreten für Pluralität oder Derridas Ablehnung der Metaphysik zurückfällt, eine Auflage von 300.000 Exemplaren erreicht.

9 Die Rückkehr zur Metaphysik, ob in der Form der Religion, des Mythos, Staates oder der einen Halt verbürgenden Gruppenbildung des Elitismus, ist schließlich die notwendige Folge, wenn auch die Erfahrung der „Dezentrierung“ keine – in der Negation subjekt-konstituierende – Leistung mehr erbringen kann (vgl. Botho Strauß: Anschwellender Bocksgesang. In: *Der Spiegel* 6 (1993), S. 202-207 sowie weiter unten).

10 Hoesterey, *Verschlungene Schriftzeichen*, S. 203.

11 Es wäre zu überlegen, ob die Definition des Sprachspiels, wie sie Lyotard in *Das postmoderne Wissen* gibt, nicht in gewisser Weise seiner Konzeption des Widerstreits entgegensteht, denn die Veränderung der Regeln erfordert ein Hinaustreten aus der zu verändernden Diskursart – aber wohin? (Vgl. Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 183ff.)

12 *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Hrsg. von Christa und Peter Bürger. Frankfurt am Main 1983. Auch in dem Sammelband von Kunnemann / de Vries wird die Postmoderne überwiegend über die Identifikation mit dem Poststrukturalismus als „Gegenaufklärung“ verstanden (vgl. z.B. Schnädelbach, *Die Aktualität der Dialektik der Aufklärung*, a.a.O., S. 31).

13 Vgl. Fehér: *Der Pyrrhussieg der Kunst*, a.a.O., S. 23ff.

„fröhlichen Hedonismus des »anything goes«<sup>15</sup> und dem „hemmungslosen Eklektizismus“<sup>16</sup>, der Postmoderne als Epigonatät<sup>17</sup> usw. ist: immer wird deutlich, daß Kunst nur unter dem Gesichtspunkt der Authentizität gedacht und von diesem Gesichtspunkt aus kein Begriff einer Postmoderne gewonnen werden kann. Wenn „zum Prüfstein postmoderner Ästhetik ... die Frage nach dem Authentischen“<sup>18</sup> wird, kann man der Postmoderne in keiner Weise gerecht werden.

Es muß hier als Aufgabe stehen bleiben, den Grund für diese beiderseitige Abhängigkeit von der Kategorie der Unmittelbarkeit näher zu bestimmen. Warum konvergieren hier zwei Auffassungen, deren eine sich von Heidegger und Nietzsche herschreibt, die andere von Adorno und Hegel? Warum zeigt sich selbst in der Konzeption von Welsch eine Abhängigkeit von der *Dialektik der Aufklärung*, die bei der Einschätzung des Verhältnisses von Moderne, Aufklärung und Postmoderne zu allerlei Verrenkungen führt? Eine Beantwortung dieser Fragen müßte spätestens bei der Rezeption der Aufklärung einsetzen, weil hier der Grundstein für eine Vielzahl von Mißverständnissen gelegt wird, die noch heute die Auseinandersetzung mit Kategorien wie Verstand und Gefühl, Ich und Welt, Identität und Diversifikation, Systematik und Pluralität erschweren. An dieser Stelle muß es bei diesen Andeutungen bleiben; die gebotene gründliche Auseinandersetzung sprengte den Rahmen dieser Arbeit.

Allerdings sollten auch diese wenigen Andeutungen verständlich machen, daß die Rezeption des postmodernen Erzählens, um die es hier vor allem geht, in Deutschland wenigstens behindert war. Wo eine Literaturkritik den Ton angibt, der es an einem Begriff dessen mangelt, was das postmoderne Erzählen leisten kann, ist es nicht verwunderlich, daß sich Verleger zurückhalten und sich entweder auf die bekannte modernistische Literatur und ebenso bekannte Namen beschränken, oder sich gleich etablierter nicht-deutschsprachiger Autoren annehmen, was angesichts eines Erfolgs wie *Der Name der Rose* verständlich ist.<sup>19</sup> Erstaunlich ist dagegen,

---

14 Vgl. Ch. Bürger, *Das Verschwinden der Kunst*, a.a.O., S. 41ff.; Russell A. Berman: *Konsumgesellschaft. Das Erbe der Avantgarde und die falsche Aufhebung der ästhetischen Autonomie*. In: *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, S. 56-71, hier: S. 67ff.

15 Peter Bürger: *Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde. Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys*. In: *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, S. 196-212, hier: S. 198.

16 Ebd., S. 199.

17 Vgl. Andreas Kilb: *Die allegorische Phantasie. Zur Ästhetik der Postmoderne*. In: *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, S. 84-113, hier: S. 87ff.

18 Ebd.

19 Aber auch andere Autoren verkaufen sich respektabel: Barth' *Der Tabakhändler* erreichte im Januar 1993 eine Auflagenhöhe von 36.000 Exemplaren, Calvins *Das Schloß*, *darin sich Schicksale kreuzen* die gleiche Höhe im Januar 1987, Pynchons *Die Versteige-*

daß es gerade einem Buch wie Süskinds *Das Parfum* gelang, zu einem der größten literarischen Erfolge der letzten Jahre zu werden, und dieser Erfolg dann eher der Anlaß für eine weitere literarische Aneignung des postmodernen Erzählens war als die literaturwissenschaftlichen Bestimmungen dessen, was an deutscher Literatur „postmodern“ sei. Hier zeigt sich eher die Tendenz, dem Erzählen in der Nachfolge der Moderne das Prädikat der „Postmoderne“ zu verleihen, um dadurch eine Aktualität zu suggerieren, die es ohne diese Verknüpfung nicht hätte – was, um es erneut zu betonen, zunächst nichts über die Qualität oder „Relevanz“ dieser Literatur aussagt.

## **I. Zuweisungen eines „Postmodernismus“ durch die Literaturwissenschaft**

Für die deutsche Rezeption der „Postmoderne“ werden hier als Beispiel vor allem die Arbeiten R.G. Renners und I. Hoestereys herangezogen; einmal, weil sie beide gegenüber dem, was ihrer Meinung nach „postmodern“ ist, eine bejahende Haltung einnehmen, die „Postmoderne“ wenigstens als angemessene Form der Auseinandersetzung mit der Gegenwart ansehen. Darüber hinaus sind die Analysen der als Beispiel herangezogenen Texte von hoher Genauigkeit, wenngleich – und das ist das für die deutsche Rezeption bezeichnende Ergebnis – zur Darstellung der „Postmodernität“ der deutschen Autoren ausgerechnet diejenigen Textstellen herangezogen werden, die ein Beleg dafür sind, daß die genannten Autoren gerade nicht Vertreter derjenigen Erzähltechniken sind, die hier als postmodern gekennzeichnet wurden.

### **1. Übertragung der Pop-art in die deutsche Literatur: Rolf Dieter Brinkmann**

Renner führt Rolf Dieter Brinkmanns Anthologie von 1974 *Der Film in Worten* als ein Beispiel für die „reine Rezeptionsbewegung“ der „postmodernen Konstellation in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“<sup>1</sup> an.<sup>2</sup> Begründet wird diese Zuordnung u.a. mit der Nähe zu Fiedlers Konzept der Auflösung des Unterschiedes von „hoher“ und populärer Kultur. Daß diese Vermischung zweier inhaltlicher Bereiche weder ein Hindernis noch eine notwendige Bedingung für ein postmodernes Erzählen ist, wurde bereits dargelegt. Interessanter ist eine weitere Annäherung an Fiedler, die rückwirkend die hier vertretene Einschätzung von Fiedler und Sontag bestätigt. Renner schreibt:

Zum einen begreift sich diese [sc. Brinkmanns Bestimmung der postmodernen Literatur] als post-modern, insofern sie sich von den großen Vorbildern ablöst und diesen eine entschiedene Subjektivierung entgegensetzt, die ... allein der Lösung von vorgegebenen Beschreibungsmuster dient. Insofern zielt der Prozeß der Subjektivierung auf Erzeugung einer einheitlichen Sensibilität, die sich zu ihren Gegenständen unvoreingenommen verhält und auch

---

1 Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 144.

2 Auch in einer Monographie von S. Späth wird Brinkmann als Autor gewürdigt, der „mit intuitiver Präzision das postmoderne Selbstverständnis der achtziger Jahre vorweggenommen hat“, weil er „Aufklärungskritik im Sinne der »Dialektik der Aufklärung« als Kritik eines optimistischen Geschichtsbegriffs, Kritik des modernen Naturverständnisses und der Konstruktion von Subjektivität“ betrieb (Sybille Späth: Rolf Dieter Brinkmann. Stuttgart 1989, S. 1).

schon von daher völlig in Übereinstimmung mit dem kulturrevolutionären Programm Fiedlers steht.<sup>3</sup>

Wie soll diese „entschiedene Subjektivierung“ vor sich gehen? Renner beschreibt Brinkmanns Vorgehensweise als Anlehnung an den von McLuhan geprägten Begriff der „Sofortkommunikation“,

da sie alle Wahrnehmungen gleichzeitig abbildet, die Wahrnehmungsweise des weißen Negers entwickelt, der nicht mehr im Sehen das Wahrgenommene organisiert, sondern dessen Bewußtsein von den Bildern überflutet wird. Eben dieses veränderte Wahrnehmungsbewußtsein soll durch seine ausschließliche Konzentration auf die äußeren Bilder unmittelbar jene unbewußte Bilderflut erzeugen,<sup>4</sup>

die „das zwanghafte Muster bloßen Reagierens auf Wörter“<sup>5</sup>, die „Einpanzerung alltäglichen Lebens durch Sätze, Satzregeln, Grammatik, logische Sprachabläufe“<sup>6</sup> durchbricht. Auch in Brinkmanns Tagebuch – allein diese Bezeichnung schon ein Hinweis auf das zugrundeliegende Prinzip – *Rom, Blicke* sieht Renner eine Ausprägung des „ästhetischen Prinzip[s] der Momentaufnahme, das eine äußere und innere Bilderflut ohne Umweg über diskursive Zusammenhänge oder codierte Bedeutungen ineinander übergehen läßt“<sup>7</sup>. Brinkmann geht es um „die sinnliche Erfahrung als Blitzlichtaufnahme“, die sich „jetzt, in einem Augenblick“ ereignet, denn nur so ist das Leben, „ein komplexer Bildzusammenhang“, zu erfassen.<sup>8</sup> Was Renner hier als Kennzeichen einer „postmodernen Konstellation“ beschreibt und Brinkmann dadurch kennzeichnet, daß „von *avantgarde poetry* ... nicht mehr die Rede sein“<sup>9</sup> kann, vielmehr Fiedlers „Charakterisierung »Post-Moderne«“<sup>10</sup> für die ausgewählten Gedichte übernimmt, ist nichts anderes als das, was Antonino in Calvinos *Abenteuer eines Photographen* macht: „Er begann ein Tagebuch zu führen: photographisch selbstverständlich.“<sup>11</sup>, dort freilich als Stufe vor der Methode der Postmoderne; es

---

3 Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 148.

4 Ebd., S. 149f. Vgl. zu McLuhans Ganzheitsvorstellungen: Peper, Postmodernismus, a.a.O., S. 172ff.

5 Rolf Dieter Brinkmann: Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965-1974. Reinbek 1982, S. 204. (zit. nach Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 146).

6 Brinkmann, Film in Worten, S. 245 (zit. nach Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 146).

7 Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 150.

8 Alle Zitate Rolf Dieter Brinkmann: Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu dieser Anthologie. In: Silver Screen. Neue amerikanische Lyrik. Hrsg. von Rolf Dieter Brinkmann. Köln 1969, S. 7-32, hier: S. 8f.

9 Ebd., S. 29.

10 Ebd., S. 14.

11 Calvino, Abenteuer eines Photographen, a.a.O., S. 89.

ist zugleich ein später Reflex auf ein „stürmisches Bedürfnis die Worte aus dem Gefängnis der lateinischen Periode zu befreien“<sup>12</sup>, denn „die tiefe Intuition des Lebens verbindet Wort an Wort nach der unlogischen Entstehung“<sup>13</sup>. Man muß „ein engmaschiges Netz von Bildern und Analogien ... in das mysteriöse Meer der Phänomene“<sup>14</sup> auswerfen, denn nur so kann man dem, was für Marinettis, Brinkmanns und – in einer bestimmten Phase – Antoninos Konzeption von künstlerischer Wahrnehmung konstitutiv ist, genügen: dem Postulat der Authentizität. Was bei Renner und Brinkmann als „postmodern“ bezeichnet wird, ist nichts anderes als die Erweiterung der modernen Unmittelbarkeitsobsession<sup>15</sup> durch die Aufnahme der Inhalte der Pop-art und durch Pornographie.

Damit wird natürlich auch rückwirkend erneut Renners Konzeption von „Postmoderne“ als einer Form des *Posthistorie*, dem es allein um die Dezentrierung des Subjektes und die Destruktion des Geschichtlichen zu tun ist, fragwürdig – wie kann „Postmoderne“ auch zugleich Rekonstruktion und Dekonstruktion – so zwei Kapitelüberschriften – sein? Doch nur, indem sich beide Konzeptionen auf den Begriff der authentisch zu erfahrenden Subjektivität beziehen, einmal in positiver, einmal in negativer Form. In Brinkmanns *Der Film in Worten* finden sich zudem viele der Momente vorgeprägt und ausgesprochen, die durch den Poststrukturalismus philosophisch fundiert wurden. Nimmt man dazu noch den ersten theoretischen Aufsatz der Anthologie *Acid*, Leslie Fiedlers *Die neuen Mutanten* dazu, wird man sofort den entscheidenden Ansatz Lyotards aus *Das postmoderne Wissen* wiederfinden: den Verlust der Glaubwürdigkeit der Meta-Erzählungen.<sup>16</sup> Ebenso sind die Wendungen gegen Logozentrismus, den Fortschrittsgedanken der Geschichte, aber für eine Poetik des Schweigens etc. in diesen Texten der Pop-art längst vorhanden; in der Ablehnung von

---

12 Filippo Tommaso Marinetti: Die futuristische Literatur. Technisches Manifest. [1912] In: Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912-1934). Hrsg. von Peter Demetz. München [u.a.] 1990, S. 193-200, hier: S. 193.

13 Ebd., S. 198.

14 Ebd., S. 196.

15 Darum darf auch bei Brinkmann nicht die Feststellung fehlen: „Diese Irritation *ist* das amerikanische Gedicht.“, jene Irritation nämlich, die „für einen Augenblick ... durchschaubar [macht], was vertraut und daher längst nicht mehr durchschaubar ist.“ (Brinkmann, Notizen 1969, a.a.O., S. 19). Befremdung als Anlaß für das Durchbrechen von Wahrnehmungsgewohnheiten: ein grundlegender Topos der Moderne.

Eine Abwendung in der durch die Pop-art beeinflussten Literatur vom Authentizitätspostulat findet sich ein paar Jahre später beispielsweise schon in Urs Widmers Kurt Vonnegut jr. gewidmetem Roman *Die gelben Männer* von 1976, der in Darstellung und Inhalt Vonneguts *Slaughterhouse Five* sowie *The Sirens of Titan* ähnelt, ohne darum schon postmodern zu sein.

16 Vgl. Leslie Fiedler: Die neuen Mutanten, a.a.O., S. 19.



Freud und Marx<sup>17</sup> gehen sie schon weiter als die sog. „neue französische Philosophie“, für die noch in den 80er Jahren diese beiden Theoretiker wichtige Bezugspunkte – wenn auch nur in der Negation – sind.<sup>18</sup> Ein wesentlicher Unterschied ist jedoch, daß Fiedler erkennt, woher die neue Haltung einer „antirationalen Anti-Literatur“<sup>19</sup> kommt: aus der Fortentwicklung der Avantgarde, vor allem des Dadaismus, wobei diesem vorgeworfen wird, er habe seine Ziele verraten, indem er sich gerade Freud und Marx unterwarf.<sup>20</sup> Dieser Vorwurf an den Vorgänger, er sei noch Traditionalist und habe sich noch nicht weit genug vom Hergebrachten und deshalb Überholten entfernt, ist aber so kennzeichnend für das Aufeinanderfolgen (oder sogar Nebeneinander) der verschiedenen Strömungen in der Moderne, daß es hier unverständlich erscheinen muß, von „Post-moderne“<sup>21</sup> zu sprechen.

---

17 Vgl. ebd.

18 Vgl. Philosophien. Gespräche mit Michel Foucault ...; Derrida, Positionen, vor allem S. 121ff. [*Positionen* selbst ist allerdings „schon“ von 1972].

19 Fiedler, Die neuen Mutanten, a.a.O., S. 19.

20 Vgl. ebd. sowie Rolf Dieter Brinkmann: Der Film in Worten. [1969] In: *Acid*, S. 381-399, hier: S. 387.

21 Wenn in den Anmerkungen zu *Acid* die „post-moderne“ als „nach-joycesche“ Literatur bezeichnet wird, dann verweist das erneut auf das speziell amerikanische Verständnis von Avantgarde, das hier allerdings in den deutschen Sprachraum übertragen wird (Ralf-Rainer Rygulla: Anmerkungen, Materialien, Nachweise. In: *Acid*, S. 400-419, hier: S. 405 (zu Fiedler).)

## 2. Rekonstruktion der Unmittelbarkeit: Peter Handke und Botho Strauß

Zwar unter dem Aspekt der Rekonstruktion, aber dennoch als „post-modernen“ Autor sieht Renner den Handke der dritten Phase (80er Jahre)<sup>1</sup>. Schon die Verbindung von Handkes Position zu der Existentialontologie Heideggers verweist auf eine eher poststrukturalistische Position. (Renner gebraucht „postmoderne Konstellation“ und Poststrukturalismus ohnehin synonym<sup>2</sup>, aber es stellt sich gerade bei Handke die Frage, ob seine „Rekonstruktion“ – im Ansatz, nicht im Ergebnis – mit der Position Derridas vereinbar ist.) Als „Vorstellung des einzig möglichen Erzählens selbst, das die Zeitumstände erlauben“<sup>3</sup>, steht für Renner bei Handke „das Bild eines Erzählers, der ... allein ein Innwerden abbilden und wiederholen will“<sup>4</sup>. Dieses „Innwerden“ gelingt allerdings „nur aus der Erfahrung des Schmerzes“ – Schmerz, Gefahr, Tod, Gewalt sind in der avantgardistischen Literatur Orte gesteigerter Lebenserfahrung, in denen das Leben sich in seiner Eigenschaft als Leben bewußt wird. Renner schränkt allerdings ein, daß „die Belastung dieser Rekonstruktion von Unmittelbarkeit [!] durch den Schmerz der Entfremdung und die Schuld der Gewalt ... diesem Entwurf ... einen neuerlichen Determinismus“<sup>5</sup> einschreibe, also „die Ichwerdung ... von Anfang an die Spuren einer systematischen Zerstörung des authentischen und ursprünglichen Ichs“<sup>6</sup> trage. Diese Zerstörung des authentischen Ichs könnte, wenn sie nicht zugleich als Zerstörung des Subjektes überhaupt verstanden wird, wenigstens im Ansatz auf die Überwindung des Authentizitätspostulates hinweisen, aber Renner muß sogar noch diese Versuche der Angleichung Handkes an das poststrukturalistische Konzept von der Dezentrierung des Subjektes zurücknehmen: „Gleichwohl verharret Handkes Schreiben im Gestus einer versuchten Wiedergewinnung.“<sup>7</sup> Das heißt aber doch nichts anderes, als daß Handke weiterhin auf der Suche nach der Authentizität bleibt, daß das Schreiben nur als

---

1 Vgl. Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 371ff.

2 A. Huyssen hat in dem bereits erwähnten Aufsatz von 1985 klargestellt, daß die Verknüpfung von Postmoderne und Poststrukturalismus in der amerikanischen Rezeption erfolgt und nicht notwendig in der Sache begründet liegt. Bezeichnend für die deutsche Rezeption ist ein Aufsatz des Anglisten E. Reckwitz, der diese Verknüpfung erneut bestätigt und dabei dreist die Diagnose Huyssen als *Opinio communis* ausgibt, also HuysSENS Argumentation schlicht umdreht (vgl. Eckhard Reckwitz: Intertextualität postmodern: J.M. Coetzee, *Foe*; John Fowles, *A Maggot*; Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*. In: Wie postmodern ist die Postmoderne?, S. 121-156, hier: S. 122f.).

3 Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 380.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 381.

6 Ebd.

7 Ebd.

„Versuch des in die Zivilisation gegangenen Menschen, die Natur wiederzugewinnen“<sup>8</sup> verstanden werden kann. So kann man durchaus Renners Auffassung folgen, daß sich der spätere Handke sowohl „von der Selbstreflexion moderner Literatur als auch vom experimentellen Schreiben“<sup>9</sup> abwende, ohne sich dadurch aber von dem entscheidenden Moment zu distanzieren. Solange es dem Schreiben darum geht, die „psychologische Situation einer Entfremdung“<sup>10</sup> zu überwinden mittels der „bewußte[n] Erfahrung der Entfremdung“<sup>11</sup>, bewegt sich dieses Schreiben im Bereich dessen, was hier als konstitutiv für die Moderne angesehen wurde. Aus diesem Grund ist auch die Unterteilung von Handkes Werk in verschiedene Phasen – was bei der Projektion in die Zukunft vielleicht tatsächlich zum postmodernen Erzählen führen könnte – fragwürdig.

Wenn 1965 die Zuschauer befremdet und gar beschimpft werden, damit „[s]ie sich [i]hrer bewußt werden“<sup>12</sup>, dann findet das seine Parallele in Gregor Keuschnigs Überwindung von Ekel und Entfremdung dadurch, daß er zwar „dasselbe sah wie sonst“, es nun „doch fremdartig geworden, und damit erlebbar“<sup>13</sup> war. Daß in dieser Erzählung „etwas schon Gesehenes“ zu etwas wird, „das er jetzt erst ERLEBTE“<sup>14</sup>, gelingt darum, weil Handke „auf alles, was mir zustieß, sofort mit Sprache“ reagierte „und merkte, wie im Moment des Erlebnisses gerade diesen Zeitsprung lang auch die Sprache sich belebte“<sup>15</sup>. An „die unmittelbare, simultan festgehaltene Reportage“ „von einem Bewußtsein“<sup>16</sup> erinnert Handke auch noch 1986, wo er „nur das Ich, das wahrnehmende, betrachtende, sich erinnernde, entwerfende Ich“<sup>17</sup> will, das Wort, das „sozusagen meinen ganzen Körper durchpulst“, „einfach erlebt“ wird und „nicht ausgedacht“, denn „das wär ja schlimm“<sup>18</sup>. Von einem Autor, der „keine Geschichten erzählen“<sup>19</sup> mag, dem „dieses ganze Romanzeugs ... wirklich gestohlen bleiben“<sup>20</sup> kann, dem

---

8 Ebd., S. 374.

9 Ebd., S. 373.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Peter Handke: Publikumsbeschimpfung. In: Peter Handke: Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze. Frankfurt am Main 1969, S. 180-211, hier: S. 198

13 Peter Handke: Die Stunde der wahren Empfindung. Frankfurt am Main: 28.-42. Tsd. 1975, S. 162.

14 Ebd., S. 163.

15 Peter Handke: Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975-März 1977). Salzburg 1972, S. 6.

16 Ebd.

17 Peter Handke: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper. Zürich 1987, S. 20.

18 Alle Zitate ebd., S. 33.

19 Ebd., S. 41.

20 Ebd.

es um „sein Bilder-Erfühlen und das entsprechende Worte-Setzen“<sup>21</sup> geht, denn „ganz Ich muß es sein, das Geschriebene“<sup>22</sup>, ist kaum zu erwarten, daß er zum postmodernen Erzählen konvertiert.

I. Hoesterey betont stärker die Distanzierung Handkes vom Poststrukturalismus, wenngleich Handke auch bei ihr durchaus in die Nähe poststrukturalistischer Theoriebildung einzuordnen ist. Worin sie allerdings mit Renner völlig übereinstimmt, ohne daß es ihr bewußter würde als Renner, ist die Beschreibung von Handke als eines Autors, der weiterhin dem Authentizitätspostulat folgt. Handkes *Die Lehre der Sainte-Victoire* wird als Text bestimmt, der „als Gewirk, als ein sich eher in einem Feld ausbreitendes Vielerlei von episodischen Blöcken und Splittern, die, wie die energetischen, kubisch-flächigen Formen bei Cézanne, in einem Interdependenzsystem stehen“<sup>23</sup>, existiert. Diese wortreiche Umschreibung von Simultaneität hat das Ziel „Unmittelbarkeit der Erfahrung – auch in Richtung Leser“<sup>24</sup> zu projizieren. Von diesem Ziel her klärt sich auch die Bezugnahme auf Gemälde bei einer Reihe weiterer Autoren<sup>25</sup>: es geht um eine „Zwitterexistenz zwischen visueller und verbaler Kunst“<sup>26</sup>, die „kaum noch mit der einführenden Nacherzählung von Werken bildender Kunst und ihrer Deutung durch die Romantiker zu vergleichen“<sup>27</sup> ist – das gilt freilich für die Zeit vor der Romantik (z.B. Goethe) genauso wie für die Zeit danach (z.B. Baudelaires *Salons*). Das Interesse der Moderne an dem Bild leitet sich daher, daß „bildende Kunst ... sich gegen Verbalisierung [sperrt] und ... den Drang der inneren Rede“<sup>28</sup> stoppt: „ein Kunstwerk gebietet Halt“<sup>29</sup>. Das Bild kann einmal direkt als künstlerische Arbeit gesehen werden, die sich der Diskursivität sperrt und damit das Bewußtsein über das Sehen (die sinnliche Wahrnehmung, „aisthesis“) sich seiner Authentizität vergewissern läßt, oder etwa im Sinne von Magrittes *Ceci n'est pas une pipe* als Anlaß von Befremdung mit wiederum gleichem Ergebnis.

Interessant an Hoestereys Arbeit sind für diese Untersuchung noch zwei Aspekte. Hoesterey sieht in Handkes *Lehre der Sainte-Victoire* eine „strukturelle Ähnlichkeit“<sup>30</sup> zu Diltheys lebensphilosophischen Konzepten, wobei

---

21 Peter Handke: Versuch über die Jukebox. Erzählung. Frankfurt am Main 19903, S. 120.

Vgl. auch den Befremdungstopos etwa auf S. 24, die Betonung des Augenblickshaften auf S. 42 u.ö., die Wendung gegen das traditionelle Erzählen auf S. 70 usw.

22 Ebd., S. 246.

23 Hoesterey, Verschlungene Schriftzeichen, hier: S. 107.

24 Ebd.

25 Z.B. bei Heiner Müller oder Botho Strauß, auf die weiter unten noch eingegangen wird.

26 Hoesterey, Verschlungene Schriftzeichen, S. 119.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 107f.

29 Peter Handke: Die Geschichte des Bleistifts. Salzburg [u.a.] 1982, S. 235 (zit. nach Hoesterey, Verschlungene Schriftzeichen, S. 108).

30 Hoesterey, Verschlungene Schriftzeichen, S. 123.

der wesentliche Unterschied ist, daß „dieser Zusammenhang ... keine transzendente Verbindlichkeit, wohl aber einen sehr lebensbezogenen Imperativ“<sup>31</sup> kenne. Außerdem stellt sie fest, daß „das Artifizielle ... von Handkes Sprachstil ... postmodern im Sinne Ecos“<sup>32</sup> sei. Damit greift sie Ecos Definition der Postmoderne als Aneignung der Vergangenheit „mit Ironie, ohne Unschuld“<sup>33</sup> auf, muß dann aber eingestehen, daß die Gebrochenheit „bei Handke indes nicht ironisch zu nennen ist“<sup>34</sup>. Vielmehr erinnere seine „semiotisch komplexe Sprachhaltung“ an die „Lust am Text“, an Roland „Barthes' Versinnlichung und Erotisierung des Textes als Körper“, die „ohne die vitalistische Geste Nietzsches ... [nicht] zu denken“ sei.<sup>35</sup> Erneut wird hier also die Verbindung von Handke zur Lebensphilosophie geknüpft, die die philosophische Grundlage für das Unmittelbarkeitsdenken der Moderne ist, wodurch die Unmöglichkeit der Zuordnung Handkes zum postmodernen Erzählen nur bestätigt wird.

Das Befremden ist bei Botho Strauß stärker ausgeprägt als bei Handke; es steigert sich letztlich zur Unmöglichkeit authentischer Erfahrung auch im Modus des Befremdens. Obgleich Strauß in der „*Trilogie des Wiedersehens* die Kunst ... zum Träger sinnhaften Erlebens macht und sie damit der Vielheit und Differenz der Diskurse entzieht“<sup>36</sup>, ist den Figuren der „Ausgang aus ihrer selbstverschuldeten Entfremdung“ verwehrt; sie können, da sie sich nicht von ihrer je eigenen banalen und vorgeprägten Subjektivität zu lösen vermögen, den Effekt, den die Bilder auslösen sollen, nicht ausnutzen. Die Funktion „zu sehen, ohne zu sehen, nur um zu fühlen“<sup>37</sup> wird gerade nicht erfüllt, „wenn wir einmal nur im Vorübergehen hinschielten“<sup>38</sup>. Den mit ihrer Befindlichkeit beschäftigten Figuren in der *Trilogie* gelingt ebensowenig wie Schroubek in der *Widmung* die „allmähliche Annäherung an die Unmittelbarkeit des Gefühls“<sup>39</sup>. Dort „ermittelt schließ-

---

31 Ebd., S. 124.

32 Ebd., S. 117.

33 Eco, Nachschrift, S. 78.

34 Hoesterey, Verschlungene Schriftzeichen, S. 117.

35 Alle Zitate ebd. Vgl. zu Barthes auch Huyssen, Postmoderne, a.a.O., S. 35ff.

36 Dieter Kafitz: Die Funktion der Bildmontage in Botho Strauß' *Trilogie des Wiedersehens*. In: Montage in Theater und Film. Hrsg. von Horst Fritz, Tübingen 1993, S. 169-190, hier: S. 188. Für Kafitz ist darum Strauß auch „weniger Repräsentant der Postmoderne als romantischer Kunstjünger“, was eher eine Rückprojektion des heutigen Strauß auf den der *Trilogie* ist als eine Kennzeichnung der damaligen Haltung.

37 Botho Strauß: *Trilogie des Wiedersehens*. In: *Spectaculum* 28 (1978), S. 203-267, hier: II = S. 210.

38 Ebd. Vgl. auch Katrin Kazubko: Der alltägliche Wahnsinn. Zur »Trilogie des Wiedersehens«. In: *Text+Kritik*. Bd. 81. Botho Strauß. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1984, S. 20-30, wo dargelegt wird, daß im Modus der „Selbstbegegnung des Zuschauers“ (S. 21, 28) authentische Erfahrung eventuell doch wieder möglich wird.

39 Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 348 (über *Niemand anderes* von 1987; hier hat offensichtlich eine Wendung stattgefunden).

lich die äußerste Subjektivität des Scheiterns den einzig verlässlichen Erfahrungswert für das Wort ›normal‹<sup>40</sup>, d.h., die Erfahrung der Befremdung, des Bruchs und Scheiterns, die Irritation als Prinzip<sup>41</sup> läßt „das Normale ... in seiner überwältigenden Macht ... spüren“<sup>42</sup>, und es wird überlegt, ob nicht „die Krankheit ... der weitaus erstrebenswertere Körperzustand [wäre], der uns von der Existenz viel mehr spüren ließe“<sup>43</sup>, aber letztlich scheitert trotz der scheinbar perfekten Dispositionen des verlassenen Buchhändlers<sup>44</sup> die unmittelbare Erfahrung des Ich.<sup>45</sup>

Wo jedoch die Suche „nach einer neuen, nicht mehr »vermittelten« Ursprünglichkeit“<sup>46</sup> nicht aufgegeben wird, ist letztlich die „Rekonstruktion der Wahrnehmungswirklichkeit durch Phantasie“<sup>47</sup> nur die notwendige Folge. Aus der Erkenntnis, daß die „Konstitution des Ichs aus seiner Spiegelung im anderen“<sup>48</sup> immer nur zu einer „Gründung des Ichgefühls im Imaginären“<sup>49</sup> führt, wird dann das „sinnliche Gespür ... für die Fremdheit jedes anderen“<sup>50</sup> ebenso wie die Konzeption einer „Phantasie des Verlustes“<sup>51</sup>. Diese Konzeption der „Phantasie eines Dichters“ kann sich auf die Heideggersche Konzeption der Existentialontologie berufen, oder – um es deutlicher zu sagen – den „Wiederanschluß an eine lange Zeit, die unbewegte, ... ihrem Wesen nach Tiefenerinnerung und insofern eine religiöse

---

40 Botho Strauß: Die Widmung. Eine Erzählung. München [u.a.] 19772, S. 25f.

41 Vgl. Peter Bürger: Das Verschwinden der Bedeutung. Versuch einer postmodernen Lektüre von Michel Tournier, Botho Strauß und Peter Handke. In: ›Postmoderne‹ oder Der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft. Hrsg. von Peter Kemper. Frankfurt am Main 1988, S. 294-312, hier: S. 305. Bürger betont erneut die Abhängigkeit Strauß' von der Moderne (vgl. S. 307).

42 Strauß, Widmung, S. 25.

43 Ebd., S. 39.

44 Vgl. ebd., S. 68f.

45 S. u. den Vergleich Grenouille-Schroubek; auch: Moray McGowan: Schlachthof und Labyrinth. Subjektivität und Aufklärungszweifel in der Prosa von Botho Strauß. In: Text+Kritik, 81, S. 55-71, vor allem S. 59; Thomas Anz: Modern, postmodern? Botho Strauß' *Paare, Passanten*. In: Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main 1991, S. 104-116, vor allem S. 114. (Dort auch der Hinweis, daß Strauß' Anspruch auf Vertiefung der Kluft von esoterischer und exoterischer Literatur keineswegs postmodern ist (vgl. S. 108f.).)

46 Holthusen, Heimweh nach Geschichte, a.a.O., S. 913.

47 Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 351.

48 Ebd., S. 348.

49 Ebd., S. 350.

50 Strauß, Anschwellender Bocksgesang, a.a.O., S. 203.

51 Ebd., S. 204. Darauf weißt schon Renners Interpretation von *Niemand anderes* hin (vgl. Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 351f.), wodurch die „linke Aufgeregtheit“ angesichts des *Spiegel*-Aufsatzes von Strauß einen Anstrich des ewigen Zu-spät-kommens erhält.

und protopolitische Initiation“<sup>52</sup> seiende, suchen; kurz: die mystische Restauration von Mythos und Religion betreiben, wo dem Subjekt scheinbar diejenige Erfahrung ermöglicht wird, die die zivilisierte Gesellschaft als Ort der Entfremdung nicht zu liefern vermag. An diesem Beispiel erweist sich – aus unerwarteter Richtung – erneut die Gültigkeit von Sennetts Bemerkung, daß „die Besessenheit von Intimität das Kennzeichen einer unzivilisierten Gesellschaft“<sup>53</sup> sei.

---

52 Strauß, Anschwellender Bocksgesang, a.a.O., S. 204.

53 Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, S. 427.

### 3. Postmoderne „Dekonstruktion“ in der deutschen Rezeption: Jorge Semprun und Thomas Pynchon

Vor einer weiteren Betrachtung deutscher Autoren sei hier ein kurzer Blick auf Renners Interpretation von Jorge Sempruns Roman *Algarabía oder die neuen Geheimnisse von Paris* geworfen, weil sich an ihm gerade in Renners Sicht das Problem des dezentrierten Subjektes, des Autors als Schnittpunkt der Diskurse mit einer überraschenden Wendung darlegen läßt. Renner weist darauf hin, daß sich in *Algarabía* der „Erzähler ... erst im Verlauf des Erzählens und im Reagieren auf die Texte selbst als Identität konstituiert“<sup>1</sup>, also die Rekonstruktion des Erzählers widerlegt werde. Das ist zunächst genau „an author, who imitates the role of Author“<sup>2</sup>, wie schon der Nebentitel von *Algarabía* auf eine Imitation von Eugène Sues Fortsetzungsroman eher trivialer Natur verweist. Bei Renner jedoch wird durch „das Konzept des Trivialromans ... mit den begründenden Kategorien des Erzählens zugleich die Einheit des Subjekts und die Identität der Person zur Disposition“<sup>3</sup> gestellt. Diese fragwürdige Interpretation und Gleichsetzung von Autor und Erzähler scheint auch Renner nicht ganz geheuer zu sein<sup>4</sup>: trotz seiner Verweise auf Parallelen zu Lacan, Derrida, Barthes und der Feststellung, daß sich „Sempruns Text in der Tat als Paradigma erzählter poststrukturalistischer Theorie ansehen“<sup>5</sup> lasse, kommt er nicht umhin, darauf hinzuweisen, daß „der Text [zuletzt] alle komplizierten Diskurse der Theoretiker über Autor, Buch, Text und Lesen, die er selbst so häufig erzählend paraphrasiert, mit der Gebärde eines spielenden Kindes“<sup>6</sup> zerschlage, indem der angebliche Erzähler – wie auch der Abschnitt bei Renner – endet: „Der Roman ist zu Ende, wir sind in die traurige Wirklichkeit zurückgekehrt: verstehe wer kann.“<sup>7</sup> Genau hier liegt aber der entscheidende Punkt: Sempruns „Dezentrierung des Subjekts“ ist im literarischen Spiel aufgehoben ebenso wie etwaige Verweise auf poststrukturalistische Theorien; sie sind Fiktion und als solche gerade nicht mit einer existentiellen Befindlichkeit des Autors zu verwechseln!

---

1 Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 332.

2 Barth, Literature of Exhaustion, a.a.O., S. 72.

3 Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 332.

4 Der gleiche Lapsus tritt allerdings noch einmal auf: „Ohne Zweifel erschließen die Hinweise auf die Dezentrierung des handelnden Subjekts im Geschichtsprozeß [eine inhaltliche Bestimmung!, Anm. F.H.] zugleich die den Text Sempruns bestimmende Dezentrierung des Autors als eines organisierenden Prinzips im Text.“ (Ebd., S. 342). Zur Funktion des Trivialromans im postmodernen Erzählen s.o.)

5 Ebd., S. 344.

6 Ebd., S. 345.

7 Jorge Semprun: *Algarabía oder die neuen Geheimnisse von Paris* [1981, die deutsche Ausgabe ist in Zusammenarbeit mit dem Autor gekürzt]. Frankfurt am Main 1985, S. 449; vgl. auch den spielerischen Umgang mit den Erzählerfiguren S. 439ff.



Diese Selbst-Distanz des Erzählers wird ebenso deutlich in Pynchons *Die Versteigerung von No. 49*, wenn die Figur Mucho zum Beispiel für die „Dezentrierung des Subjekts“ wird. Dieser zur Schizophrenie sich steigernde Identitätsverlust, auf den die Hauptfigur Oedipa mit Panik und Aggression reagiert<sup>8</sup>, wird durch LSD hervorgerufen, in der Subkultur der 60er Jahre die „bewußtseinserweiternde“[!] Droge. Oedipas Standpunkt ist – zumindest in dieser Frage – „also außerhalb des Systems“<sup>9</sup> und damit derjenige des Autors und des Lesers erst recht. Diese Distanzierung gilt es zu berücksichtigen, wenn Pynchons Roman in Verbindung mit poststrukturalistischen Theorien gesehen wird<sup>10</sup>. Renner stellt fest, daß sich in *Die Versteigerung von No. 49* „ein fortdauerndes Spiel [ergibt], in das Leser und Figur einbezogen werden“<sup>11</sup>, daß „selbst die Zeichen und Ordnungen der Gewalt ins Spiel verwandelt werden“<sup>12</sup>, aber gerade dadurch wird deutlich, daß der Wahrheits- und Gültigkeitsanspruch, den die Poststrukturalisten für ihre Theorien so entschieden vertreten, nicht unberührt bleiben kann.

Auch bei Sempruns Roman erkennt Renner, daß die vorgebliche Zuweisung der textkonstituierenden Aktivität an den Leser von dem Autor selbst widerlegt wird, aber er ist nicht bereit, die dem zugrundeliegende Haltung eines postmodernen Erzählens anzuerkennen, das sich gerade nicht mehr nur im Status des Fremdwerdens seiner selbst vergewissern kann. Im Erzählen Sempruns wie auch in der Figur Mucho bei Pynchon wird noch das Subjekt, dem in seiner „dezentrierten“ Form letzten Halt eines modernen Erzählens unter dem Postulat der Unmittelbarkeit, zum literarischen Spiel und darüber hinaus zum Verweis auf gerade diese Problematik. Die spielerische Selbst-Distanz ist aber darum möglich, weil der Autor als Subjekt auftritt, das sich nicht als Schnittpunkt der Diskurse versteht, sondern als Subjekt mit Bewußtsein, das über seine Schöpfung frei verfügen kann, was auf Renner bezogen bedeutet, daß sich in der Interpretation von *Algarabía* und *Die Versteigerung von No. 49* seine von der Moderne abhängige „postmoderne Konstellation“ gegen sich selbst kehrt.

---

8 Vgl. Thomas Pynchon: *Die Versteigerung von No. 49*. Roman. [1967] Reinbek 1991, S. 158f.

9 Peper, *Postmodernismus*, a.a.O., S. 187.

10 Das unterläßt Peper und sieht darum Pynchon als weiteren Vertreter der „unitary sensibility“ im Stile Sontags oder McLuhans (vgl. Peper, *Postmodernismus*, a.a.O., S. 185ff.).

11 Renner, *postmoderne Konstellation*, S. 318.

12 Ebd., S. 319.

#### 4. Intertextualität und Destruktion als „Postmoderne“: Heiner Müller

Renner sieht schon in Heiner Müllers *Hamletmaschine* „die Destruktion der Geschichte, des Subjekts, der Figur und des Textes in eine Bewegung zusammen“<sup>1</sup> gefaßt. Die individualpsychologische Erklärung Müllers, dessen „Hauptinteresse beim Stückeschreiben ... es [ist], Dinge zu zerstören“<sup>2</sup>, wird von Renner dahingehend erweitert, daß die *Hamletmaschine* „auf eine Zerstörung der Tradition“ hinauslaufe, eine Haltung, die sich in Marinettis *Manifest des Futurismus* als „Wir wollen die Museen, die Bibliotheken zerstören“<sup>3</sup> manifestiert. Dieser Traditionsverneinung wurde hier ein postmodernes Erzählen gegenübergestellt, daß gerade nicht länger die Verneinungsattitüden der Avantgarde repetiert, sondern sich der Tradition wenn nicht mit positiver Einstellung, so doch mindestens ohne Ressentiment nähert. Der eigentliche über Müller hinausweisende Grund dieser Destruktionen wird indes von Renner gleichfalls benannt – hier auch nicht mehr allein auf die *Hamletmaschine* bezogen:

So entfernt sich Müllers Schreiben systematisch vom Glauben an eine Teleologie der Geschichte und an den Sinn zweckgerichteten Handelns. Entsprechend verbürgen allein die Bruchstellen der Wahrnehmung und Wirklichkeitserfahrung noch Authentizität.<sup>4</sup>

Das ist wiederum nichts anderes als eine Beschreibung des Befremdens, der „Grundform, in der sich das Bewußtsein unmittelbar vor sich selbst gebracht sieht, in der das Bewußtseinsleben seiner selbst innewird, und zwar unmittelbar, ohne Vermittlung von Reflexion“<sup>5</sup>. Setzt man dazu Renners Auffassung in Bezug, daß „Heiner Müller an jener Hinterfragung der instrumentellen Vernunft mit[arbeite], wie sie seit der *Dialektik der Aufklärung* zum wissenschaftlichen und ästhetischen Glaubenssatz geworden ist“<sup>6</sup>, so wird vielleicht deutlich, warum hier die These vertreten wurde, daß eine Aufarbeitung dieser nur scheinbar „postmodernen“ Konzeptionen mit der Rezeption der Aufklärung beginnen muß.

Auch Hoesterey sieht Heiner Müller und „Robert Wilsons Theater [als] ... exemplarisch für die postmoderne Tendenz in den schönen Künsten, das Zeichensystem einer Kunstgattung mit dem anderer Medien auf möglichst kreative Weise zu kreuzen“<sup>7</sup>. Diese paradigmatische Stellung ergibt sich

---

1 Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 329.

2 Heiner Müller: Rotwelsch. Berlin 1978, S. 81 (zit. nach Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 329).

3 Filippo Tommaso Marinetti: Manifest des Futurismus. In: Worte in Freiheit, S. 172-178, hier: S. 175.

4 Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 328.

5 Willems, Anschaulichkeit, S. 404.

6 Renner, Die postmoderne Konstellation, S. 320.

7 Hoesterey, Verschlungene Schriftzeichen, S. 180.

aus Hoestereys Ansatz, „Postmoderne“ über die Intertextualität zu bestimmen, die „in unserem [sc. Hoestereys] Verstande nie lediglich eine Rückwendung zur Tradition, sondern immer eine kreative Neuschreibung derselben“<sup>8</sup> meine. Dazu sei hier zunächst einschränkend angemerkt, daß „Intertextualität“ allein schon darum kein Zeichen für eine „Post-Moderne“ sein kann, weil der Begriff eine alte literarische Technik beschreibt. Schon Goethes *Faust II* ist „intertextuell“, in der letzten Szene sogar mit Quellenangabe, ebenso Cervantes' *Don Quijote*, die mittelalterliche Literatur ist gar nicht anders als „intertextuell“ zu beschreiben – wobei hier Kreativität nicht als Originalität verstanden werden dürfte – usw. (Anders verhält es sich, wenn Intertextualität im Sinne J. Kristevas verstanden wird. Hier wird Intertextualität zur ontologischen Struktur, deren globale Geltung den Begriff als literaturwissenschaftliche Kategorie schließlich überflüssig macht: wo alles intertextuell wird, verliert der Begriff seinen differenzierenden Charakter, wird beliebig und erbringt keine weitere Leistung als die des Verweises auf die „Dezentrierung des Subjektes“.<sup>9</sup>)

Bevor Robert Wilson beispielhaft für die „Postmoderne“ gesetzt wird, ist es Süskinds *Das Parfum*, das „nun allerdings genau der Idee von dem »idealen postmodernen Roman«“<sup>10</sup> (im Sinne Ecos) entspreche. Hat man aber Süskinds Rekonstruktion des Erzählens im Gedächtnis, dann wirkt das in Anlehnung an E. Fischer-Lichte von Hoesterey beschriebene Verfahren Wilsons als Dekonstruktion der „grundlegenden theatralischen Kategorien von Figur und Handlung“<sup>11</sup> doch gewisse Fragen auf. Wie kann, um Heiner Müllers *Bildbeschreibung* einzubeziehen, eine „Prosa ohne Handlung und ohne Rollen“<sup>12</sup> ebenso das Ergebnis der „Postmoderne“ sein wie *Die Geschichte eines Mörders*? Wie ist der „surrealistische Schaffensakt“<sup>13</sup> Müllers, der „ihren [sc. „die amateurhafte Zeichnung einer bulgarischen Studentin“] natürlichen (weil nicht reflektierten) psychoanalytischen Inhalt zur Assoziationsgrundlage seines Schreibakts“<sup>14</sup> macht, mit der hochreflektierten Kunstprosa Süskinds in Übereinstimmung zu bringen – selbst wenn man die Selbststilisierung Müllers abzieht? Natürlich überhaupt nicht: wo es „um eine neue Gestalt des Textes ..., die nicht ohne weiteres verbal aufzulösen wäre“, geht, „die meta-textuelle Beschreibung äußerst

---

8 Ebd., S. 114.

9 Vgl. zur Entwicklung der Intertextualitäts-Theorie, der Entgrenzung des Begriffs bei Kristeva und seinen Zusammenhang mit dem Poststrukturalismus: Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich. Tübingen 1985, S. 1-30.

10 Hoesterey, *Verschlungene Schriftzeichen*, S. 175.

11 Ebd., S. 180.

12 Ebd., S. 181.

13 Ebd.

14 Ebd.

schwierig und das gewiß bewußt“ gemacht wird, schließlich gar „eine graphische Realisierung von Kritik“ herausgefordert wird<sup>15</sup>, wo „die Bilder abendländischen Sehens in verfremdeten Konstellationen“<sup>16</sup> verdichtet werden, findet sich gerade kein „Aufbruch von gewissen Moderne-Konventionen“<sup>17</sup>, sondern die „Fortsetzung und Radikalisierung“<sup>18</sup> der Moderne, die letzte Steigerung des Authentizitätspostulates, der es endlich gelingt, den Grad der Erzeugung von Unmittelbarkeit so weit zu treiben, daß selbst der Literaturwissenschaftler sich dem Text mit Beschreibungen nicht mehr zu nähern vermag. Es ist die Erfüllung der avantgardistischen Forderung, die Kluft zwischen Kunst und Leben zu schließen, zu der sich Müller auch als „postmoderner“ Autor bekennt.<sup>19</sup> Ob dann Müllers *Bildbeschreibung*<sup>20</sup> mit den Begriffen „Pastiche“<sup>21</sup>, oder „hybride[r] Text“<sup>22</sup> bezeichnet wird, Benjamins Theorie der Allegorie in der Interpretation von Fischer-Lichte als Beleg von „Postmodernität“ herangezogen wird<sup>23</sup>, oder abschließend festgestellt wird, daß „die Rezeption poststrukturalistischer Positionen ... kaum als Identifikation zu bezeichnen“<sup>24</sup> ist: Müllers Zuordnung zur Postmoderne ist letztlich nur über die konsequente Gleichsetzung von Poststrukturalismus mit Postmoderne – wie bei Renner – möglich, oder – wie es Fischer-Lichte versucht<sup>25</sup> – über die Konstruktion eines

---

15 Alle Zitate ebd., S. 185.

16 Ebd., S. 186.

17 Den Hoesterey gerade an Müller feststellt (ebenda, S. 189).

18 Erika Fischer-Lichte: Zwischen Differenz und Indifferenz. Funktionalisierungen des Montage-Verfahrens bei Heiner Müller. In: Avantgarde und Postmoderne, S. 231-246, hier: S. 231. Warum dann überhaupt der Begriff der „Postmoderne“ eingeführt wird, ist fraglich und möglicherweise nur über die bereits erwähnte Tendenz, dem Objekt eigener Beschäftigung eine vorgebliche Aktualität zuzuweisen, sozialpsychologisch zu erklären.

19 Vgl. Heiner Müller: Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York. [1979] In: H.M.: Material. Texte und Kommentare. Leipzig 1990, S. 21-24, hier: S. 22.

20 Wie eine postmoderne „Bildbeschreibung“ aussehen kann, hat Perec mit seinem *Kunstkabinett* von 1979 gezeigt, wo „hinter der Aufzählung wieder die Erfindung, hinter dem Zitat de[r] Funkenflug, hinter dem Erinnern die Freiheit“ gefunden wird – an dieser Stelle als „als ob“, mit Blick auf Perecs Buch zweifellos (Perec, Ein Kunstkabinett, S. 32.)

21 Hoesterey, Verschlungene Schriftzeichen, S. 188.

22 Ebd., S. 190.

23 Vgl. ebd., S. 189f. (Der unmotivierte Bezug auf Borges: „Aus der Perspektive einer semiotischen Hermeneutik ... erfährt die Allegorie, die von dem frühen Borges als unerträglich, dumm und frivol bezeichnet wurde, eine Aufwertung.“ (S. 190) ist von Hoesterey tatsächlich ohne jede Ironie gemeint. Bei Borges ist das Verhältnis von Roman und Allegorie, Nominalismus und Universalismus freilich viel komplexer (vgl. Jorge Luis Borges: Von der Allegorie zum Roman. In: Borges, Inquisitionen, S. 165-169).)

24 Hoesterey, Verschlungene Schriftzeichen, S. 191.

25 Vgl. Erika Fischer-Lichte: Postmoderne. Fortsetzung oder Ende der Moderne? Literatur zwischen Kulturkrise und kulturellem Wandel. In: Neohelicon 16, 1 (1989), S. 11-27, vor allem S. 25.

angeblichen Unterschieds zwischen „Postmoderne“ und Moderne, die Müllers Credo: „Literatur ist geronnene Erfahrung“<sup>26</sup> und Standortbestimmung: „Was bleibt, ist der Versuch, mein Scheitern zu beschreiben, damit es wenigstens eine Erfahrung wird“<sup>27</sup> nicht als das erkennt, was es ist.

Als poetologisches Ergebnis ist daneben festzuhalten, daß weder die Kategorie der Intertextualität noch die der Montage, die angeblich von der „Postmoderne ... zum künstlerischen Verfahren *par excellence* erklärt“<sup>28</sup> worden ist, geeignet ist, aus ihrem Vorliegen auf ein postmodernes Erzählen zu schließen. Keinesfalls ist darum aber die Rede von „Intertextualität“ oder „Pastiche“ bezüglich der Postmoderne an sich überflüssig. Wenn die Relation im Verhältnis Intertextualität-Postmoderne umgedreht wird, also festgestellt wird, daß das postmoderne Erzählen in irgendeiner Form immer intertextuell ist, dann kann dieses Merkmal durchaus Teil der Begriffsbestimmung sein.

---

26 Heiner Müller: Brief an Robert Wilson. [1987] In: Müller, Material, S. 51-54, hier: S. 51.

27 Ebd.

28 Fischer-Lichte, Zwischen Differenz und Indifferenz, a.a.O., S. 235; vgl. auch Borchmeyer, Postmoderne, a.a.O., S. 310.

## II. Versuche eines postmodernen Erzählens in Deutschland

### 1. Ein Paradigma und ein Gegenbeispiel: Patrick Süskind und Christoph Ransmayr

Der für das postmoderne Erzählen geradezu paradigmatisch zu nennende deutschsprachige Roman ist Patrick Süskinds *Das Parfum*. Schon der Untertitel *Die Geschichte eines Mörders* weist auf einen Abstand zu den bislang besprochenen deutschen Texten hin. Süskind präsentiert nicht nur eine „Erzählung“ oder einen „Roman“, sondern erzählt eine Geschichte, dazu noch die Geschichte eines Mörders, was gar auf eine Kriminalgeschichte hindeutet. Daß der Roman insgesamt weniger dem Muster des Kriminalromans folgt als vielmehr dem des Entwicklungsromans<sup>1</sup>, ist eine schon weitergehende Beobachtung, die die Rezeption des *Parfums* als historischer Kriminalroman nicht unbedingt behindert hat. Denn in der Rezeption hat Süskinds Roman eines der Merkmale des postmodernen Erzählens erfüllt: die Verbindung von populärer mit „hoher“ Literatur, gerade weil er auf einer Ebene, „jene allgemeinste Erwartung, ..., sich durch ein linear-handlungszentriertes Erzählen spannend unterhalten zu sehen“<sup>2</sup>, erfüllt hat. Es ist damit natürlich nur eine Rezeptionsebene bezeichnet: schon die ersten Seiten machen deutlich, daß es hier weniger um die Restauration eines vormodernen Erzählens geht, sondern um das Zitat von Darstellungsformen. Ob man den Beginn mit Kleists *Michael Kohlhaas* vergleicht<sup>3</sup>, Grenouilles Geburt als „*Blechtrommel*-Paraphrase“<sup>4</sup> versteht oder in der negativen Wendung Süskind als Eklektizisten bezeichnet: immer ist deutlich, daß „die epischen Formen der vergangenen Epochen – ihre Einheitlichkeit, ihre Gesten der Beschwörung und Bemächtigung (fremder Schicksale), ihr so vielwisserischer wie ahnungsloser Totalitätsanspruch –, in heutigen Büchern praktiziert, ... nichts als ein bloßes Getue“<sup>5</sup> sein könnten – nähme Süskind sie denn ernst. Diese „epischen Formen der vergangenen Epochen“ sind aber in der Gebrochenheit, in der sie dem Leser des *Parfums* erscheinen, gerade kein „bloßes Getue“. Süskind tritt mit seinem Roman ja keineswegs in ein vormodernes

---

1 Vgl. Willems, Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens, S. 230, 233ff.

2 Ebd., S. 236f.

3 Vgl. ebd., S. 229.

4 Hoesterey, Verschlungene Schriftzeichen, S. 173. Weitere intertextuelle Bezüge im *Parfum* führt J. Ryan an (vgl. Judith Ryan: Pastiche und Postmoderne. Süskinds Roman *Das Parfum*. In: Spätmoderne und Postmoderne, S. 91-108, vor allem S. 95).

5 Handke, Versuch über die Jukebox, S. 70. Bei P. Ricœur findet sich eine ähnliche Bestimmung: „Heute ist jeder Roman ein Anti-Roman, er versucht, sich den vorangehenden Romanen entgegenzusetzen“ – natürlich mit dem Ziel der Befremdung ([Gespräch mit] Paul Ricœur. [1981] In: Philosophien, S. 142-155, hier: S. 149).

Bewußtsein ein, ihm ist die Diagnose Handkes und so vieler anderer bekannt, und nur eine Literaturkritik, die über die erste Rezeptionsebene nicht hinausblickt, kann *Das Parfum* als „trivial“ abqualifizieren<sup>6</sup>. Interessanter sind die Einlassungen der Literaturwissenschaft und -kritik, wo Süskind der Vorwurf des Eklektizismus oder des Synthetischen gemacht wird. Offensichtlich ist dort die Rezeption von einem modernen Verständnis der Authentizität behindert, das nur vom Postulat der Lebensunmittelbarkeit ausgehend gedacht werden kann.

Dieses Authentizitätspostulat aber wird in *Das Parfum* radikal hinterfragt<sup>7</sup> und in seinen letztlich Konsequenzen vorgeführt, weswegen der Roman hier auch als Paradigma bezeichnet wurde. Auf der Ebene des Darstellungsstils wird durch das postmoderne Erzählen der Anspruch der Authentizität verweigert; auf der inhaltlichen kann Grenouille geradezu als Beispiel dessen gesehen werden, was Sennett als „Kennzeichen einer unzivilisierten Gesellschaft“<sup>8</sup> ansieht: „die Mobilisierung des Narzißmus“<sup>9</sup>, die zur „Besessenheit“ und dann „Tyrannei von Intimität“<sup>10</sup> führt. G. Willems hat diese inhaltliche Bedeutung am Ende seines Aufsatzes über *Das Parfum* in seinen wesentlichen Momenten dargestellt<sup>11</sup>: der Bezug von Geruchssinn zu Intimität, den Alain Corbin – wahrscheinlich eine Quelle Süskinds – beschreibt; Grenouille als „Genie des Geruchs“ und „Schöpfer des absoluten Kunstwerks“<sup>12</sup>; sein narzißtischer Charakter; der Versuch, über die Kunst sich zu entäußern und zu seiner wahren Existenz zu gelangen; und schließlich die Feststellung: „Nur eines konnte diese Macht nicht: sie konnte ihn nicht vor sich selber riechen machen.“<sup>13</sup> Süskinds Jean-Baptiste Grenouille scheitert ebenso wie Botho Strauß' Richard Schroubek, nur wird dem Leser im *Parfum* dieses Scheitern als sich notwendig aus der Disposition des narzißtischen Charakters ergebendes Scheitern vorgeführt, während in der *Widmung* die „Umstände“, die Trennung bzw. das Verlassenwerden von Hannah, zu einem nicht minder notwendigen Untergang führen. Der Modus des Scheiterns ist jedoch ein anderer: Grenouille sieht die Unmöglichkeit seines Vorhabens

---

6 Vgl. die Belege bei Hoesterey, *Verschlungene Schriftzeichen*, S. 194; Ryan, *Pastiche und Postmoderne*, a.a.O., S. 94 (was hier vom „Normalleser“ gesagt wird, für den „die Signale einer Vielfachkodierung ... nicht ohne weiteres offensichtlich“ sind, gilt bezeichnenderweise für die deutsche Kritik und Literaturwissenschaft vielfach auch).

7 Eine Auffassung, die in der Charakterisierung Grenouilles eine Parodie auf die Subjektdarstellung vormoderner Literatur sieht (so Ryan, *Pastiche und Postmoderne*, a.a.O., S. 99), verfehlt die entscheidende Dimension des *Parfums*.

8 Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, S. 427.

9 Ebd., S. 411.

10 Ebd., S. 427.

11 Willems, *Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens*, S. 243f.

12 Ebd., S. 244.

13 Patrick Süskind: *Das Parfum. Geschichte eines Mörders*. Zürich 1985, S. 316.

ein, wenn auch nicht den Grund. Weil er den Haß für „sein einziges wahres Gefühl“<sup>14</sup> hält, es wahrscheinlich nicht anders sehen kann, „denn das Denken war nicht seine Stärke“<sup>15</sup>, „piff er ... auf die Welt, auf sich selbst, auf sein Parfum“<sup>16</sup> und vernichtet sich schließlich selbst. Anders Richard Schroubek: er, „durch Erziehung, Lehre, Beruf in *einem* Lesefluß behütet geblieben“ mit seinem „Aufklärungsüberangebot“, seiner „Abwehrkontrolle“<sup>17</sup>, „hielt das Element und den Begriff der Wiederholung aus seinen Erfahrungen heraus; er beugte sich nicht ihrer Macht“<sup>18</sup>. Weil die „Gleichgültigkeit vor dem Leid ... [seine] kleine selbständige Existenz schnell zugrunde[richten]“<sup>19</sup> würde, muß Schroubek trotz der Erfahrung, daß seine Versuche sinnlos sind, wieder beginnen zu schreiben: „Ich bin noch nicht ganz am Ziel ...“<sup>20</sup>. Wo Grenouille durch die Wahl der Vernichtung eine gewisse Größe gewinnt, wirkt Schroubek nur mehr lächerlich. Allerdings scheint mir dieser Eindruck von Lächerlichkeit von Strauß nicht beabsichtigt zu sein; das sinnenleerte Schreiben Schroubeks an eine Frau, die nicht zu ihm zurückkehren wird, erstarrt zum Ritual der Selbstvergewisserung, dessen Scheitern als unabwendbar gesetzt wird, aber nicht hinterfragt wird; nicht hinterfragt werden kann, solange sich die Figur nur im Modus der Authentizität zu definieren vermag.<sup>21</sup>

An Süskinds Roman läßt sich zudem erneut die Unbeholfenheit zeigen, mit der die deutsche Kritik und Literaturwissenschaft auf das postmoderne Erzählen reagiert – mit Folgen sowohl für die Rezeption anderer Werke als auch die Produktion. Wenn man schon kaum der Literaturkritik nachsehen kann, daß sie den entscheidenden Modus der Rekonstruktion des Erzählens im *Parfum* nicht wahrzunehmen vermag<sup>22</sup>, dann wird dieser Mangel bei der Literaturwissenschaft zum Indiz für ein vollständiges Ausbleiben der Rezeption postmodernen Erzählens. Das daraus resultierende Fehl-

---

14 Ebd., S. 306.

15 Ebd., S. 317.

16 Ebd., S. 316.

17 Strauß, Widmung, S. 68.

18 Ebd., S. 79.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 144.

21 Vgl. McGowan, Schlachthof und Labyrinth, a.a.O., S. 63: „»Die Widmung« etwa ist gewiß ein Bekenntnis zur Subjektivität, aber ebenfalls und viel mehr eine satirische Abrechnung mit der für die siebziger Jahre zeittypischen Bekenntnisliteratur.“ Die Ambivalenz von Bekenntnis und Abrechnung ist nur in dem hier genannten Sinne gleichzeitig möglich: als Darstellung eines Scheiterns, ohne daß insgesamt das Postulat der Authentizität hinterfragt wird.

22 Vgl. die Anführung der Pressestimmen bei Ulrich Pokern: Der Kritiker als Zirku(lation)s-agent. Literaturkritik am Beispiel von Patrick Süskinds »Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders.« In: Text + Kritik. Bd. 100. Über Literaturkritik. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1988, S. 70-76; ein weiteres Beispiel: Volker Hage: Schriftproblem. Zur deutschen Literatur der achtziger Jahre. Reinbek 1990, S. 102f., 284f.



verständnis führt schon in dem Aufsatz von Pokern zu einer Einschätzung<sup>23</sup>, die bei Borchmeyer in der Auffassung von der „konservativen Revolution“ der Postmoderne kulminiert<sup>24</sup>. Hier wird offenbar der Modus des „authentischen Eklektizismus“ unreflektiert mit dem des vormoderne Erzählens gleichgesetzt, was dann umgekehrt dazu führt, daß in Fällen, wo man möglicherweise von „Konservatismus“ sprechen könnte, die Bezeichnung „Postmoderne“ verwendet wird.

Das ist der Fall bei Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*, von dem „als einem ihrer [sc. der Postmoderne] zweifellos exemplarischen literarischen Vertreter“<sup>25</sup> gesprochen wird. Dabei wird gleichzeitig erkannt, daß die „Versöhnung von Subjekt und Natur ... im Mythos nur scheinbar Erfüllung findet“<sup>26</sup>. Ransmayrs Roman greift auf eben diesem Grund, der versuchten Versöhnung von Subjekt und Natur, auf Ovids *Metamorphosen* zurück, und auch der Versuch, über eine dem mythischen Sprechen angenäherte Sprache dem Mythos näherzukommen, die freilich von Bachmann als Verweis auf „eine artifizielle Welt ohne lebendige Erfahrung“<sup>27</sup> mißbilligt wird, spricht eher für eine Restauration romantischer Vorstellungen als für eine postmoderne Haltung. Ob das inhaltliche Mißlingen des Rückgriffs auf den Mythos nicht durch den erzählerischen Aufwand der Rekonstruktion konterkariert wird, bedürfte einer näheren Untersuchung; die abschließende Kennzeichnung des Zustandes der „letzten Welt“ als eine „von den Menschen und ihren Ordnungen befreit[e]“, wo „jede Geschichte bis an ihr Ende“<sup>28</sup> erzählt wurde, verweist zumindest auf eine Position des *posthistoire*, was hier als Steigerung einer modernen Auffassung gekennzeichnet wurde.

---

23 Vgl. Pokern, *Der Kritiker als Zirku(lation)sagent*, a.a.O., S. 71f.

24 Vgl. Dieter Borchmeyer: *Die Postmoderne – Eine konservative Revolution? Architektur als Paradigma*. In: *Avantgarde und Postmoderne*, S. 115-128, hier: S. 126. Eine ähnliche Auffassung von der Rekonstruktion des Erzählens, ohne daß der spezielle Modus erkannt wird, bei Helmut Kreuzer: *Pluralismus und Postmodernismus*. In: *Pluralismus und Postmodernismus. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte der 80er Jahre*. Hrsg. von Helmut Kreuzer. Frankfurt am Main [u.a.] 1989, S. 7-22, hier: S. 13.

25 Peter Bachmann: *Die Auferstehung des Mythos in der Postmoderne. Philosophische Voraussetzungen zu Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt“*. In: *Diskussion Deutsch 21* (1990), S. 639-651, hier: S. 650. Auch H.-J. Ortheil sieht Ransmayr unter der „Großerfahrung der Postmoderne“, erwähnt daneben Hildesheimer, Hoffer und Späth, aber nicht Süskind (vgl. Hans-Josef Ortheil: *Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur*. In: *Spätmoderne und Postmoderne*, S. 36-51).

26 Bachmann, *Auferstehung des Mythos*, a.a.O., S. 645.

27 Ebd., S. 651. Hier wird einmal mehr die Abhängigkeit der Kritik vom Unmittelbarkeitspostulat deutlich.

28 Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire*. Nördlingen 1988, S. 287.

## 2. Parodistische „Postmoderne“: Robert Schneider

Bedenklich werden die Einschätzungen der Literaturtheorie aber vor allem dann, wenn sie sich auf die literarische Praxis auszuwirken beginnen. Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder* weist eine Reihe von Ähnlichkeiten zu Süskinds *Parfum* auf, aber es ist fragwürdig, ob dieser Rekonstruktion des Erzählens eine postmoderne Haltung zugrunde liegt. Der problematische Rückbezug auf ein durch Süskind wieder hoffähig gemachtes anscheinend „konservatives“ Erzählen zeigt sich vor allem an den Stellen, wo die Abhängigkeit von Süskind am deutlichsten ist. Schneiders Figur Johannes Elias Alder hat in seiner Jugend ein ähnliches Erweckungserlebnis wie Jean-Baptiste Grenouille<sup>1</sup>: Welterfahrung im Modus sinnlich-authentischer Erfahrung (Hören – Riechen). Im Gegensatz zu Süskind wird aber die authentische Erfahrung in *Schlafes Bruder* nicht zum Thema; Alder „lernt“ vielmehr seine besondere Fähigkeit für die Kommunikation mit seiner Umwelt zu nutzen, sei es, indem er Tierstimmen nachahmt, sei es über das Spiel der Orgel, mit dem er die Menschen in Verzückung versetzt. Diese Verzückung, wieder ähnlich derjenigen, die Grenouilles Meisterparfüm hervorruft, führt demnach bei Alder auch dazu, daß er „jubiliert“ und „überglücklich“ ist<sup>2</sup>, während Grenouille aufgrund seines Narzißmus keinerlei Befriedigung oder gar Erlösung aus dem Gelingen seines Werkes zieht<sup>3</sup>. Ein ähnliches Bild von Gemeinsamkeit und Unterschied ergibt sich bei dem Verhältnis zu dem jeweils auserwählten Mädchen. Die „Liebe“ beider Figuren entsteht aus ihrer speziellen Form sinnlicher Erfahrung: Grenouille riecht das Mädchen<sup>4</sup>; Alder wird durch das Erhorchen des Herzschlags an sie gebunden<sup>5</sup>. Wo bei Alder eine „normale“, wengleich ausgeprägte Liebe zu Elsbeth entsteht, deren Erfüllung nur durch seine Menschenscheu und Schüchternheit versagt bleibt – wofür von Schneider die Ignoranz seiner Umwelt verantwortlich gemacht wird –, bleibt Grenouille selbst in der Liebe ganz ein auf sich selbst bezogener Narziß, der nicht einmal den Namen seines Opfers kennt, sich auch nicht für ihn interessiert:

Freilich liebte er nicht einen Menschen, nicht etwa das Mädchen im Haus dort hinter der Mauer. Er liebte den Duft. Ihn allein und nichts anderes, und ihn nur als den künftigen eigenen.<sup>6</sup>

Was Süskind in *Das Parfum* so virtuos darstellt, die Entstehung des Narzißmus aus der Reduktion menschlicher Erfahrung auf authentisches Emp-

---

1 Vgl. Robert Schneider: *Schlafes Bruder*. Roman. Leipzig 1992, S. 33ff.; Süskind, *Das Parfum*, S. 22f., 32ff.

2 Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 116.

3 Vgl. Süskind, *Das Parfum*, S. 316.

4 Vgl. ebd., S. 214f.

5 Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 36.

6 Süskind, *Das Parfum*, S. 242.

finden, wird in *Schlafes Bruder* nicht zum Thema. Selbst der am ehesten an einer narzißtischen Störung leidende Gegenpol Alders, Peter Elias Alder, wird durch die Erfahrung der Kunst und den Tod des Helden geläutert.<sup>7</sup>

Schneider nimmt zwar das Thema und die Erzählweise Süskinds auf, thematisiert jedoch nicht die entscheidende Problematik, weshalb sich auch in der Erzählweise erhebliche Unterschiede zu Süskind feststellen lassen. Der auktoriale Erzähler Schneiders macht den Leser zu seinem Komplizen, um den inzestuösen Kretinismus der Dorfbewohner zu diffamieren, deren größte Verfehlung die Mißachtung des Genies Alders ist. In *Schlafes Bruder* wird so aus dem nur bisweilen ironischen Erzähler Süskinds die Parodie des auktorialen Erzählers, der sich schon selbst nicht ernst nimmt und seine Figuren nur mehr in denunziatorischer Weise darstellen kann. Diese Abwertung fällt besonders auf, wenn man sie mit der Erzählweise eines Gerold Späth vergleicht. Auch bei Späth wird die Beschränktheit des bäuerlich-dörflichen Lebens geschildert, auch dort mit Ironie, aber zugleich auch mit einem gewissen Respekt vor der Naivität.<sup>8</sup> Schneider benutzt seine von Sterne und Diderot erborgte Erzählerfigur<sup>9</sup> allein, um ein vernichtendes Urteil über die Bewohner Eschbergs zu fällen. Die Nähe zur Parodie ließe sich noch an anderen Merkmalen zeigen, etwa an der Schilderung von Todesfällen und anderen Formen von Gewaltanwendung. Was bei Süskind schon Anlaß für Irritationen der Kritik war<sup>10</sup> – die Art der Morde Grenouilles, die freilich durch sein Ziel völlig gerechtfertigt ist –, wird bei Schneider noch einen Grad derber, blutiger und plakativer geschildert<sup>11</sup>, mühsam legitimiert durch die Derbheit des bäuerlichen Milieus. (Dem Rezipienten, der ein weiteres Feld künstlerischer Arbeit überblicken will als die deutsche Literaturkritik, wird vor allem die Nähe der Darstellung von Gewalt zu derjenigen in den *Splatter*- und *Gore*-Filmen

---

7 Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 198.

8 Vgl. etwa Gerold Späth: *Sacramento. Neun Geschichten*. Frankfurt am Main 1983.

9 Sterne und Diderot werden in der Literatur immer wieder als Vorläufer oder gar Praktizierende eines „postmodernen“ Erzählens genannt (vgl. z.B. Lyotard, *Rasche Bemerkungen zur Frage der Postmoderne*, a.a.O., S. 80; Lyotard, *Philosophie und Malerei ...*, a.a.O., S. 55ff.; Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 85, 87f.; Sukenick, *The New Tradition*, a.a.O., S. 120). Allerdings ist dieses Spiel mit der Fiktion, das immer dann möglich ist, wenn der Rezipient ein Bewußtsein der Fiktionalität hat, nicht allein in *Tristram Shandy* und *Jacques le Fataliste*, sondern in vielen Werken der Literatur der Aufklärung zu finden (für Deutschland sei nur an Wieland und den von Sterne beeinflussten Jean Paul erinnert) – was im Gegenzug dazu verführen könnte, Aufklärung und Postmoderne gleichzusetzen. Dem ist bei aller Wertschätzung der Aufklärung zu widersprechen: die Dispensierung des Unmittelbarkeitspostulates, die hier als ein, wenn nicht als das entscheidende Kennzeichen des postmodernen Erzählens bestimmt wurde, ist für die Zeit der Aufklärung mangels Kenntnis nicht möglich.

10 Vgl. Pokern, *Der Kritiker als Zirkulation*, S. 73f.

11 Vgl. etwa Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 21, 24, 28, 33, 82, 87.

auffallen. Diese Beziehung wird jedoch von Schneider nicht herausgestellt, so daß die überzogenen Schilderungen letztlich selbstzweckhaft erscheinen.) Vom Einzelfall abstrahierend könnte gesagt werden – mit aller Vorsicht, die gegenüber einer solchen kausalen Konstruktion angebracht ist –, daß die ungenaue deutsche Rezeption des postmodernen Erzählens als konservatives Erzählen im Modus der Ironie zu der Annahme verleitet, durch die bloße ironische Aufnahme eines konservativen Erzählstils, (wobei sich der auktoriale Erzähler als immer schon mit Ironie verbundene Erzählhaltung anbietet), schon immer den aktuellen Stand, ein zeitgenössisches Bewußtsein des Erzählens zu repräsentieren – ein Bewußtsein der Aktualität, das sich dann notwendig durch die Übersteigerung in Richtung der Parodie<sup>12</sup> als noch aktueller, zeitangemessener erweisen muß.

---

12 Auf den Unterschied zwischen Parodie und Eklektizismus verweisen Jencks, Was ist Postmoderne?, S. 7 sowie Ryan, Pastiche und Postmoderne, a.a.O., S. 92.

### 3. Postmoderne Überfülle: Gerhard Köpf

Eine andere Form, sich dem postmodernen Erzählen zu nähern und es letztlich doch zu verfehlen, gerade weil sich dem vormodernen Erzählen verweigert wird, läßt sich an Gerhard Köpfs Roman *Eulensehen* zeigen. Denn trotz Köpfs Ablehnung der „Postmoderne“ bzw. dessen, was er dafür hält<sup>1</sup>, sind in *Eulensehen* weit mehr Merkmale und Motive des postmodernen Erzählens zu finden als in Süskinds *Das Parfum*. Das beginnt schon mit dem Zitat der Kalendergeschichte, die das strukturierende Merkmal für den Roman abgibt.<sup>2</sup> Allerdings hält Köpf sich nicht zu eng an das einmal gewählte Konstruktionsprinzip, sondern imitiert daneben andere Gattungen und Subgattungen, etwa den Kongreßbericht, die Dienstvorschrift, das Prosagedicht, natürlich Briefe usw. Daneben finden sich intertextuelle Bezüge von Hesiod über mittelhochdeutsche Anweisungen zur Hebammenkunst, Goethe, Conrad, Rilke u.a. bis zu Camus, Sartre und – natürlich – Borges.<sup>3</sup> Der Bezug auf Borges wird dadurch betont, daß in einem Brief Borges als Erfindung von Adolfo Bios Casares – ein Freund Borges, mit dem zusammen er einige „Kriminalgeschichten“ geschrieben hat – „entlarvt“ wird. Schließlich werden auf den letzten Seiten sogar noch Piranesis *Carceri*, die hier bereits erwähnt wurden, aufgegriffen.<sup>4</sup> Dazu gibt es drei verschiedene Erzähler: eine Eule, einen Postboten und einen Papagei, der angeblich von Humboldt entdeckt wurde und sich als Erzähler selbständig macht wie Pirandellos *Sechs Personen*, alle zusammen nicht in der Lage, Schlaf und Vergessen zu finden, dadurch vergleichbar der Bibliothek von Babel: Gedächtnis und Reservoir aller möglichen und unmöglichen Erzählungen. An eine immanente Poetik, die schon wegen Köpfs Romankonzept notwendig wird<sup>5</sup>, ist ebenfalls gedacht (vorgetragen von dem Papagei in seinem zweiten Bericht); der Thulserner Sonderling Roman, was natürlich genauso auf die Gattung und vor allem *Eulensehen* verweist, wird beerdigt, und außerdem beginnt und endet der Roman mit „Im Anfang war die Post“. In dieser Aufzählung eher formaler Auffälligkeiten erschöpft sich *Eulen-*

---

1 Vgl. Gerhard Köpf: Ästhetik und öffentliche Anästhesie. Ein Zuruf. In: LiteraturMagazin 24 (1989), S. 24-28, vor allem S. 26; auch: Der blaue Weg des Möglichen. Franz Loquai im Gespräch mit Gerhard Köpf. In: Gerhard Köpf. Hrsg. von Franz Loquai. Eggingen 1993, S. 115-146, hier: S. 144f.

2 Vgl. hierzu und zu dem intertextuellen Konzept des Romans: Hans T. Siepe: „Eulensehen“ oder Im Anfang war die Post, am Ende die Moderne (zu einem Roman von Gerhard Köpf). In: Wie postmodern ist die Postmoderne?, S. 173-182, vor allem S. 178ff.

3 Vgl. auch die Notiz in Gerhard Köpf: *Eulensehen*. Roman. Wien [u.a.] 1989, S. 361.

4 Diese beiden Einfälle, Borges und Piranesi, sind von Köpf wieder aufgenommen und ausgebaut worden in der Novelle *Borges gibt es nicht* (1991) und dem Roman *Piranesis Traum* (1992). Vgl. dazu Herbert Kaiser: Gerhard Köpf. In: KLG, S. 8ff.

5 Vgl. Köpf, Ästhetik, a.a.O., S. 27f.; Gerhard Köpf: Komm, stirb mit mir ein Stück. In: LiteraturMagazin 19 (1987), S. 64-71, hier: S. 69; Siepe, „Eulensehen“, a.a.O., S. 176f.

*sehen* jedoch nicht: was den Inhalt betrifft, präsentiert Köpf ein Kaleidoskop bayrischer (und wohl auch bundesdeutscher) Nachkriegsgeschichte einschließlich verfehlter Entnazifizierung, einem dem Katholizismus inhärenten Antisemitismus, Professorensatire, einer kritischen Darstellung der Vita von Franz Josef Strauß, kleinen und großen Eitelkeiten und Albernheiten, Wundern, Marienglaube, Fastnachtskritik, den Wunderlichkeiten des Beerdigungsrituals usw., kurz: allem, was in irgendeiner Weise auf die *condition humaine*, die unter der vorgeschobenen Naivität des Erzählers eher zu einer „*condition sottie*“ wird, (vor allem der Thulserner und damit der Bayrisch-Deutschen<sup>6</sup>) verweist. – Als einzige Bestimmung des postmodernen Erzählens fehlt *Eulensehen* der erste Bestandteil dessen, was hier als „authentischer Eklektizismus“ bezeichnet wurde: „Authentizität“. Köpf führt dem Leser ein Spiel vor, aber es gelingt ihm nicht, ihn in dieses Spiel einzubeziehen. So wird etwa die Realität nicht in Frage gestellt, weil alle Geschichten, die Köpf präsentiert, dem Aristotelischen Kriterium der „Wahrscheinlichkeit“ entsprechen.<sup>7</sup> Selbst was sich im einzelnen nicht in der geschilderten Weise zugetragen hat, erscheint allen Nicht-Thulsernern zumindest als denkbar. Köpfs Absicht, ein globales Bild dieser dumpfen und bisweilen auch naiv-sentimentalen Befindlichkeit zu geben, läßt keinen Raum für das Spiel mit Fiktion und Realität.

Dieses Streben nach Totalität, das sich schon in der Wahl der Kalendergeschichte als Konstruktionsmodell zeigt, führt dann auch zu dem Eindruck der Beliebigkeit, den Köpf gerade an der „Postmoderne“ kritisiert.<sup>8</sup> Es ist allerdings keine inhaltliche Beliebigkeit – Köpfs Kritik an allen Formen letztlich totalitärer Ignoranz sind offensichtlich –, sondern eine formale. So ist nicht klar ersichtlich, warum die Episode mit dem „Beweis“ von Borges' Fiktionalität<sup>9</sup> eingefügt wird. Wenngleich der Einfall an sich interessant ist und eine Steigerung von Borges' Konzeption „fiktiver Realität“ darstellt – gegen Borges selbst gewendet –, so wird er doch weder durch die vorangegangenen Erzählungen des Postboten noch durch die folgenden motiviert. Der Literaturwissenschaftler Köpf läßt hier den Autor Köpf zeigen, daß ihm im Gegensatz zu vielen anderen deutschen Autoren und Theoretikern die Rolle Borges für ein „anderes“ Erzählen bewußt ist. Wo Borges jedoch darstellt, den Leser mit seiner Bezugnahme auf Realitätsmomente im Modus spielerischer Verwandlung irritiert, proklamiert Köpf

---

6 Vgl. Köpf, *Komm, stirb mit mir*, a.a.O., S. 64, 69.

7 Zu dem sich Köpf unter dem Begriff von G. Grass „Vergegenkündung“ auch bekennt (vgl. Köpf, *Komm, stirb mit mir*, a.a.O., S. 68; *Der blaue Weg des Möglichen*, a.a.O., S. 121).

8 „Ein Allerweltsbegriff wie *Postmoderne* schließlich lieferte die Legitimation des *anything goes* und gerierte zur Lizenz für Beliebigkeit“ (Köpf, *Ästhetik*, a.a.O., S. 26). Köpf selbst verwendet für die formale Struktur seines Romans den Begriff „Sammelsurium“ (*Der blaue Weg des Möglichen*, a.a.O., S. 125).

9 Vgl. Köpf, *Eulensehen*, S. 288-307.

ein Strukturmerkmal postmodernen Erzählens und ruft dadurch eher Beifall für die überraschende Pointe als eine vergnügliche Verunsicherung hervor. Der Grund für diese Episode ist denn auch weniger in einer bestimmten Absicht der Wirkung auf den Leser zu suchen, sondern in dem von Köpf für notwendig gehaltenen Verweis darauf, daß er weiß, daß es außer dem Erzählen im Modus der Authentizität<sup>10</sup> bzw. dem vormodernen Erzählen noch andere Möglichkeiten gibt.

Ein weiteres Beispiel ist der Lebenslauf des ehemaligen bayrischen Ministerpräsidenten<sup>11</sup>, der bei Köpf nur als „schwarzer Witwer“ – der Leser bemerkt sogleich den Bezug zu der männervertilgenden Spezies der Arachnoiden – bezeichnet wird.<sup>12</sup> Die Auffassung, daß Strauß bei der Kritik dieser bayrischen Nachkriegsgesellschaft nicht fehlen darf, ist ohne Schwierigkeiten nachzuvollziehen; problematisch wird indes die Zuordnung zu dem erzählenden Papagei Orinoco. Wird diese Erzählung dem Vogel in den Schnabel gelegt, weil er – im Gegensatz zu dem Postboten – ein weiteres Gesichtsfeld hat? Dagegen sprechen die spätere Erwähnung der Dienstreisen des Postboten ebenso wie die offensichtlich schon länger andauernde Anwesenheit Orinocos in Thulsern, wo er es immerhin zum Gemeindevogel und Wappentier brachte. Vielleicht will Köpf aber auch darauf verweisen, daß selbst einem unendlichen Gedächtnis wie dem des Papageis, das seit den Reisen mit Humboldt eine nahezu unendliche Zahl von Geschichten aufbewahrt, die Vita eines bayrischen Ministerpräsidenten und bundesdeutschen Verteidigungsministers – letztlich einer zeitgeschichtlichen Randfigur, die allein als Symbol für eine bestimmte Form der Chuzpe eine gewisse didaktische Berechtigung hat – erwähnen- und erzählenswert scheint. Vielmehr wirkt es so, daß das Bild, das Köpf zeich-

---

10 Wenn Siepe abschließend feststellt, daß *Eulensehen* „modern insofern [ist], als (im Sinne Adornos) ... der Anspruch des ästhetischen Subjekts aufs Authentische“ (Siepe, „Eulensehen“, a.a.O., S. 182) gewahrt bleibt, so ist darin vor allem wieder jene Absolutsetzung des Authentizitätspostulates zu erkennen, die glaubt, einen Autor, der diese Wertschätzung nicht unbedingt teilt, vor sich selbst schützen zu müssen. Diese Auffassung scheint auch in der Charakterisierung Kaisers, wo von der „Einheit von erlebten und erlesenen Momenten, [der] produktiven Verschmelzung von Leben und Kunst“ (Kaiser, Gerhard Köpf, a.a.O., S. 2) die Rede ist, die Blickrichtung zu lenken. Die Verbindung von Erlebtem und Erlesenem weist jedoch weniger auf das avantgardistische Konzept der Einheit von Leben und Kunst hin als auf dasjenige des „authentischen Eklektizismus“. Vgl. Köpf, *Komm, stirb mit mir*, a.a.O., S. 65.

11 Vgl. Köpf, *Eulensehen*, S. 182-203.

12 Diese Verbindung ist durchaus motiviert: wie die weibliche Spinne die Männchen nach der Begattung frißt, so werden die fünfzehn Wehrpflichtigen von der Iller verschlungen – das symbolhaltige Hauptthema dieser Episode; Wehrpflichtige, die von einem vom militaristischen Männlichkeitswahn befallenen Stabsunteroffizier in den Fluß getrieben werden; einer Spezies von Stabsunteroffizier, die das Rückgrat der Wiederbewaffnung Deutschlands darstellten; einer Wiederbewaffnung, die vor allem von Strauß verlangt und vorangetrieben wurde.

nen will, ohne den „Landesvater“ nicht vollständig ist, so daß er eben in irgendeiner Form in den Roman integriert werden muß. Ebenso beliebig ist die Art der Schilderung: während sich Strauß in seiner Hochzeitsnacht auskleidet, läuft vor seinem geistigen Auge sein bisheriges Leben ab. Warum ausgerechnet zu diesem Zeitpunkt, zu dieser Gelegenheit? Weil eine Hochzeitsnacht so etwas wie ein Tod durch Ertrinken ist, bei dem gemeinhin diese Form der Erinnerung angebracht ist? Weil „schwarzer Witwer“ und Hochzeitsnacht entfernt dem gleichen Wortfeld angehören? Weil der neu beginnende Lebensabschnitt ein Anlaß zur inneren Ein- und Umkehr ist? Oder weil da ein Autor ist, der eine ganze Reihe origineller Einfälle hat, die er in seinem Roman denn auch verarbeiten will?<sup>13</sup>

Wenn diese Stellen der Anlaß für eine Kennzeichnung von *Eulensehen* als „Allegorien ohne Verweisung“ durch die Literaturkritik waren<sup>14</sup>, so läge die Kritik wieder einmal falsch. Köpfs Roman ist keineswegs „ohne Verweisung“, denn das hieße ja, er sei unverbindlich, ein System von Signifikanten ohne Signifikat. Die Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse, Personen, Marotten insistieren auf einer Bedeutung und vor allem kritischen Übertragung<sup>15</sup>, die der Leser auch ohne Mühe (nach)vollziehen kann. In diesem Zusammenhang ist jedoch nach der Art des Lesers zu fragen. Köpfs intendiertes Publikum ist der

abergläubische, bibliomane, circensische, deutungssüchtige, eilige, faule, geduldige, heimliche, identifikatorische, jähzornige, kaltblütige, leidenschaftliche, müßige, naive, oberflächliche, pedantische, querulantische, rezensierende, sophistische, treue, ungeduldige, verführte, wissensdurstige, xerokopierende, yogatreibende, zufällige Leser<sup>16</sup>,

aber nicht der unkritische, und es sei auch bezweifelt, ob der abergläubische oder naive Leser in *Eulensehen* jenes Lesevergnügen finden kann, das ihm Süskinds *Parfum* bietet. Eigentlich ist Köpfs Roman für denjenigen Leser geschrieben, der hier als „professionell“ bezeichnet wurde, den literarisch gebildeten Leser also, denn den wenigsten Rezipienten wird etwa die Bedeutung der Borges-Fiktion – angesichts der hier nachgezeichneten Rezeptionslage – ersichtlich sein oder ein beiläufig geäußerter Satz wie

---

13 Das komische Potential, das in dem Kontrast von überaus gewöhnlicher, nahezu spießiger Entledigung von Wäsche und Lebensgeschichte liegen könnte, kommt in *Eulensehen* nicht zur Geltung, weil die beiden parallel laufenden Elemente keinen Kontrast bilden (vgl. dagegen den überaus komischen Kontrast von Leidenschaft und Biederkeit in einer Szene der Komödie *A Fish Called Wanda* (1987), die vom Aufbau her der Episode in *Eulensehen* auffällig ähnelt und möglicherweise einen intertextuellen Verweis Köpfs darstellt).

14 Siepe, „Eulensehen“, a.a.O., S. 174 (mit den entsprechenden Nachweisen).

15 Vgl. Köpf, *Ästhetik*, a.a.O.; Köpf, *Komm, stirb mit mir*, a.a.O., S. 66f.; Siepe, „Eulensehen“, a.a.O., S. 175f.

16 Köpf, *Eulensehen*, S. 6.



„Auf die Lehrjahre folgen die Wanderjahre“ einen Verweis auf Goethes *Wilhelm Meister* enthalten. Diese Ebene der Anspielungen, die vollständig von wahrscheinlich keinem Leser nachvollzogen und entschlüsselt werden können, wenn sie nur weit genug von durchschnittlichen Lektüreerfahrungen entfernt sind<sup>17</sup>, wäre nun keinesfalls ein Einwand gegen den Roman, da auch Ecos *Name der Rose* viele intertextuelle Verweise enthält, die dem Nicht-Mediävisten unerkant bleiben müssen. Indem sich jedoch Köpf gegen ein „ereignis- oder psychologieparallele[s] Erzählen“ ebenso wendet wie gegen das Erzählen Ecos, wo „Figuren mit Rucksäcken verwechselt [werden], die beliebig mit Gelehrsamkeit gefüllt werden können“<sup>18</sup>, und insofern die hier erwähnte Möglichkeit eines „authentischen Eklektizismus“ unbekannt ist oder als nicht angemessen erscheint, wird eine Rekonstruktion des Erzählens nur um den Preis der erneuten Kluft von unterhaltender und „hoher“ Literatur möglich. Das ist im Falle von *Eulensehen* besonders problematisch, da die inhaltliche Kritik gerade wegen ihrer Berechtigung und Einsichtigkeit in dem Leserkreis, an den sich das Buch entgegen der ironisch geäußerten Absicht des Autors von seiner Gestaltung her wendet, eigentlich überflüssig ist, und andererseits die bloße Rezeption als Buch voller literarischer Rätsel und Anspielungen nur das Konzept anderer Rätselbücher wie Joyce' *Finnegans Wake*, Schmidts *Zettels Traum* oder Wollschlagers *Herzgewächse* aufnimmt – was natürlich ebenso seine Berechtigung hat, da Köpf nicht zu Unrecht in Bezug auf die Einschätzung des deutschen Schriftstellers seitens Kritik und Wissenschaft die rhetorische Frage stellt: „Wieso also muß man als Schriftsteller immer so dumm sein?“<sup>19</sup>

---

17 Vgl. die Bezugnahme auf die nicht unbedingt bekannt zu nennenden Autoren in der *Notiz* des Autors (Köpf, *Eulensehen*, S. 361).

18 Köpf, *Komm stirb mit mir*, a.a.O., S. 69.

19 *Der blaue Weg des Möglichen*, a.a.O., S. 128.

#### 4. „Postmodernes“ Erzählen im Modus der Authentizität: Michael Kleeberg

Als letztes Beispiel für die literarische Rezeption des postmodernen Erzählens in Deutschland soll hier Michael Kleebergs *Proteus der Pilger* angeführt werden, der in gewisser Weise ebenso auf Süskinds *Parfum* wie auf die deutschen Fortsetzungen der Moderne verweist. Mit dem Titel, erst recht dem vorangestellten Zitat ist die Quelle genannt: Wielands *Peregrinus Proteus*. *Proteus der Pilger* nimmt jedoch nicht die Konstruktion Wielands auf, sondern folgt eher dem traditionellen Schema des Entwicklungsromans, der sukzessiv die Geschichte eines mehr oder minder außergewöhnlichen Menschen von der Geburt bis zum Tode erzählt. Hier ist die erste Einschränkung zu machen, wenn die Frage nach einem postmodernen Erzählen gestellt wird. Trotz einer Reihe intertextueller Verweise, die – wie bereits gesehen – für sich nichts für oder wider ein postmodernes Erzählen sagen, folgt Kleeberg dem Schema des Entwicklungsromans weniger in der Form des Zitats einer Darstellungsweise, sondern im Stil einer Restauration. Sieht man von der Tatsache ab, daß jede Bezugnahme auf ein solches Schema heute immer schon den Anschein einer parodistisch oder ironisch gebrochenen Aufnahme mit sich führt, dann zeigt sich *Proteus der Pilger* auch bei näherem Hinsehen als traditioneller Entwicklungsroman mit einem zeitgenössischen Thema, der zwar inhaltlich durchaus mit Ironie arbeitet, das Schema an sich jedoch ernsthaft auffüllt; ernsthafter noch als Wieland, dessen Kombination von rückblickend erzählter Lebensgeschichte, Dialog und einer Lukian entnommenen Vorgeschichte weitaus heterogener ist als der strukturell einsinnige Roman Kleebergs.

Der Eindruck einer ernstgemeinten Restauration wird noch dadurch verstärkt, daß Kleeberg immer wieder die Parallelen der Geschichte seines Hagen Seelhorst zu der des Peregrinus Proteus herausstellt. Das beginnt mit einem ähnlich gearteten Erweckungserlebnis (Hagens auf Odin und weiter zurückverfolgte Ahnenreihe; Peregrinus' Lektüre von Platons *Symposium*), führt über die Ähnlichkeiten in der Liebesbeziehung; die beiden Änderungen im Leben des Peregrinus (die Hinwendung zu den Christen – oder was er dafür hält – und dann die zu den Cynikern, denen bei Kleeberg die Arbeit in der Kooperative in Italien bzw. der Wechsel in die Werbewirtschaft entsprechen); die Aufnahme bestimmter Figuren (z.B. wird Germania Schöneich mit der Römerin Mamilia Quintilla parallelisiert) schließlich hin zu der vorab verkündeten Selbstverbrennung bei den Olympischen Spielen. Diese Ähnlichkeiten werden möglich, weil uns Kleeberg seinen Seelhorst als modernen Peregrinus präsentiert, der als ein Mensch dargestellt wird, der sich zu Höherem berufen fühlt, alle Anstalten macht, dieses Höhere zu erreichen und schließlich scheitert. Freilich wird bei Kleeberg, wo sich Wieland auf die allgemeine Menschennatur beruft, ein modern-

individuelles Psychogramm gezeichnet. Und dieses Psychogramm ist paradoxerweise so genau und treffend, daß es die intendierte Parallelisierung hinterläuft.

Kleebergs Seelhorst und Wielands Peregrinus sind nämlich keineswegs miteinander zu vergleichen, obgleich sich Kleeberg alle Mühe gibt, diese Vergleichbarkeit zu suggerieren. Das liegt nicht etwa daran, daß sich Peregrinus' Schwärmerei aus einem in seiner menschlichen Natur liegenden Enthusiasmus<sup>1</sup>, der durch keine Vernunft gebändigt wird, entwickelt, und Seelhorsts Drang, sich aus der Mediokrität und Banalität der Welt zu erheben, von seinen Sozialisierungserfahrungen (der Ahnenforschung seines Vaters, der vulgär-nietzscheanischen Lebensphilosophie seines Onkels oder den Erwartungen seiner Mutter<sup>2</sup>) geprägt scheint, denn das wäre nur ein Unterschied der Modernität. Der entscheidende Gegensatz liegt auch nicht in der Wertung der beiden Figuren, obgleich Wielands Stellung hier deutlicher ist und Kleebergs Bezugnahme auf ein Peregrinus-Zitat, das nicht durch die entsprechenden Äußerungen eines Lucian eingeschränkt ist, dem Verhalten des Seelhorst, trotz all seiner herausgestellten Fehler, eine gewisse Legitimation gibt.<sup>3</sup> Der Kontrast ergibt sich daraus, daß das Problem des Peregrinus eines der Fülle ist, das des Seelhorst eines der Leere. Peregrinus engagiert sich bei allem, was er tut, ganz, total, ohne Einschränkung und wider besseres Wissen; seine enthusiastische Selbstentäußerung in die Verwirklichung der Idee ist vollkommen, und wenn er scheitert, das Absolute verfehlt, ist er kurzzeitig ebenso vollständig niedergeschlagen wie zuvor begeistert, bisweilen in seiner Eigenliebe gekränkt<sup>4</sup>, aber sofort bereit, wieder seine ganze Persönlichkeit für die nächste Idee oder auch nur die Gelegenheit, überhaupt „Etwas zu lieben“<sup>5</sup>, in die Waagschale zu werfen, vergleichbar darin Hölderlins Hyperion – von Wieland jedoch anders gewertet. Dagegen Seelhorst: für ihn hat jedes Engagement nur einen Wert, wenn er sich als authentische Persönlichkeit in ihr erfahren kann; seine Selbstentäußerung, zu der er recht besehen nicht fähig ist, hat nur dann Sinn, wenn sie sich in der Handlung oder Idee spiegelt und damit wieder auf ihn selbst zurückverweist; seine Selbstaufgabe ist ein Aufgehen

---

1 Vgl. den Dialog, der auf die Erwähnung von Platons *Symposion* folgt (Christoph Martin Wieland: Peregrinus Proteus. Erster und zweyter Theil. In: C.M.W.: Sämmtliche Werke IX. Band 27: Peregrinus Proteus. Erster Theil. Band 28: Peregrinus Proteus. Zweyter Theil nebst einigen kleinen Aufsätzen. Hrsg. von der »Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur« ... (Hamburger Reprintausgabe). Hamburg 1984, S. 66ff. (1. Teil))

2 Vgl. Michael Kleeberg: Proteus der Pilger. Leben, Tod und Auferstehung des Hagen Seelhorst, erzählt von ihm selbst. Roman. Halle 1993, S. 25f., 36ff., S. 64f.

3 Vgl. Kleeberg, Proteus, S. 5; Wieland, Peregrinus, 1. Teil, S. 37f.

4 Vgl. Wieland, Peregrinus, 2. Teil, S. 152.

5 Ebd., S. 210.

im Selbst, keine Selbstdistanz<sup>6</sup>; sein Größenwahn eine Möglichkeit, sich in der Tat seiner selbst zu vergewissern; sein Scheitern kein Schlag für den Egoismus, denn der fehlt ihm<sup>7</sup>, sondern für den Narzißmus.

Damit scheint der Bogen zu Süskinds *Parfum* geschlossen, denn Seelhorst ist letztlich ein Narziß wie Grenouille. Aber diese Verbindung ist eben nur eine scheinbare: obgleich Kleeberg ein narzißtisches Psychogramm beschreibt, das sich stellenweise wie eine Illustration der Studie Sennetts liest, wird nicht klar, ob sich der Autor dessen bewußt ist. Einige Beispiele sollen diese Problematik illustrieren.

Zunächst einmal ist natürlich die Parallelisierung von Wielands Peregrinus und Kleebergs Seelhorst fragwürdig, weil sich beider Streben nach Höherem aus verschiedenen Quellen speist und dieses Streben nach Göttlichkeit bei Kleeberg so in den Vordergrund gerückt wird, daß die zugrundeliegende Problematik verschleiert wird. Ein weiteres Problem ist die Form der Ich-Erzählung: da sich Seelhorst zwar teilweise als Scheusal schildert, dabei aber nicht das Problem des Narzißmus berührt, ist wenig über den Grad der Distanz des Autors zu seiner Figur zu sagen<sup>8</sup>.

Als Seelhorst sich als Junge fürchtet, vom Zehn-Meter-Brett zu springen und dazu noch erlebt, daß der durchschnittliche und auch nichts als Mittelmaß wünschende Hermann beliebter und erfolgreicher ist als er, kommt es zu einer Selbstcharakterisierung, die die Grundhaltung, aus der der Narzißmus entsteht, treffend beschreibt:

Daran konnte wahre Anerkennung, wahre Größe nicht hängen.  
Wie lächerlich Taten waren, alle Taten, im Gegensatz zum Sein.  
Ich wollte anerkannt werden, ich wollte verehrt werden, weil ich war. Weil es mich gab, weil ich Hagen Seelhorst war.<sup>9</sup>

Diese Selbsterkenntnis wird aber dadurch wieder entstellt, daß sie eine Reaktion auf Hermanns „übermenschliche Anstrengungen[, die] ihn Schritt für Schritt aus der Anonymität eines Durchschnittsdaseins heraus hoben“<sup>10</sup>, darstellen und darum auch sofort mit der Steigerung dieser Leistungen gekontert werden:

---

6 Vgl. dagegen Wieland, Peregrinus, 1. Teil, S. 342f., wo Kerinthus die Aufgabe des Selbst fordert und Peregrinus sogleich zu den Anachoreten will.

7 Vgl. zu dieser nur scheinbaren Paradoxie Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, S. 418ff.

8 Ein Biographismus älterer Zeiten würde angesichts der auffälligen Kongruenzen zwischen Autor-Biographie und Leben des Hagen Seelhorst auf eine Identität schließen. Dieser Trugschluß auf ein Selbstbekenntnis des Autors soll hier nicht erneut betätigt werden, allerdings könnten die Anleihen bei der eigenen Biographie die Genauigkeit der psychologischen Schilderung (bei gleichzeitiger Unkenntnis der psychologischen Problematik) erklären.

9 Kleeberg, Proteus, S. 109.

10 Ebd.

Mein Gott, warum wollte ich von Idioten bewundert werden, deren Kriterien so banal waren. Die Welt retten, das ja (...) man sah einfach nicht, wozu ich bereit war; Scylla und Charybdis zu umfahren, aber kein Trojanischer Krieg rief mich zu den Waffen.<sup>11</sup>

Ein Gegenentwurf zu Seelhorst ist Philipp – den Seelhorst „Rosencrantz“ nennt, weil er überzeugt ist, Hamlet zu sein<sup>12</sup> –, der mit einer Mischung von Bewunderung und Widerwille dargestellt wird. Bewundert wird die Distinguiertheit des Auftretens<sup>13</sup>, die auf Rosencrantz' Herkunft zurückgeführt wird, auf sein Geld, das einen bestimmten Lebensstil ermögliche<sup>14</sup>; abgelehnt die scheinbare Selbstzufriedenheit, die Oberflächlichkeit, die Lebensferne, die durch ein Leben möglich wird, das sich nicht im Ringen um die Existenz erhöht.<sup>15</sup> In dem einzigen persönlichen Gespräch zwischen Seelhorst und Rosencrantz wird dann auch wieder von Rosencrantz das angebliche Streben nach Höherem bei Seelhorst als dessen innerstes Wollen ausgemacht:

Du bist einer wie ich, der über dem Durchschnitt steht und ein überdurchschnittliches Leben führen will. Mit den Fähigkeiten, der Intelligenz, die du hast, könntest du glücklicher sein als du bist. Hör nur auf, Unmögliches von dir zu verlangen. Verlange einmal das Mögliche!<sup>16</sup>

An dieser Stelle wird Rosencrantz zu einem modernen Lucian, der allerdings, wo Lucian genau das Problem des Peregrinus trifft, Seelhorst verkennt.<sup>17</sup>

Abschließend soll noch ein Blick auf die Beziehung von Seelhorst und Anna geworfen werden, weil er in ihr so etwas wie Erfüllung findet. Allerdings ist diese Erfüllung nicht von der Art, die Peregrinus in der Liebe findet. Obgleich Peregrinus getäuscht wird, ist die Beziehung zu Mamilia Quintilla und Dioklea erfüllend, bleibt es sogar noch, als Peregrinus die Täuschung aufgedeckt wird, und Lucian verweist zu Recht darauf, daß Peregrinus „in einer einzigen Woche auf der Villa Mamilia zu Halikarna . . . s des Lebens mehr genossen [hat], als Millionen Menschen in der ganzen Zeit ihres Daseyns“<sup>18</sup> – ob diese Art der Erfüllung nun Peregrinus'

---

11 Ebd.

12 Vgl. ebd., S. 123.

13 Vgl. ebd., S. 124, wo es aber gleich wieder heißt: er „verlor nie die Fassung, außer in den seltenen Momenten, da er sich einer Situation oder einem Menschen gegenüberfand, den er nicht kontrollierte“, die eigentlich psychische Disposition also wieder auf Äußerlichkeiten zurückgeführt wird.

14 Vgl. ebd., S. 130f. mit wieder der gleichen Verkennung der psychologischen Verhältnisse.

15 Vgl. ebd., S. 133f.

16 Ebd., S. 308.

17 Vgl. Wieland, Peregrinus, 1. Teil, S. 37.

18 Ebd., S. 210.

Schwärmerei entsprach oder nicht. Seelhorst dagegen sucht und findet in der Beziehung zu Anna allein sich selbst; es ist in Kleebergs Roman die einzige Episode, in der authentische Erfahrung möglich wird. Und an eben dieser Stelle treten wieder die Zweifel bezüglich der Reflektiertheit auf, mit der Kleeberg zu dem Gedanken der Unmittelbarkeit steht. So sagt Seelhorst „Ich liebe dich“, sofort kommt die ablehnende Reaktion Annas, weil „Liebe ... ein verschliffenes Wort [ist], schmutzig von zu vielem, unehrlichem Gebrauch“<sup>19</sup>, und sie verlangt: „Erfinde eine neue Sprache für uns.“<sup>20</sup> Und genau das macht Kleeberg, indem er auf die Rede der Bibel und die des Minnesangs ausweicht<sup>21</sup>, also gerade das erfüllt, was Eco in eben diesem Zusammenhang eine „postmoderne Haltung“<sup>22</sup> genannt hat. Das Reden von Liebe ist „in einer Zeit der verlorenen Unschuld“<sup>23</sup> nur möglich, wenn zugleich der Verlust der Unschuld thematisiert wird, möglichst in einem ironischen Modus. Aber was heißt das, welche Konzeption des Satzes „Ich liebe dich“ steht dahinter? Offensichtlich doch eine Haltung, die den Ausdruck für das Gefühl selbst nimmt und dann notwendig schließt, weil der Ausdruck verbraucht sei, müsse es das Gefühl auch sein. Wenn jedoch der Ausdruck als Ausdruck, das Gefühl als Gefühl verstanden wird, also die Setzungen des Unmittelbarkeitspostulates nicht einfach als gegeben hingenommen werden, dann kann der alte Satz für ein originales Gefühl stehen. Eco wie Kleeberg erweisen sich hier in nahezu typischer Weise vom Gedanken des Authentischen abhängig.<sup>24</sup> So ist der Ablauf der Beziehung zwischen Seelhorst und Anna auch nicht verwunderlich: Als Anna sich kurzzeitig einem leidenden Menschen zuwendet, verliert sie ihren Sinn als Spiegel für Seelhorst, und er wendet sich ab.<sup>25</sup> Bezeichnenderweise ist hier von einer „egoistischen Liebe“ die Rede, was wiederum die Sache nicht trifft. Die Gleichsetzung mit der Enttäuschung des Peregrinus weist ebenso auf die fehlende Kenntnis Kleebergs von dem Narzißmus seiner Figur hin wie die Fortsetzung. Schnell stellt sich heraus, daß eine Beziehung, deren „einziges Gesprächsthema ... wir selbst“<sup>26</sup> waren, nicht andauern kann; sie trennen sich und ein letzter Anlauf wird versucht, nachdem sich Seelhorst eine Weile mit einer Puppe, in die er Anna hineinprojiziert, beholfen hat.<sup>27</sup> Es ist schwerlich vorstellbar, ein treffenderes Bild für den Narzißmus zu geben, aber als Seelhorst die Beziehung zu Anna

---

19 Kleeberg, Proteus, S. 199.

20 Ebd., S. 201.

21 Vgl. ebd., S. 215.

22 Eco, Nachschrift, S. 78.

23 Ebd., S. 79.

24 Vgl. dazu Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, S. 422.

25 Vgl. Kleeberg, Proteus, S. 226.

26 Ebd., S. 281. Vgl. Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, S. 24f.

27 Vgl. Kleeberg, Proteus, S. 286.

abbricht, weil sie schwanger ist, wird wieder die Vorstellung, er, Seelhorst, sei zu Großem bestimmt und dürfe sich deshalb nicht binden, als Begründung herangezogen.<sup>28</sup>

Diese Fragwürdigkeiten bestätigen die zuvor geäußerte Vermutung, daß in *Proteus der Pilger* letztlich doch wieder das Unmittelbarkeitspostulat unhinterfragt hingenommen wird, ja, nicht einmal ein Bewußtsein dafür existiert, daß in der „Tyrannei der Intimität“ ein Problem liegen könnte.

Und damit hat sich tatsächlich der Kreis geschlossen; wir sind allerdings nicht bei Süskind angelangt, dessen *Parfum* in der Darstellung des Narzißmus nach dem hier vorliegenden Kenntnisstand einzigartig ist, sondern bei derjenigen Literatur, die in der deutschen Rezeption zwar als „postmodern“ bezeichnet wird, aber nicht mehr und nicht weniger als modern ist, weil sie sich in erheblicher Weise vom Postulat der Lebensunmittelbarkeit abhängig zeigt. Dabei spielt es keine Rolle, wie zu zeigen versucht wurde, ob authentische Erfahrung als möglich oder unmöglich gesetzt wird oder ob sie erst gar nicht thematisiert wird, aber unterschwellig wirkt wie bei Kleeberg.

Eines sollte jedoch deutlich geworden sein: ein „postmodernes“ Erzählen ist nur dann ein postmodernes Erzählen, wenn es sich deutlich von dem Unmittelbarkeitspostulat distanziert, ohne darum in ein vormodernes Bewußtsein zurückzufallen, dem es überhaupt kein Thema sein konnte, oder sich in der parodistischen Übersteigerung vollkommen vom „authentischen Eklektizismus“ zu entfernen. Angesichts der Rezeptionslage in Deutschland ist die hier entwickelte Vorstellung eines postmodernen Erzählens sicher keine einfache Konzeption, in der Durchsetzung wahrscheinlich sogar schwieriger als in der Durchführung, aber das muß nicht gegen weitere Versuche sprechen, zumal in der nicht-deutschsprachigen Literatur Beispiele postmodernen Erzählens auch hierzulande immer wieder einigen Erfolg haben.

---

28 Vgl. ebd., S. 289.

## E. Schlußbemerkung

Die Untersuchung einiger theoretischer und praktischer Arbeiten, die gemeinhin als „postmodern“ bezeichnet werden, hat ergeben, daß viele Ansätze gerade nicht „post-modern“ sind, sondern letztlich vielmehr die Fortsetzung bzw. Radikalisierung eines wichtigen Merkmals der Moderne des 20. Jahrhunderts anstreben. Diese Feststellung ist um so wichtiger, als diese Arbeit darüber hinaus gezeigt hat, daß es allgemein an einem Bewußtsein von der umfassenden Geltung dessen, was hier in Anlehnung an die Arbeiten von G. Willems als „Unmittelbarkeitspostulat“ bezeichnet wurde, mangelt.

Um diesen Befund abzusichern, war es zunächst notwendig, vor allem die Frage nach der Einschätzung von authentischer Erfahrung in den Vordergrund zu rücken, was zwar scheinbar die Dichotomie *Pluralität* vs. *Totalität* vernachlässigte, sich aber über den totalitären Anspruch des Unmittelbarkeitspostulates wieder legitimiert. Zudem erschien es als angemessen, in hohem Maße auf wörtliche Zitate zurückzugreifen, weil sich eine nur paraphrasierende Aufnahme der tatsächlich unentwegt vorgetragenen Auffassungen – gerade im Fall der hier versuchten „Fundamentalkritik“ – leicht dem Verdacht ausgesetzt sähe, einen Popanz aufzubauen, an dem sich die überkritische Potenz des Interpretieren dann ohne Mühe beweisen könnte. Der gleiche Vorwurf wäre zu erwarten, wenn nur einige wenige Beispiele einiger weniger, vielleicht noch handverlesener Autoren herangezogen worden wären. Obgleich nur ein Teil der Sekundärliteratur wie auch der als „postmodern“ bezeichneten literarischen Werke berücksichtigt werden konnte, wurde doch eine weitgehend repräsentative Auswahl zu treffen versucht, um die vorliegende Untersuchung gerade nicht dem Verdikt der Beliebigkeit einerseits, eines totalitären Anspruchs andererseits anheimfallen zu lassen.

Diese Vorsicht war umso notwendiger, als die genannte Diagnose nicht allein auf den deutschen Sprachraum zutrifft, wodurch sich vor allem die Germanistik betroffen sähe, sondern auch auf den amerikanischen, der doch im allgemeinen nicht von „Innerlichkeit“ belastet zu sein scheint. Allerdings hat sich gerade ergeben, daß die Verknüpfung von Poststrukturalismus und Postmoderne in Amerika ihren Ausgang nahm, indem einem nach amerikanischen Gesichtspunkten avancierten Literaturkonzept die entsprechend als avanciert geltende Theorie an die Seite gestellt wurde. Diese (literatur)historische Tatsache ist ebenso festzuhalten wie die Bedeutung Borges' für das postmoderne Erzählen, die allerdings in den hier berücksichtigten amerikanischen Beiträgen (ausgenommen Barth) nicht anerkannt wird.

Angesichts dieser für einige Verwirrung sorgenden Rezeptionslage könnte die Schlußfolgerung gezogen werden, daß der Begriff „Postmoderne“ ungeeignet ist, weil er keine Differenzierung leistet, vielmehr



mögliche Unterschiede einebnen. Dem ist ein weiteres Ergebnis der vorliegenden Untersuchung entgegenzuhalten. Es wurde hier versucht, einen Begriff von „Post-moderne“ zu entwickeln, der sich im Idealfall von der Berücksichtigung der beiden Kategorien „Pluralität“ und „authentischer Eklektizismus“ her definiert. Wenn dieses Ideal auch nur in wenigen Fällen aufzufinden sein wird – Patrick Süskinds *Das Parfum* wurde hier genannt –, so ist auf dem hier dezidiert vorgetragenen Begriff der Postmoderne zumindest aus zwei Gründen zu beharren. Zum einen hat R. Sennett gezeigt, daß es sich bei der Frage nach dem Authentizitätspostulat nicht allein um eine innerästhetische Streitigkeit handelt, sondern um eine gesellschaftlich bedeutsame Form des Totalitarismus, der sich in seiner narzißtischen Fassung schließlich gegen die Zivilisation selbst wendet – die Wendung, zu der dieses Festhalten an der „Tyrannei der Intimität“ führen kann, wurde am Beispiel von Botho Strauß skizziert. Zum anderen sollte hier gerade angesichts der zuvor geübten Kritik festgehalten werden, daß sich in der theoretischen Diskussion von Fiedler bis Lyotard, von Eco bis Welsch ein grundsätzliches Eintreten für Pluralität zeigt, das solange seine Wirkung nicht entfalten kann, als es sich entweder direkt vom Unmittelbarkeitspostulat abhängig zeigt oder die totalitäre Gefährdung, die von seiner unhinterfragten Setzung ausgeht, nicht reflektiert. Wenn sich verschiedene Autoren auch weiterhin zum Authentizitätspostulat bekennen und mit ihrem Schreiben in irgendeiner Form Authentizität erzeugen wollen, so ist dagegen schon darum nichts einzuwenden, weil sich jeder Versuch eines Verbots nur erneut als Totalitarismus gerierte. Eine postmoderne Haltung muß auch dort ihre Ernsthaftigkeit im Eintreten für Pluralität zeigen, wo sie eine anders geartete Auffassung nicht billigt; sie darf erst dann gegen sie vorgehen, wenn Übergriffe in Richtung einer Verabsolutierung zu befürchten sind. Was hier den Schriftstellern zugestanden wird, kann jedoch nicht für die theoretische oder wissenschaftliche Auseinandersetzung gelten. Selbst wo das Authentizitätspostulat so umfassend – um nicht zu sagen: verinnerlicht – ist, daß der Anspruch als solcher nicht unmittelbar erkannt werden kann, wird der Wissenschaft und Theorie die Reflexion auf ihre Voraussetzungen nicht erlassen werden können. Das gilt um so mehr, als sich eine Postmoderne als Post-Moderne nur dann durchsetzen kann, wenn deutlich wird, worin sie sich von der Moderne unterscheidet. Solange dieses Bewußtsein nicht vorhanden ist und nicht auf einer postmodernen Haltung bestanden wird, die sich auf Argumentationen und nicht bloß Glauben und Wünschen stützt, werden diejenigen, die für die Pluralität und gegen die Regression in einen mystischen Urgrund votieren, kaum etwas jenem bekannten skeptischen Einwand entgegensetzen können: „Die Botschaft hör’ ich wohl, allein mir fehlt der Glaube.“

# Literaturverzeichnis

## a) literarische Texte <sup>1</sup>

- Barth, John: Der Tabakhändler. Roman. [1966] Reinbek 32.-36. Tsd. 1993.
- Borges, Jorge Luis: Die Bibliothek von Babel. In: J.L.B.: Fiktionen. (*Ficciones*). Erzählungen 1939-1944. (Werke in 20 Bänden, Bd. 5. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 67-76.
- Borges, Jorge Luis: Der Garten der Pfade, die sich verzweigen. In: J.L.B.: Fiktionen. (*Ficciones*). Erzählungen 1939-1944. (Werke in 20 Bänden, Bd. 5. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 77-89.
- Borges, Jorge Luis: Die Spiegel. In: J.L.B.: Borges und ich. (*El hacedor*). Kurzprosa und Gedichte 1960. (Werke in 20 Bänden, Bd. 9. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1993, S. 60-63.
- Borges, Jorge Luis: Der Süden. In: J.L.B.: Fiktionen. (*Ficciones*). Erzählungen 1939-1944. (Werke in 20 Bänden, Bd. 5. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 154-161.
- Borges, Jorge Luis: Thema vom Verräter und vom Helden. In: J.L.B.: Fiktionen. (*Ficciones*). Erzählungen 1939-1944. (Werke in 20 Bänden, Bd. 5. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 15-34.
- Borges, Jorge Luis: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: J.L.B.: Fiktionen. (*Ficciones*). Erzählungen 1939-1944. (Werke in 20 Bänden, Bd. 5. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 15-34.
- Borges, Jorge Luis: Das unerbittliche Gedächtnis. In: J.L.B.: Fiktionen. (*Ficciones*). Erzählungen 1939-1944. (Werke in 20 Bänden, Bd. 5. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 95-104.
- Borges, Jorge Luis: Untersuchung des Werks von Herbert Quain. In: J.L.B.: Fiktionen. (*Ficciones*). Erzählungen 1939-1944. (Werke in 20 Bänden, Bd. 5. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 61-66.
- Borges, Jorge Luis: Die verhängten Spiegel. In: J.L.B.: Borges und ich. (*El hacedor*). Kurzprosa und Gedichte 1960. (Werke in 20 Bänden, Bd. 9. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1993, S. 19-20.
- Borges, Jorge Luis: Der Weg zu Almotásim. In: J.L.B.: Niedertracht und Ewigkeit. Erzählungen und Essays 1935-1936. *Historia universal de la infamia*. Universalgeschichte der Niedertracht. *Historia de la eternidad*. Geschichte

---

<sup>1</sup> Die übliche Unterscheidung zwischen Primär- und Sekundärliteratur mußte hier dem zu untersuchenden Phänomen entsprechend etwas modifiziert werden; ohnehin müßte es heißen: „eher literarische Texte“ und „eher theoretische Texte“. Trotzdem bleibt die Zuordnung bisweilen schwierig: ein Text wie Borges' *Der Weg zu Almotásim*, die Rezension eines fiktiven Buches, erschien ja zunächst als „normale“ Rezension und wurde auch so verstanden; aber auch Brinkmanns *Der Film in Worten* ist ebenso theoretischer Text wie literarisches Beispiel für den Einfluß der Pop-art auf die Literatur; von der literarischen Essayistik und den Manifesten nicht zu reden.

- der Ewigkeit. (Werke in 20 Bänden, Bd. 3. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1991, S. 196-203.
- Calvino, Italo: Abenteuer eines Photographen. [1957] In: I.C.: Abenteuer eines Reisenden. Erzählungen. München 1988, S. 76-91.
- Calvino, Italo: Die Herkunft der Vögel. [1984] In: I.C.: Das Gedächtnis der Welten: Cosmicomics. [1. Teil] München 1991, S. 45-58.
- Calvino, Italo: Herr Palomar. [1983] München 1988.
- Calvino, Italo: Das Schloß, darin sich Schicksale kreuzen. [1973] München 1984.
- Calvino, Italo: Unter der Jaguar-Sonne. Drei Erzählungen. [1986] München 1991.
- Eco, Umberto: Der Name der Rose. [1980] Roman. München 1986<sup>6</sup>.
- Enzensberger, Hans Magnus: Der Untergang der Titanic. Eine Komödie. Frankfurt am Main 1978.
- García Márquez, Gabriel: Hundert Jahre Einsamkeit. Roman. [1967] München 1993<sup>13</sup>.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Dichtung und Wahrheit. 10. Buch. (Goethes Werke. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. I. Abtheilung. 27. Band. Weimar 1889. Fotomechanischer Nachdruck.) München 1987.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Gedichte. Dritter Theil. (Goethes Werke. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. I. Abtheilung. 3. Band. Weimar 1890. Fotomechanischer Nachdruck.) München 1987.
- Gustafsson, Lars: Die dritte Rochade des Bernard Foy. Roman. [1986] München 1989.
- Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts. Salzburg [u.a.] 1982.<sup>(x)</sup>
- Handke, Peter: Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975-März 1977). Salzburg 1977<sup>2</sup>.
- Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung. In: Peter Handke: Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze. Frankfurt am Main 1969, S. 180-211.
- Handke, Peter: Die Stunde der wahren Empfindung. Frankfurt am Main: 28.-42. Tsd. 1975.
- Handke, Peter: Versuch über die Jukebox. Erzählung. Frankfurt am Main 1990<sup>3</sup>.
- Kleeberg, Michael: Proteus der Pilger. Leben, Tod und Auferstehung des Hagen Seelhorst, erzählt von ihm selbst. Roman. Halle 1993.
- Köpf, Gerhard: Eulensehen. Roman. Wien [u.a.] 1989.
- Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien und Bibliographien neu hrsg. von Kurt Pinthus. Reinbek 1992. [zuerst: Berlin 1920]
- Perec, Georges: Ein Kunstkabinett. Geschichte eines Gemäldes. [1979] Frankfurt am Main 1992.

---

(x) Im Text wurden diese Titel – als Belege für die Rezeption – nach den jeweiligen Angaben der Literaturwissenschaftler (R.G. Renner und I. Hoesterey) zitiert; für das Literaturverzeichnis wurden sie selbstverständlich überprüft, wodurch sich gewisse Abweichungen ergeben.

- Perec, Georges: Das Leben. Gebrauchsanweisung. [1978] Reinbek 1991.
- Pynchon, Thomas: Die Versteigerung von No. 49. [1967] Roman. Reinbek 1991.
- Ransmayr, Christoph: Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire. Nördlingen 1988.
- Schneider, Robert: Schlafes Bruder. Roman. Leipzig 1992.
- Semprun, Jorge: Algarabía oder die neuen Geheimnisse von Paris. Roman. [1981] Frankfurt am Main 1985.
- Späth, Gerold: Sacramento. Neun Geschichten. Frankfurt am Main 1983.
- Straub, Peter: Mystery. [1990] Roman. München 1990.
- Strauß, Botho: Trilogie des Wiedersehens. In: *Spectaculum* 28 (1978), S. 203-267.
- Strauß, Botho: Die Widmung. Eine Erzählung. München [u.a.] 1977<sup>2</sup>.
- Süskind, Patrick: Das Parfum. Geschichte eines Mörders. Zürich 1985.
- Sullivan, Vernon (= Boris Vian): Ich werde auf eure Gräber spucken. [1946] Frankfurt am Main 1990<sup>13</sup>.
- Widmer, Urs: Die gelben Männer. Roman. Zürich 1976.
- Wieland, Christoph Martin: Peregrinus Proteus. Erster und zweyter Theil. [1791] In: C.M.W.: Sämmtliche Werke IX. Band 27: Peregrinus Proteus. Erster Theil. Band 28: Peregrinus Proteus. Zweyter Theil nebst einigen kleinen Aufsätzen. Hrsg. von der »Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur« ... (Hamburger Reprintausgabe). Hamburg 1984.

## **b) theoretische Texte**

- Interview mit Jean-Jacques Annaud. In: H.D. Baumann / A. Sahihi.: *Der Film: Der Name der Rose*. Weinheim [u.a.] 1986, S. 10-18.
- Anz, Thomas: Modern, postmodern? Botho Strauß' *Paare, Passanten*. In: *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main 1991, S. 104-116.
- Arac, Jonathan: Introduction. In: *Postmodernism and Politics*. Ed. and introd. by Jonathan Arac. Minnesota 1986, S. IX-XLIII.
- Bachmann, Peter: Die Auferstehung des Mythos in der Postmoderne. Philosophische Voraussetzungen zu Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt“. In: *Diskussion Deutsch* 21 (1990), S. 639-651.
- Barner, Wilfried: Pluralismus! Welcher? Vorüberlegungen zu einer Diskussion. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 34 (1990), S. 1-7.
- Barth, John: The Future of Literature and the Literature of Future. [1976] In: J.B.: *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*. New York 1984, S. 161-165.
- Barth, John: The Literature of Exhaustion. [1967] In: J.B.: *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*. New York 1984, S. 62-76.
- Barth, John: The Literature of Replenishment. [1979] In: J.B.: *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*. New York 1984, S. 193-206.

- Barth, John: The Self in Fiction, or, "That Ain't No Matter. That Is Nothing." [1979] In: J.B.: The Friday Book. Essays and Other Nonfiction. New York 1984, S. 207-214.
- Baudrillard, Jean: Die Simulation. [1976] In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, S. 153-162.
- Baumann, Hans D. / Sahihi, Arman: Ecos Theorie der Werbesemiotik (und ihre praktische Anwendung). In: H.D.B./A.S.: Der Film: Der Name der Rose. Weinheim [u.a.] 1986, S. 88-93.
- Baumann, Hans D.: Horror. Die Lust am Grauen. Weinheim [u.a.] 1989.
- Benhabib, Seyla: Kritik des <postmodernen Wissens> – eine Auseinandersetzung mit Jean-François Lyotard. In: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hrsg. von Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe. Reinbek 1986, S. 103-127.
- Berman, Russell A.: Konsumgesellschaft. Das Erbe der Avantgarde und die falsche Aufhebung der ästhetischen Autonomie. In: Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde. Hrsg. von Christa und Peter Bürger. Frankfurt am Main 1988<sup>3</sup>, S. 56-71.
- Bonito Oliva, Achille: Die italienische Trans-Avantgarde. [1980] In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, S. 121-130.
- Borchmeyer, Dieter: Postmoderne. In: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hrsg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač, Frankfurt am Main 1987, S. 306-316.
- Borchmeyer, Dieter: Die Postmoderne – Eine konservative Revolution? Architektur als Paradigma. In: Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Klaus Schwind. Tübingen 1991, S. 115-128.
- Borges, Jorge Luis: Die abscheulichen Spiegel, In: J.L.B.: Niedertracht und Ewigkeit. Erzählungen und Essays 1935-1936. *Historia universal de la infamia*. Universalgeschichte der Niedertracht. *Historia de la eternidad*. Geschichte der Ewigkeit. (Werke in 20 Bänden, Bd. 3. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1991, S. 67-68.
- Borges, Jorge Luis: Die analytische Sprache von John Wilkins. In: J.L.B.: Inquisitionen. (*Otras inquisitiones*). Essays 1941-1952. (Werke in 20 Bänden, Bd. 7. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 113-117.
- Borges, Jorge Luis: Autobiographischer Essay. In: Borges lesen. Mit Beiträgen von Jorge Luis Borges, Fritz Rudolf Fries, Octavio Paz, Marguerite Yourcenar und Gisbert Haefs. [Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.] Frankfurt am Main 1991, S. 7-73.
- Borges, Jorge Luis: Das Buch. In: J.L.B.: Die letzte Reise des Odysseus. Vorträge und Essays 1978-1982. *Borges, oral*, Borges mündlich. *Siete noches*, Sieben

- Nächte. *Nueve ensayos dantescos*, Neun danteske Essays. (Werke in 20 Bänden, Bd. 16. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 13-22.
- Borges, Jorge Luis: Der Buddhismus. In: J.L.B.: Die letzte Reise des Odysseus. Vorträge und Essays 1978-1982. *Borges, oral*, Borges mündlich. *Siete noches*, Sieben Nächte. *Nueve ensayos dantescos*, Neun danteske Essays. (Werke in 20 Bänden, Bd. 16. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 132-150.
- Borges, Jorge Luis: Geschichte der Ewigkeit, In: J.L.B.: Niedertracht und Ewigkeit. Erzählungen und Essays 1935-1936. *Historia universal de la infamia*. Universalgeschichte der Niedertracht. *Historia de la eternidad*. Geschichte der Ewigkeit. (Werke in 20 Bänden, Bd. 3. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1991, S. 101-124.
- Borges, Jorge Luis: Inkarnationen der Schildkröte. In: J.L.B.: Kabbala und Tango. Essays 1930-1932. *Evaristo Carriego*, Evaristo Carriego. *Discusión*, Diskussionen. (Werke in 20 Bänden, Bd. 2. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1991, S. 241-248.
- Borges, Jorge Luis: Die kreisförmige Zeit. In: J.L.B.: Niedertracht und Ewigkeit. Erzählungen und Essays 1935-1936. *Historia universal de la infamia*. Universalgeschichte der Niedertracht. *Historia de la eternidad*. Geschichte der Ewigkeit. (Werke in 20 Bänden, Bd. 3. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1991, S. 163-168.
- Borges, Jorge Luis: Die Kriminalgeschichte. In: J.L.B.: Die letzte Reise des Odysseus. Vorträge und Essays 1978-1982. *Borges, oral*, Borges mündlich. *Siete noches*, Sieben Nächte. *Nueve ensayos dantescos*, Neun danteske Essays. (Werke in 20 Bänden, Bd. 16. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 49-61.
- Borges, Jorge Luis: Die Lehre von den Zyklen. In: J.L.B.: Niedertracht und Ewigkeit. Erzählungen und Essays 1935-1936. *Historia universal de la infamia*. Universalgeschichte der Niedertracht. *Historia de la eternidad*. Geschichte der Ewigkeit. (Werke in 20 Bänden, Bd. 3. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1991, S. 151-162.
- Borges, Jorge Luis: Magische Einschübe im *Quijote*. In: J.L.B.: Inquisitionen. (*Otras inquisitiones*). Essays 1941-1952. (Werke in 20 Bänden, Bd. 7. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 56-59.
- Borges, Jorge Luis: Eine Rechtfertigung der Kabbala. In: J.L.B.: Kabbala und Tango. Essays 1930-1932. *Evaristo Carriego*, Evaristo Carriego. *Discusión*, Diskussionen. (Werke in 20 Bänden, Bd. 2. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1991, S. 175-179.
- Borges, Jorge Luis: Tausendundeine Nacht. In: J.L.B.: Die letzte Reise des Odysseus. Vorträge und Essays 1978-1982. *Borges, oral*, Borges mündlich. *Siete noches*, Sieben Nächte. *Nueve ensayos dantescos*, Neun danteske

- Essays. (Werke in 20 Bänden, Bd. 16. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 116-131.
- Borges, Jorge Luis: Die Unsterblichkeit. In: J.L.B.: Die letzte Reise des Odysseus. Vorträge und Essays 1978-1982. *Borges, oral*, Borges mündlich. *Siete noches*, Sieben Nächte. *Nueve ensayos dantescos*, Neun danteske Essays. (Werke in 20 Bänden, Bd. 16. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 23-35.
- Borges, Jorge Luis: Von der Allegorie zum Roman. In: J.L.B.: Inquisitionen. (*Otras inquisitiones*). Essays 1941-1952. (Werke in 20 Bänden, Bd. 7. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 165-169.
- Borges, Jorge Luis: Die vorletzte Fassung der Wirklichkeit. In: J.L.B.: Kabbala und Tango. Essays 1930-1932. *Evaristo Carriego*, Evaristo Carriego. *Discusión*, Diskussionen. (Werke in 20 Bänden, Bd. 2. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1991, S. 160-165.
- Borges, Jorge Luis: Vorwort zur Auflage von 1954. In: J.L.B.: Niedertracht und Ewigkeit. Erzählungen und Essays 1935-1936. *Historia universal de la infamia*. Universalgeschichte der Niedertracht. *Historia de la eternidad*. Geschichte der Ewigkeit. (Werke in 20 Bänden, Bd. 3. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1991, S. 12-13.
- Borges, Jorge Luis: Vorwort zu *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*. In: J.L.B.: Fiktionen. (*Ficciones*). Erzählungen 1939-1944. (Werke in 20 Bänden, Bd. 5. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 13.
- Borges, Jorge Luis: Die Zeit. In: J.L.B.: Die letzte Reise des Odysseus. Vorträge und Essays 1978-1982. *Borges, oral*, Borges mündlich. *Siete noches*, Sieben Nächte. *Nueve ensayos dantescos*, Neun danteske Essays. (Werke in 20 Bänden, Bd. 16. Hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold.) Frankfurt am Main 1992, S. 62-73.
- Brinkmann, Rolf Dieter: Der Film in Worten. [1969] In: Acid. Neue amerikanische Szene. Hrsg. von R.D. Brinkmann und R.R. Rygulla. Frankfurt am Main 1975, S. 381-399.
- Brinkmann, Rolf Dieter: Der Film in Worten. [1969] In: R.D.B.: Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen. 1965-1974. Reinbek 1982, S. 223-247.<sup>(x)</sup>
- Brinkmann, Rolf Dieter: Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu dieser Anthologie. In: Silver Screen. Neue amerikanische Lyrik. Hrsg. von Rolf Dieter Brinkmann. Köln 1969, S. 7-32.
- Brinkmann, Rolf Dieter: Spiritual Addiction. Zu William Seward Burroughs' Roman Nova Express. [1970]. In: R.D.B.: Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen. 1965-1974. Reinbek 1982, S. 203-206.<sup>(x)</sup>

- Bürger, Christa: Das Verschwinden der Kunst. Die Postmoderne-Debatte in den USA. In: Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde. Hrsg. von Christa und Peter Bürger. Frankfurt am Main 1988<sup>3</sup>, S. 34-55.
- Bürger, Peter: Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde. Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys. In: Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde. Hrsg. von Christa und Peter Bürger. Frankfurt am Main 1988<sup>3</sup>, S. 196-212.
- Bürger, Peter: Das Verschwinden der Bedeutung. Versuch einer postmodernen Lektüre von Michel Tournier, Botho Strauß und Peter Handke. In: ›Postmoderne‹ oder Der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft. Hrsg. von Peter Kemper. Frankfurt am Main 1988, S. 294-312.
- Calvino, Italo: Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen. [1985] München [u.a.] 1991.
- Chandler, Raymond: Die simple Kunst des Mordens. [1950] In: R.Ch.: Die simple Kunst des Mordens. Briefe, Essays, Notizen, eine Geschichte und ein Romanfragment. Hrsg. von Dorothy Gardiner und Kathrine Sorley Walker. Zürich 1975, S. 318-342.
- Conrady, Karl Otto: Goethe. Leben und Werk., Band II. Frankfurt am Main 1987.
- Culler, Jonathan: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek 1988.
- [Gespräch mit] Jacques Derrida. [1982] In: Philosophien. Gespräche mit Michel Foucault, Kostas Axelos, Jacques Derrida, Vincent Descombes, André Glucksmann, Emmanuel Lévinas, Jean-François Lyotard, Jacques Rancière, Paul Ricœur und Michel Serres. Hrsg. von Peter Engelmann. Graz [u.a.] 1985, S. 51-70.
- Derrida, Jacques: Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur. [1987] In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Iser. Weinheim 1988, S. 215-232.
- Derrida, Jacques: Apokalypse. [1983] Hrsg. von Peter Engelmann. Graz [u.a.] 1985.
- Derrida, Jacques: Grammatologie. [1967] Frankfurt am Main 1983.
- Derrida, Jacques: Positionen. [1972] Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta. Hrsg. von Peter Engelmann. Graz [u.a.] 1986.
- [Gespräch mit] Vincent Descombes. [1980] In: Philosophien. Gespräche mit Michel Foucault, Kostas Axelos, Jacques Derrida, Vincent Descombes, André Glucksmann, Emmanuel Lévinas, Jean-François Lyotard, Jacques Rancière, Paul Ricœur und Michel Serres. Hrsg. von Peter Engelmann. Graz [u.a.] 1985, S. 71-83.
- Detje, Robin: Ein graues Gerüst. In: Die Zeit 41 (1993), Literaturbeilage, S. 8.
- Drews, Jörg: »Wilde« Pluralität bevorzugt. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 36 (1992), S. 391-395.



- Eco, Umberto: Nachschrift zum ›Namen der Rose‹. [1983] München 1986.
- Eisner, Lotte H.: Die dämonische Leinwand. [1955] Hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. Frankfurt am Main 1980.
- Enzensberger, Hans Magnus: Die Aporien der Avantgarde. [1962] In: H.M.E.: Einzelheiten II. Poesie und Politik. Frankfurt am Main 1970<sup>3</sup>, S. 50-80.
- Federman, Raymond: Federman über Federman: Lüg oder stirb. In: R.F.: *Surfiction: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen*. Frankfurt am Main 1992, S. 127-152.
- Federman, Raymond: Kritifikation: Einbildungskraft als Plagiarismus. (... ein unvollendeter end-loser Diskurs ...) In: R.F.: *Surfiction: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen*. Frankfurt am Main 1992, S. 77-99.
- Federman, Raymond: Literatur heute oder Der Drang nach dem Nicht-Wissen. In: R.F.: *Surfiction: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen*. Frankfurt am Main 1992, S. 9-29.
- Federman, Raymond: Selbstreflexive Literatur oder Wie man sie los wird. In: R.F.: *Surfiction: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen*. Frankfurt am Main 1992, S. 31-57.
- Federman, Raymond: Surfiction: Eine postmoderne Position. In: R.F.: *Surfiction: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen*. Frankfurt am Main 1992, S. 59-76.
- Fehér, Ferenc: Der Pyrrhussieg der Kunst im Kampf um ihre Befreiung. Bemerkungen zum postmodernen Intermezzo. In: Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde. Hrsg. von Christa und Peter Bürger. Frankfurt am Main 1988<sup>3</sup>, S. 13-33.
- Fiedler, Leslie: Die neuen Mutanten. [1965] In: Acid. Neue amerikanische Szene. Hrsg. von R.D. Brinkmann und R.R. Rygulla. Frankfurt am Main 1975, S. 16-31.
- Fiedler, Leslie: Überquert die Grenze, schließt den Graben!: Über die Postmoderne. [1969] In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, S. 57-74.
- Fischer-Lichte, Erika: Postmoderne. Fortsetzung oder Ende der Moderne? Literatur zwischen Kulturkrise und kulturellem Wandel. In: *Neohelicon* 16, 1 (1989), S. 11-27.
- Fischer-Lichte, Erika: Zwischen Differenz und Indifferenz. Funktionalisierungen des Montage-Verfahrens bei Heiner Müller. In: Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Klaus Schwind. Tübingen 1991, S. 231-246.
- Fritz, Horst: Ästhetik des Films im Kontext von Expressionismus und Neuer Sachlichkeit. In: Drama und Theater der europäischen Avantgarde. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Franz Norbert Mennemeier. Tübingen [erscheint 1994/95], S. 387-409.

- Gehlen, Arnold: Über kulturelle Kristallisation. [1963] In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, S. 133-143.
- Gerlach, Hans-Martin: Denken heute - zwischen Pluralismus und Fundamentalismus? In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 35 (1991), S. 300-304.
- Glaser, Hermann: Der Abschied vom Prinzipiellen. Postmoderne. In: H.G.: Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 3: Zwischen Protest und Anpassung 1968-1989. München [u.a.] 1989, S. 181-274.
- Graff, Gerald: The Myth of the Postmodernist Breakthrough. [1973] In: Postmodernism in American Literature. A Critical Anthology. Ed. by Manfred Pütz und Peter Freese. Darmstadt 1984, S. 37-58.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Pluralität / Pluralismus / Entropie. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 35 (1991), S. 305-309.
- Gustafsson, Lars: Mein Gedicht ›Die Maschinen‹. [1962] In: L.G.: Eine Insel in der Nähe von Magora. Frankfurt am Main 1973, S. 10-16.
- Habermas, Jürgen: Die Kulturkritik der Neokonservativen in den USA und in der Bundesrepublik. [1982] In: J.H.: Die Neue Unübersichtlichkeit. Kleine politische Schriften V. Frankfurt am Main 1985, S. 30-56.
- Habermas, Jürgen: Die Moderne - ein unvollendetes Projekt. [1980] In: J.H.: Kleine politische Schriften I-IV. Frankfurt am Main 1981, S. 444-464.
- Habermas, Jürgen: Moderne und postmoderne Architektur. [1981] In: J.H.: Die Neue Unübersichtlichkeit. Kleine politische Schriften V. Frankfurt am Main 1985, S. 11-29.
- Habermas, Jürgen: Untiefen der Rationalitätskritik. [1984] In: J.H.: Die Neue Unübersichtlichkeit. Kleine politische Schriften V. Frankfurt am Main 1985, S. 132-137.
- Hage, Volker: Schriftproblem. Zur deutschen Literatur der achtziger Jahre. Reinbek 1990.
- Handke, Peter: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper. Zürich 1987.
- Harth, Helene: Die Entzifferung der Phänomene. In: Zibaldone 1 (1986), S. 29-47.
- Harth, Helene (u.a.): Die Welt ist nicht lesbar, aber wir müssen gleichwohl versuchen, sie zu entziffern. Ein Gespräch mit Italo Calvino. [1985] In: Zibaldone 1 (1986), S. 5-17.
- Harvey, David: The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Oxford 1989.
- Hassan, Ihab: Postmoderne heute. [1985] In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, S. 47-56.
- Hassan, Ihab: POSTmodernISM. A Paracritical Bibliography. [1971] In: Postmodernism in American Literature. A Critical Anthology. Ed. by Manfred Pütz und Peter Freese. Darmstadt 1984, S. 82-95.

- Hassan, Ihab: The Re-Vision of Literature: Rhetoric, Imagination, Vision. [1980] In: Postmodernism in American Literature. A Critical Anthology. Ed. by Manfred Pütz und Peter Freese. Darmstadt 1984, S. 95-117
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Wissenschaft der Logik II. Erster Teil. Die objektive Logik. Zweites Buch. Zweiter Teil. Die subjektive Logik. (Werke 6). [1813/16] Frankfurt am Main 1990<sup>2</sup>.
- Heinzlmeier, Adolf (u.a.): Kino der Nacht. Hollywoods Schwarze Serie. Hamburg [u.a.] 1985.
- Hoesterey, Ingeborg: Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne. Frankfurt am Main 1988.
- Hoffmann, Gerhard (u.a.): 'Modern,' 'Postmodern' and 'Contemporary' as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature. In: Amerikastudien 22,1 (1977), S. 19-40.
- Hofmann, Gunter / Perger, Werner A.: Die Ängste kommen aus der Mitte. In: Die Zeit 23 (1993), S. 3.
- Holthusen, Hans Egon: Heimweh nach Geschichte. Postmoderne und Posthistoire in der Literatur der Gegenwart. In: Merkur 38 (1984), S. 902-917.
- Holthusen, Hans Egon: Vom Eigensinn der Literatur. Kritische Versuche aus den achtziger Jahren. Stuttgart 1989.
- Honneth, Axel: Der Affekt gegen das Allgemeine. Zu Lyotards Konzept der Postmoderne. In: Merkur 38 (1984), S. 893-902.
- Quintus Horatius Flaccus: Ars Poetica. Die Dichtkunst. [20 v.Chr.] Übers. u. hrsg. von Eckart Schäfer. Stuttgart 1984 (= für den lat. Text: Q. Horati Flacci Opera. Ed. F. Klingner. Leipzig 1959<sup>3</sup>).
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. [1944/69] Frankfurt am Main 1988.
- Husserl, Edmund: Cartesianische Meditationen. [1932] In: E.H.: Cartesianische Meditationen. Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie. (Gesammelte Schriften; Bd. 8. Hrsg von Elisabeth Ströker). Hamburg 1992, S. 1-161 (getrennte Paginierung).
- Husserl, Edmund: Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie. [1935ff.] In: E.H.: Cartesianische Meditationen. Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie. (Gesammelte Schriften; Bd. 8. Hrsg von Elisabeth Ströker). Hamburg 1992, S. 1-276 (getrennte Paginierung).
- Husserl, Edmund: Logische Untersuchungen. 1. Band. [1900/13] In: E.H.: Logische Untersuchungen. 1. Band: Prolegomena zur reinen Logik. (Gesammelte Schriften Bd. 2. Hrsg. von Elisabeth Ströker.) Hamburg 1992.

- Huyssen, Andreas: Postmoderne – eine amerikanische Internationale? In: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hrsg. von Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe. Reinbek 1986, S. 13-44.
- Ickert, Klaus / Schick, Ursula: Das Geheimnis der Rose entschlüsselt. München 1986.
- Jameson, Fredric: Postmoderne - zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hrsg. von Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe. Reinbek 1986, S. 45-102.
- Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. [1977] Stuttgart 1980<sup>2</sup>.
- Jencks, Charles: Was ist Postmoderne? [1986] Zürich [u.a.] 1990.
- Kaiser, Herbert: Gerhard Köpf. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold.
- Kazubko, Katrin: Der alltägliche Wahnsinn. Zur »Trilogie des Wiedersehens«. In: Text + Kritik. Bd. 81. Botho Strauß. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1984, S. 20-30.
- Kafitz, Dieter: Die Funktion der Bildmontage in Botho Strauß' *Trilogie des Wiedersehens*. In: Montage in Theater und Film. Hrsg. von Horst Fritz. Tübingen 1993, S. 169-190.
- Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. [1781/87] Nach der ersten und zweiten Original-Ausgabe neu hrsg. von Raymund Schmidt. Hamburg 1976.
- Kierkegaard, Sören: Furcht und Zittern. [1843] Mit Erinnerungen an Kierkegaard von Hans Bröchner. Übers. und mit Glossar, Bibliographie sowie einem Essay <Zum Verständnis des Werkes> hrsg. von Liselotte Richter. Frankfurt am Main 1988<sup>2</sup>.
- Kilb, Andreas: Die allegorische Phantasie. Zur Ästhetik der Postmoderne. In: Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde. Hrsg. von Christa und Peter Bürger. Frankfurt am Main 1988<sup>3</sup>, S. 84-113.
- Kipphoff, Petra: Der zweite Auftritt der Olimpia. In: Die Zeit 43 (1993), S. 74.
- Klatt, Gudrun: Moderne und Postmoderne im Streit zwischen Jean-François Lyotard und Jürgen Habermas. In: Weimarer Beiträge 35 (1989), S. 271-292.
- Köhler, Michael: 'Postmodernismus': Ein begriffsgeschichtlicher Überblick. In: Amerikastudien 22,1 (1977), S. 8-18.
- Der blaue Weg des Möglichen. Franz Loquai im Gespräch mit Gerhard Köpf. In: Gerhard Köpf. Hrsg. von Franz Loquai. Eggingen 1993, S. 115-146.
- Köpf, Gerhard: Ästhetik und öffentliche Anästhesie. Ein Zuruf. In: LiteraturMagazin 24 (1989), S. 24-28.
- Köpf, Gerhard: Komm, stirb mit mir ein Stück. In: LiteraturMagazin 19 (1987), S. 64-71.
- Kreuzer, Helmut: Pluralismus und Postmodernismus. In: Pluralismus und Postmodernismus. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte der 80er Jahre. Hrsg. von Helmut Kreuzer. Frankfurt am Main [u.a.] 1989, S. 7-22.

- Lexikon des Internationalen Films. Das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945. 21 000 Kurzkritiken und Filmographien. Bd. 8: T-V. Red. Klaus Brüne. Hrsg. vom Katholischen Institut für Medieninformation e.V. und der Katholischen Filmkommission für Deutschland. Reinbek 1987.
- Liebertz-Grün, Ursula: Postpatriarchaler Pluralismus. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 35 (1991), S. 313-314.
- [Gespräch mit] Jean-François Lyotard. [1979] In: Philosophien. Gespräche mit Michel Foucault, Kostas Axelos, Jacques Derrida, Vincent Descombes, André Glucksmann, Emmanuel Lévinas, Jean-François Lyotard, Jacques Rancière, Paul Ricœur und Michel Serres. Hrsg. von Peter Engelmann. Graz [u.a.] 1985, S. 115-128.
- Lyotard, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? [1982] In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, S. 193-203.
- Lyotard, Jean-François: Grabmal des Intellektuellen. [1983] In: J.-F.L.: Grabmal des Intellektuellen. Hrsg. von Peter Engelmann. Graz [u.a.] 1985, S. 9-19.
- Lyotard, Jean-François: Die Moderne redigieren. [1988] In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, S. 204-214.
- Lyotard, Jean-François: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. [1979] In: J.-F.L.: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. Berlin 1986, S. 51-77.
- Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. [1979] Hrsg. von Peter Engelmann. Graz [u.a.] 1986.
- Lyotard, Jean-François: Rasche Bemerkungen zur Frage der Postmoderne [1982]. In: J.-F.L.: Grabmal des Intellektuellen. Hrsg. von Peter Engelmann. Graz [u.a.] 1985, S. 80-88.
- Lyotard, Jean-François: Regeln und Paradoxa. [1981] In: J.-F.L.: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. Berlin 1986, S. 97-107.
- Lyotard, Jean-François: Eine Widerstandslinie. [1984] In: J.-F.L.: Grabmal des Intellektuellen. Hrsg. von Peter Engelmann. Graz [u.a.] 1985, S. 53-67.
- Lyotard, Jean-François: Der Widerstreit [1983]. München 1989<sup>2</sup>.
- Marinetti, Filippo Tommaso: Die futuristische Literatur. Technisches Manifest. [1912] In: Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912-1934). Hrsg. von Peter Demetz. München [u.a.] 1990, S. 193-200.
- Marinetti, Filippo Tommaso: Manifest des Futurismus. [1912] In: Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912-1934). Hrsg. von Peter Demetz. München [u.a.] 1990, S. 172-178.
- Marsch, Edgar: Die Kriminalerzählung. Theorie - Geschichte - Analyse. München 1983<sup>2</sup>.

- McGowan, Moray: Schlachthof und Labyrinth. Subjektivität und Aufklärungszweifel in der Prosa von Botho Strauß. In: Text + Kritik. Bd. 81. Botho Strauß. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1984, S. 55-71.
- Meier, Albert: Welcher Pluralismus? Kein Problem. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 35 (1991), S. 318-321.
- Monhardt, Stefan: Lesarten von Pluralismus. Anmerkungen zu einer Diskussion. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 35 (1991), S. 322-328.
- Müller, Heiner: Brief an Robert Wilson. [1987] In: H.M.: Material. Texte und Kommentare. Leipzig 1990, S. 51-54.
- Müller, Heiner: Mauern. Gespräch mit Sylvère Lotringer. [1981] In: H.M. Rotwelsch. Berlin 1982, S. 49-86.<sup>(x)</sup>
- Müller, Heiner: Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York. [1979] In: H.M.: Material. Texte und Kommentare. Leipzig 1990, S. 21-24.
- Niethammer, Lutz: Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende? Reinbek 1989.
- Nietzsche, Friedrich: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. [1873] In: F.N.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazziono Montinari. Band 1. München 1980. S. 873-890.
- Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift. [1887] In: F.N.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazziono Montinari. Band 5. München 1980, S. 245-412.
- Novalis: Monolog. In: Novalis: Schriften. Zweiter Band. Das philosophische Werk. Hrsg. von Richard Samuel. Darmstadt 1965<sup>2</sup>, S. 672-673.
- Ortheil, Hans-Josef: Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur. In: Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main 1991, S. 36-51.
- Peper, Jürgen: Postmodernismus: "Unitary Sensibility". (Von der geschichtlichen Ordnung zum synchron-environmentalen System). [1977] In: Postmodernism in American Literature. A Critical Anthology. Ed. by Manfred Pütz und Peter Freese. Darmstadt 1984, S. 167-192.
- Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich. Tübingen 1985, 1-30.
- Philosophien. Gespräche mit Michel Foucault, Kostas Axelos, Jacques Derrida, Vincent Descombes, André Glucksmann, Emmanuel Lévinas, Jean-François Lyotard, Jacques Rancière, Paul Ricoeur und Michel Serres. Hrsg. von Peter Engelmann. Graz [u.a.] 1985.
- Pokern, Ulrich: Der Kritiker als Zirku(lation)sagent. Literaturkritik am Beispiel von Patrick Süskinds »Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders.« In: Text + Kritik. Bd. 100. Über Literaturkritik. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1988, S. 70-76.

- Radisch, Iris: Wir brauchen eine schlechtere Literatur. In: Die Zeit 41 (1993), Literaturbeilage, S. 1-2.
- Reckwitz, Eckhard: Intertextualität postmodern: J.M. Coetzee, *Foe*; John Fowles, *A Maggot*; Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*. In: Wie postmodern ist die Postmoderne? Vorträge aus dem III. Verlagskolloquium 1989 in Bochum. Hrsg. von Kunibert Bering und Werner L. Hohmann. Essen 1990, S. 121-156.
- Reclams Science Fiction Führer. Hrsg. von Hans Joachim Alpers u.a. Stuttgart 1982.
- Renner, Rolf Günter: Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne. Freiburg 1988.
- [Gespräch mit] Paul Ricoeur. [1981] In: Philosophien. Gespräche mit Michel Foucault, Kostas Axelos, Jacques Derrida, Vincent Descombes, André Glucksmann, Emmanuel Lévinas, Jean-François Lyotard, Jacques Rancière, Paul Ricoeur und Michel Serres. Hrsg. von Peter Engelmann. Graz [u.a.] 1985, S. 142-155.
- Roelcke, Eckhard: Laßt mich tun, was ich will. In: Die Zeit 22 (1993), S. 57.
- Romilly, J.E.: Toleranz. [1751-65] In: Artikel aus der von Diderot und d'Alembert herausgegebenen Enzyklopädie. Auswahl von Manfred Naumann. Frankfurt 1985<sup>2</sup> (zugl.: Leipzig 1984), S. 759-764.
- Ryan, Judith: Pastiche und Postmoderne. Süskinds Roman *Das Parfum*. In: Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main 1991, S. 91-108.
- Rygulla, Ralf-Rainer: Anmerkungen, Materialien, Nachweise. In: Acid. Neue amerikanische Szene. Hrsg. von R.D. Brinkmann und R.R. Rygulla. Frankfurt am Main 1975, S. 400-419.
- Scheer, Thorsten: Postmoderne als kritisches Konzept. Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960. München 1992.
- Scherpe, Klaus R.: Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs. Zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne. [1986] In: K.R.Sch.: Die rekonstruierte Moderne. Studien zur deutschen Literatur nach 1945. Köln [u.a.] 1992, S. 215-254.
- Schlegel, Friedrich: Lyceums-/Kritische Fragmente. In: F.Sch.: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hrsg. und eingel. von Hans Eichner. (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung. Zweiter Band. Kritische Neuausgabe. Hrsg. von Ernst Behler). München 1967, S. 147-163.
- Schnädelbach, Herbert: Die Aktualität der *Dialektik der Aufklärung*. In: Die Aktualität der *Dialektik der Aufklärung*. Zwischen Moderne und Postmoderne. Hrsg. von Harry Kunnemann und Hent de Vries. Frankfurt am Main [u.a.] 1989, S. 15-35.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: Kriminalroman und Post-Avantgarde. In: Merkur 41 (1987), S. 287-296.

- Seel, Martin: Plädoyer für die zweite Moderne. In: Die Aktualität der *Dialektik der Aufklärung*. Zwischen Moderne und Postmoderne. Hrsg. von Harry Kunnemann und Hent de Vries. Frankfurt am Main [u.a.] 1989, S. 36-66.
- Seeßlen, Georg: Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films. Reinbek 1981.
- Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. [1974/76] Frankfurt am Main 1986.
- Siepe, Hans T.: „Eulensehen“ oder Im Anfang war die Post, am Ende die Moderne (zu einem Roman von Gerhard Köpf). In: Wie postmodern ist die Postmoderne? Vorträge aus dem III. Verlagskolloquium 1989 in Bochum. Hrsg. von Kunibert Bering und Werner L. Hohmann. Essen 1990, S. 173-182.
- Sommer, Theo: Ein Abgrund von Doppelmoral. In: Die Zeit 21 (1993), S. 1.
- Sontag, Susan: Anmerkungen zu »Camp« (Notes on »Camp«). [1964] In: S.S.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main 1982, S. 322-341.
- Sontag, Susan: Die Einheit der Kultur und die neue Erlebnisweise (One Culture and the New Sensibility). [1965] In: S.S.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main 1982, S. 342-354.
- Sontag, Susan: Gegen Interpretation (Against Interpretation). [1964] In: S.S.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main 1982, S. 11-22.
- Sontag, Susan: Die pornographische Phantasie (The Pornographic Imagination). [1967] In: S.S.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main 1982, S. 48-87.
- Sontag, Susan: Über den Stil (On Style). [1965] In: S.S.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main 1982, S. 23-47.
- Sontag, Susan: William Burroughs und der Roman (William Burroughs and the Novel). [1966] In: S.S.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main 1982, S. 156-169.
- Späth, Sybille: Rolf Dieter Brinkmann. Stuttgart 1989.
- Sukenick, Ronald: The New Tradition. [1972] In: Postmodernism in American Literature. A Critical Anthology. Ed. by Manfred Pütz und Peter Freese. Darmstadt 1984, S. 118-123.
- Steinert, Hajo: Weihwasserprosa. In: Die Zeit 41 (1993), Literaturbeilage, S. 8.
- Strauß, Botho: Anschwellender Bocksgesang. In: Der Spiegel 6 (1993), S. 202-207.
- Tepe, Peter: Anmerkungen zum philosophischen Postmodernismus. In: Wie postmodern ist die Postmoderne? Vorträge aus dem III. Verlagskolloquium 1989 in Bochum. Hrsg. von Kunibert Bering und Werner L. Hohmann. Essen 1990, S. 55-71.
- Träger, Claus: Pluralismus ohne Alternative. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 35 (1991), S. 334-340.



- Vattimo, Gianni: Das Ende der Geschichte. In: Die Aktualität der *Dialektik der Aufklärung*. Zwischen Moderne und Postmoderne. Hrsg. von Harry Kunnemann und Hent de Vries. Frankfurt am Main [u.a.] 1989, S. 168-182.
- Vattimo, Gianni: Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie. [1985] In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, S. 233-246.
- Venturi, Robert: Komplexität und Widerspruch in der Architektur. [1966/77] In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, S. 79-84.
- Verweyen, Theodor / Witting, Gunther: Wozu die Aufregung? In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 35 (1991) S. 341-346.
- Welsch, Wolfgang: Einleitung. In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, S. 1-43.
- Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Weinheim 1988<sup>2</sup>.
- Wenders, Wim: Der Akt des Sehens. In: Die Zeit 37 (1991), S. 67.
- Wieland, Christoph Martin: Was ist Wahrheit? [1782] In: C.M.W.: Sämtliche Werke VIII, Band 24: *Vermischte Aufsätze*. Hrsg. von der »Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur« ... (Hamburger Reprintausgabe). Hamburg 1984, S. 39-54.
- Willems, Gottfried: Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen 1989.
- Willems, Gottfried: Das Konzept der literarischen Gattung. Untersuchungen zur klassischen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F.Th. Vischers. Tübingen 1981.
- Willems, Gottfried: Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens und der Kriminalroman. Über den Darstellungsstil von Patrick Süskinds *Das Parfum*. In: Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Wolfgang Düsing. Frankfurt am Main [u.a.] 1993, S. 223-244.
- Willems, Gottfried: [Rezension zu] R.G. Renner, Die postmoderne Konstellation. In: Arbitrium 1/1991, S. 123-125.
- Wyss, Ulrich: Rettung des Romans? Italo Calvino und das Erzählen. In: Zibaldone 1 (1986), S. 48-58.
- Žmegač, Viktor: Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne. In: Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Klaus Schwind. Tübingen 1991, S. 17-28.

## Index der Personen

### A

Adorno, Theodor W. 16,19,29,96,123  
Allen, Woody 70  
Alpers, Hans Joachim 70  
Annaud, Jean-Jacques 68  
Anz, Thomas 106  
Arac, Jonathan 9  
Aristoteles 53,67,79,122  
Arnold, Fritz 27,56f.,78,86  
Arnold, Heinz Ludwig 116  
Artaud, Antonin 41

### B

Bachmann, Peter 117  
Barner, Wilfried 22  
Barth, John 35,57ff.,69,73,78,85,91f.,  
96,108,132  
Barthes, Roland 105,108  
Baudelaire, Charles 41,104  
Baudrillard, Jean 53,70  
Baumann, Hans D. 64,68,79  
Behler, Ernst 38  
Benhabib, Seyla 16,18  
Benjamin, Walter 112  
Bergson, Henri 44  
Bering, Kunibert 15  
Berman, Russell A. 95  
Bogart, Humphrey 32  
Bohrer, Karl-Heinz 94  
Borchmeyer, Dieter 10,113,117  
Borges, Jorge Luis 10,27,36f.,52,55,  
57,59ff.,65,70,73,75,77ff.,112,121f.,  
124,132

Branca, ? 93  
Brecht, Bertolt 67  
Brinkmann, Rolf Dieter 37,98ff.  
Broich, Ulrich 111  
Brüne, Klaus 33  
Bürger, Christa 8,29,95  
Bürger, Peter 8,95f.,106  
Burroughs, William 41

### C

Cain, James M. 38  
Calvino, Italo 5,7,10,35f.,38,59,61f.,  
65,72ff.,79,82f.,96,99  
Camus, Albert 121  
Casares, Adolfo Bios 121

Cervantes Saavedra, Miguel de 111  
Cézanne, Paul 104  
Chandler, Raymond 31f.,38,70  
Chapman, John Watkins 10  
Christie, Agatha 31,83  
Colli, Giorgio 12  
Conrad, Joseph 121  
Conrady, Karl Otto 37  
Corbin, Alain 115  
Culler, Jonathan 50

### D

d'Alembert, Jean Le Rond 19  
Derrida, Jacques 12,25,49f.,53,94,  
101f.,108  
Descomes, Vincent 49  
Detje, Robin 92  
Dick, Philip K. 33,70  
Diderot, Denis 19,119  
Dilthey, Wilhelm 104  
Dische, Irene 92  
Drews, Jörg 94  
Düsing, Wolfgang 69

### E

Eco, Umberto 8ff.,23,35,59,62ff.,78,80,  
83f.,86f.,96,105,111,125,130,133  
Eichner, Hans 38  
Einstein, Albert 17  
Eisner, Lotte H. 31  
Engelmann, Peter 12,17,25  
Enzensberger, Hans Magnus 43f.,54  
Escher, Maurits Cornelis 87

### F

Falk, Peter 32  
Federman, Raymond 35,43ff.,95  
Fehér, Ferenc 8,95  
Fiedler, Leslie 14,35,37,39,42,57,  
70,98ff.,133  
Fischer-Lichte, Erika 6,31,111ff.  
Forrest, Frederic 32  
de Frecamp, Jean 23  
Freese, Peter 37  
Freud, Sigmund 44,101  
Fries, Fritz Rudolf 27  
Fritz, Horst 31,105

### G

Galouye, Daniel F. 70

- García Márquez, Gabriel 61ff.  
 Gardiner, Dorothy 31  
 Gehlen, Arnold 53  
 Gerlach, Hans-Martin 19,22,30  
 Glaser, Herrmann 93  
 Gödel, Kurt 17  
 Goethe, Johann Wolfgang von 20,37,  
 104,111,121,125  
 Graff, Gerald 39  
 Grass, Günter 122  
 Gumbrecht, Hans Ulrich 22  
 Gustafsson, Lars 36,49,78,81f.,86
- H**
- Habermas, Jürgen 8,16,18,21,50,93,95  
 Haefs, Gisbert 27,56f.,78,86  
 Hage, Volker 116  
 Hammett, Dashiell 31f.,38  
 Handke, Peter 102ff.,114f.  
 Harth, Helene 72ff.  
 Harvey, David 33  
 Hassan, Ihab 33,35,43f.,61  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 16,74,  
 96  
 Heidegger, Martin 25,44,49,54,96,102,  
 106  
 Heinlein, Robert A. 70  
 Heinzlmeier, Adolf 31,33  
 Heisenberg, Werner 17  
 Hesiod 121  
 Hildegard von Bingen 23  
 Hildesheimer, Wolfgang 117  
 Hochhuth, Rolf 41  
 Hoesterey, Ingeborg 7,9,93ff.,98,104,  
 110ff.,114f.  
 Hoffer, Klaus 117  
 Hoffmann, Gerhard 61  
 Hoffmann, Hilmar 31  
 Hofmann, Gunter 5  
 Hohmann, Werner L. 15  
 Hölderlin 127  
 Hollein, Hans 94  
 Holthusen, Hans Egon 38,106  
 Honneth, Axel 16  
 Horaz 67  
 Horkheimer, Max 19  
 Houdebine, Jean-Louis 12  
 Howe, Irving 10,35  
 Humboldt, Alexander 121
- Husserl, Edmund 12,18,48,55  
 Huyssen, Andreas 6,35,38,42,44f.,102
- I**
- Ionesco, Eugene 41
- J**
- Jameson, Frederic 26,29  
 Jean Paul 119  
 Jencks, Charles 14,30,44,58f.,120  
 Joyce, James 18,66,69,80f.,125
- K**
- Kafitz, Dieter 105  
 Kaiser, Herbert 121,123  
 Kant, Immanuel 11,27,43,48,92  
 Kazubko, Katrin 105  
 Kemper, Peter 106  
 Kierkegaard, Sören 54  
 Kilb, Andreas 96  
 Kipphoff, Petra 94  
 Klatt, Gudrun 93  
 Kleeberg, Michael 126ff.  
 Kleist, Heinrich von 114  
 Klingner, Friedrich 67  
 Kofman, Sarah 94  
 Köhler, Michael 9,35  
 Köpf, Gerhard 121ff.  
 Kreuzer, Helmut 117  
 Kristeva, Julia 12,111  
 Kunnemann, Harry 16,95
- L**
- Lacan, Jacques 108  
 Lafferty, R.A. 70  
 Leiris, Michel 41  
 Lem, Stanislaw 70  
 Lessing, Gotthold Ephraim 19  
 Levin, Harry 10,35  
 Lichtenstein, Roy 37  
 Liebertz-Grün, Ursula 22  
 Ligeti, György 5  
 Loquai, Franz 121  
 Lukács, György 29  
 Lukian 126f.  
 Lukrez 8,75  
 Lützel, Paul Michael 106  
 Lyotard, Jean-François 9,14,16f.,20f.,  
 23,25,49,54f.,58,67,79,85,93ff.,100,  
 119,133
- M**
- Magritte, René 104

Marinetti, Filippo Tommaso 100,110  
 Marsch, Edgar 31,84  
 Martin, Steve 33  
 Marx, Karl 29,101  
 May, Karl 66,81  
 McCarthy, Cormac 63  
 McGowan, Moray 106,116  
 McLuhan, Herbert Marshall 99,109  
 McTiernan, John 70  
 Meier, Albert 22  
 Mennemeier, Franz Norbert 31  
 Mill, John Stuart 12  
 Monhardt, Stefan 22  
 Montinari, Mazziono 12  
 Moore, Charles 14,22f.  
 Moore, Robert 32  
 Mulisch, Harry 36  
 Müller, Heiner 110ff.  
 Musil, Robert 69  
**N**  
 Naumann, Manfred 19  
 Niethammer, Lutz 54  
 Nietzsche, Friedrich 12,25,46f.,50f.,  
 65,89,96,105  
 Norfolk, Lawrence 36  
 Novalis 49  
**O**  
 Oliva, A. Bonito 26  
 Oníz, Federico. de 10  
 Ortheil, Hans-Josef 117  
 Ovid 117  
**P**  
 Pannwitz, Rudolf 10  
 Paz, Octavio 27  
 Peper, Jürgen 40,99,109  
 Perec, Georges 36,65,75,78f.,82,  
 86f.,112  
 Perger, Werner A. 5  
 Peters, Ellis 69  
 Pfister, Manfred 111  
 Pinthus, Kurt 25  
 Pirandello, Luigi 121  
 Piranesi, Giovanni Battista 87,121  
 Platon 53,126  
 Plotin 90  
 Poe, Edgar Allan 83  
 Pokern, Ulrich 116f.  
 Pütz, Manfred 37

Pynchon, Thomas 36,41,86,96,108f.

## Q

Queen, Ellery 83

## R

Radisch, Iris 92

Ransmayr, Christoph 114,117

Reckwitz, Eckhard 102

Reiner, Carl 33

Renner

Renner, Rolf Günter 9,11,25f.,98f.,  
 102,104ff.,108ff.,112

Ricœur, Paul 114

Rilke, Rainer Maria 121

Romilly, J.E. 19ff.

Ronse, Henri 12

Roth, Patrick 92

Ryan, Judith 114f.,120

Rygulla, Ralf-Rainer 37,101

## S

Sahihi, Arman 64,68

Samuel, Richard 49

Sarraute, Nathalie 41

Sartre, Jean-Paul 41,44,67,121

Sayers, Dorothy 31

Scarpetta, Guy 12

Schäfer, Eckart 67

Scheer, Thorsten 29

Scherpe, Klaus R. 16,25,53

Schlegel, Friedrich 38

Schmidt, Arno 125

Schmidt, Raymund 12

Schnädelbach, Herbert 53

Schneider, Robert 118f.

Schobert, Walter 31

Schröder, Jörg 37

Schulte-Middelich, Bernd 111

Schulz-Buschhaus, Ulrich 65,83f.

Schwarzenegger, Arnold 70

Schwind, Klaus 6

Scott, Ridley 33

Seel, Martin 16

Seeßlen, Georg 31

Semprun, Jorge 108f.

Sennett, Richard 6,27,79,107,115,128,  
 130,133

Siepe, Hans T. 121,123f.

Simenon, Georges 38

Simon, Neil 32

Sokrates 53  
Sommer, Theo 5  
Sontag, Susan 35,37,39f.,45,98,109  
Sorley Walker, Kathrine 31  
Späth, Gerold 117,119  
Späth, Sybille 98  
Spencer, Herbert 12  
Stein, Gertrude 83  
Steinert, Hajo 92  
Sterne, Laurence 119  
Straub, Peter 70  
Strauß, Botho 95,102,105f.,115f.,  
123f.,133  
Strauß, Franz-Josef 122f.  
Ströker, Elisabeth 12,18  
Sue, Eugène 108  
Sukenick, Ronald 35,51,119  
Süskind, Patrick 36,59,70,73f.,78,97,  
106,111,114ff.,121,124,126,128,131,  
133

## **T**

Tenn, William 70  
Tepe, Peter 15  
Thomasius, Christian 30  
Toynbee, Arnold 10  
Träger, Claus 22

## **V**

Vattimo, Gianni 16,25,54  
Venturi, Robert 93f.  
Verweyen, Theodor 23  
Vian, Boris 38  
Vonnegut jr., Kurt 100  
de Vries, Hent 16,95

## **W**

Warhol, Andy 37  
Welsch, Wolfgang 5,7ff.,13ff.,21,35,37,  
39,52,55,93f.,96,119,133  
Wenders, Wim 32  
Widmer, Urs 100  
Wieland, Christoph Martin  
19ff.,119,126ff.  
Wilde, Oscar 41  
Willems, Gottfried 6,43,47,65f.,69f.,  
73,79,84,110,114f.,132  
Wilson, Robert 110f.  
Witting, Gunther 23  
Woelk, Ulrich 92  
Wollschläger, Hans 125

Wyss, Ulrich 73

## **Y**

Yourcenar, Marguerite 27

## **Z**

Žmegač, Viktor 6,10

Beachten Sie auch:

Frank Hofmann: **Moderne Horrorfilme**. 2. Aufl. 1994. – 184 S. – ISBN 3-929066-91-2 – (Schriften zu Literatur, Film und Philosophie; 3) – *vergriffen*, 3. Aufl. *weiterhin in Vorbereitung*

Frank Winkler: **Die Herrichtung des Ich. Literaturbegriff und Darstellungsstil in Gottfried Benns „Der Roman des Phänotyp“**. – 1999 – 174 S. – ISBN 3-929066-06-9 – (Schriften zu Literatur, Film und Philosophie; 6)

Johannes Ullmaier: **Pop Shoot Pop. Über Historisierung und Kanonbildung in der Popmusik**. – 1995. – 105 S. – ISBN 3-929066-70-X

**Untersuchung des Menschen** übersetzt von Hrn. B.H. Brockes. Essay on the Man by Mr. Alexander Pope. Hrsg. von Frank Winkler. – 1995. – 125 S. – ISBN 3-929066-60-2 – (Bibliothek alter Texte - 18. Jahrhundert)



978-3-929066-94-4





## **Ergänzung zur digitalen Ausgabe (Errata)**

Trotz umfangreicher Versuche, eine völlige Seitengleichheit mit der gedruckten Ausgabe von 1994 herzustellen, weicht diese Datei an einer Stelle von der gedruckten Ausgabe ab:

- S. 39 Zeile 1: Der Teil "Das postmoderne Erzählen definiert sich nicht über den Inhalt," gehört zum Haupttext (als letzte Zeile) der S. 38.