

Prof. Dr. Manfred Durzak
Paderborn Üniversitesi
Edebiyat Bilimi Bölümü

Die Postmoderne - ein heuristisches Konzept der Literaturwissenschaft?

ABSTRACT

Postmodernism - a symptomatic concept of the literature?

Postmodernism is heavily used, but a relatively vague concept. My paper tries to find an answer to the question whether this concept is of any use for the interpretation of contemporary literature. By concentrating on the literary genre of the novel I first point out what the intention of the experimental modern novel is by referring to the theory of Georg Lukács and Lucien Goldmann who still favor the idea of cognitively structured literary entity whose goal is knowledge by form. With the rejection of a rationally developing history, of a psychologically controlled human behaviour, of causally structured human activity also the basis of the traditional concept of the novel has been abandoned. The result is a totally new form of narration whose formal characteristics are pointed out at the end as the new aesthetical basis for an interpretation of the so-called postmodernistic novel.

I. Ich setze voraus, daß die Postmoderne¹ kein Begriffs-Passepartout darstellt, mit dem man beliebig Bilder und Inhalte einrahmen kann. Ich setze ferner voraus, daß die Postmoderne einen Paradigmenwechsel des Denkens signalisiert, dessen Auswirkungen in vielen Bereichen der kulturellen Produktion und der diese Tätigkeiten begleitenden Theorie zu erkennen sind. Und ich stelle im Kontext dieser Überlegungen die Frage, ob diese grundlegende Umorientierung auch zu Änderungen in der poetischen

¹ Die inzwischen kaum mehr zu überblickende Literatur zur Postmoderne, vor allem wenn man auch noch die Architektur und die Bildende Kunst einbezieht, will ich hier nicht rekapitulieren. Ich mache im folgenden vielmehr auf einige theoretische Texte aufmerksam, die für meine Beschäftigung mit der Postmoderne wichtig gewesen sind: Terry Eagleton: *Die Illusion der Postmoderne*, Stuttgart 1996; Markus Gasser: *Die Postmoderne*, Stuttgart 1997; Andreas Huyssen/ Klaus Scherpe (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek 1986; Frederic Jameson: *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press 1991; Peter Kemper (Hg.): *Postmoderne oder Der Kampf um die Zukunft*, Frankfurt/ Main 1988; Jean-Francois Lyotard: *Das postmoderne Wissen*, Graz 1986; Joseph Natoli/ Linda Hutcheon (Hg.): *A Postmodern Reader*, New York 1993; Rolf Günter Renner: *Die postmoderne Konstellation*, Freiburg 1988; Utz Riese (Hg.): *Falsche Dokumente. Postmoderne Texte aus den USA*, Leipzig 1993; Thorsten Scheer: *Postmoderne als kritisches Konzept*, München 1992; Robert Weimann/ Hans Ulrich Gumbrecht: *Postmoderne – globale Differenz*, Frankfurt/ Main 1991.

Produktion geführt hat. Ist also die Reflexion dieses historischen Umbruches nicht auch die Voraussetzung dafür, die an dieser Bruchstelle entstandenen literarischen Phänomene so zu beschreiben und vermessen zu müssen, daß ihre möglicherweise neuartige ästhetische Beschaffenheit sich auch in einer geänderten literaturwissenschaftlichen Begrifflichkeit niederschlägt? Ist also das Risiko erkennbar, mit methodischen Beschreibungsstrategien der ästhetischen Tradition literarische Phänomene zu verfehlen, die sich aus dem Denkkontext dieser Tradition weitgehend verabschiedet haben? In diesem Sinne verstehe ich also den Fragehorizont meines Themas: die Postmoderne als heuristisches Konzept der Literaturwissenschaft.

Ich will diesen Fragehorizont im folgenden nicht in allen Richtungen abschreiten, sondern ihn eingrenzen und damit konkreter werden lassen. Ich beschränke mich nämlich mit meinen Überlegungen im folgenden auf die Königsgattung der Literatur: den Roman, stelle also konkret die Frage: Gibt es so etwas wie einen postmodernen Roman, und wie ließe er sich angemessen literaturwissenschaftlich beschreiben? Denn tatsächlich darf es ja nicht so sein, daß sich die Theorie wie ein Geisterschiff durch einen Begriffsnebel bewegt. Vielmehr sind die veränderten literarischen Objekte primär. Die theoretische Beschreibung ist nur legitim als heuristische Erkenntnisaufschließung der ästhetischen Beschaffenheit der Literatur, obwohl sich natürlich beides im Muster des hermeneutischen Zirkels wechselseitig konstituiert. Als methodische Prolegomena will ich es bei diesen Bemerkungen bewenden lassen.

II. Um das, was der postmoderne Roman sein könnte, genauer zu fassen, ist es erforderlich, sich die historische Bruchstelle genauer anzuschauen, an der die Ästhetik des modernen Romans sich erschöpft hat und in einem Qualitätssprung sich in einer anderen Organisationsform verändert. Der geradezu klassische Theorie-Text, der über der Geschichte des modernen Romans steht, ist Georg Lukács' *Theorie des Romans*². 1914/15 entstanden, als Lukács sich in Heidelberg befand und in die dortige rege akademische Szene integriert war, wurde seine Abhandlung zuerst 1916 in der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* eines der führenden Kunsthistorikers jener Zeit, Max Dessoirs, veröffentlicht. 1920 folgte dann die Buchveröffentlichung, die den Ruhm des vormarxistischen Lukács begründen half. Daß es sich um einer bahnbrechende Analyse der geschichtsphilosophischen Entwicklungstendenzen in der modernen Epik handelt, wurde von Denkern wie Max Weber, Walter

² Ich zitiere die Theorie des Romans im folgenden nach der Ausgabe Neuwied 1965, die Lukács mit einem ausführlichen Vorwort versehen hat. Inzwischen liegt die Theorie auch in einer Ausgabe des Deutschen Taschenbuch Verlages vor, München 1994.

Benjamin oder Benedetto Croce bezeugt. Lukács fand darüber hinaus den Zuspruch wichtiger Autoren des deutschsprachigen Romans, von Thomas Mann bis Hermann Broch. Noch 1958 schrieb der führende Kopf der Frankfurter Schule in der ersten Phase der Nachkriegszeit, Theodor W. Adorno:

Die Theorie des Romans zumal hat durch Tiefe und Elan der Konzeption ebenso wie durch die nach damaligen Begriffen außerordentliche Dichte und Intensität der Darstellung einen Maßstab der philosophischen Ästhetik aufgerichtet, der seitdem nicht wieder verloren ward.³

Lucien Goldmann, der in seiner *Soziologie des Romans*⁴ auf den Spuren von Lukács die Analyse der Entwicklungsgeschichte des modernen Romans weiterverfolgt hat, spricht mit dem Blick auf *Die Theorie des Romans* von einem "beinahe schon klassisch gewordenen Werk" (17).

Der Lukács'sche Gedankengang - daß seine Wurzeln in der Hegelschen Philosophie zu suchen sind, will ich hier überspringen - sieht in aller Knappheit folgendermaßen aus: Der moderne Roman hat das Epos beerbt, aber es ist ein Erbe im Zeichen des Verlustes. Denn verloren gegangen ist das, was das Spezifische des Epos ausgemacht hat: die harmonische Ganzheitsdarstellung der Wirklichkeit, die Möglichkeit, die Totalität der Welt in der ästhetischen Form des Epos anschaulich zu machen, mit andern Worten: die Sinnerspektive der Wirklichkeit in konkrete ästhetische Anschauung zu übersetzen. Erscheinung und Bedeutung brechen nicht auseinander, sondern verbinden sich zu einer ganzheitlichen Sinnerspektive der Realität. Und das bedeutet für Lukács konkret: Indem die Götter in der Welt des antiken Epos als Handelnde sichtbar werden, wird die Transzendenz Teil der diesseitigen Welt und wird eben nicht von der Welt der Erscheinungen abgetrennt. Die Götter sind im Handlungsaufriß des Epos konkret vorhanden, sie greifen ein und bestimmen das Geschehen, sie verhängen schicksalhafte Fügungen oder korrigieren diese. Die poetischen Beispiele, die Lukács dabei im Sinn hat, sind vor allem die Epen Homers, die *Ilias* und die *Odyssee*. Und selbst noch in der *Göttlichen Komödie* Dante Aligheris, eines der großen Epen der mittelalterlichen Welt, sieht Lukács diese ganzheitliche Geschlossenheit des Epos im religiös verankerten Sinngefüge einer scholastisch interpretierten Wirklichkeit als Sichtbarwerdung der Sinndimension noch gegeben. Denn auch der christliche Gott kann in seine Schöpfung eingreifen, er kann Wunder wirken, er kann dem auserwählten Heiligen in seinem Sohn Jesus Christus oder der Jungfrau Maria unmittelbar erscheinen.

³ Theodor W. Adorno, "Erpreßte Versöhnung", in: Th.W.A., *Noten zur Literatur II*, Frankfurt/Main 1961, S. 152-187, Zitat S. 152.

⁴ Soziologische Texte, Neuwied 1970.

Für den Roman der Moderne, der die Erbschaft der Aufklärung angetreten hat und die Mündigkeitserklärung des Menschen mit dem Verlust seiner religiösen, metaphysischen Geborgenheit erkaufte hat, ist diese Situation grundlegend verändert. Lukács beschreibt den Roman als die

Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfölig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, der aber dennoch nach wie vor die Gesinnung zur Totalität hat (53).

Der Roman wird für Lukács in einer berühmt gewordenen Formulierung zum "Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit" (35). Das bedeutet, auf die Gestaltungsprobleme des Romans in der Moderne übertragen: Die Sinndimension hat sich aus der Welt der Erscheinungen verabschiedet. Die vorher ganzheitlich geschlossene Wirklichkeit hat sich fragmentiert, ist in Teile zerfallen, deren Ordnungszusammenhang undurchsichtig wird. Dennoch bleibt der Roman weiterhin von der Gesinnung zur Totalität bestimmt, d.h. er versucht, durch komplizierte ästhetische Strategien die verlorengegangene Sinnperspektive kompensatorisch zu erreichen und hinter den Erscheinungen, die sich jedem Ordnungsmuster verweigern, dennoch einen Sinnhorizont sichtbar zu machen: in utopischen Aufschwüngen, in lyrischen Entgrenzungen, in der zunehmenden Verlagerung der Darstellungsperspektive auf die Innenwelt der Romanprotagonisten. Lukács beschreibt das als den Roman der Desillusion. Der Held des Romans wird gleichsam auf die Sinnsuche geschickt. Er versucht, das Sinndefizit auf seinem im Roman dargestellten Erfahrungsweg auszugleichen. Der Roman wird zum Experimentierfeld, zum permanenten Versuch der Sinnaufspürung. Gerade im Ausweichen vor einer nur oberflächlich geleisteten Synthese, im formalen Durchhalten der Dissonanz dokumentiert der Roman seine künstlerische Wahrheit. Die mögliche Einheit dieses modernen Romans sieht Lukács nur auf dialektische Weise erreichbar:

Die formgeforderte Immanenz des Sinnes entsteht gerade aus dem rücksichtslosen Zu-Ende-Gehen im Aufdecken ihrer Abwesenheit (70).

Ich will auf die Ausdifferenzierungen der Lukács'schen Analyse hier nicht im einzelnen eingehen⁵. Ihre Plausibilität hat Lucien Goldmann in seiner *Soziologie des Romans* dadurch zu bestätigen gesucht, daß er der Lukács'schen Theorie gewissermaßen den gesellschaftlichen Basisbefund nachlieferte. Denn Goldmann geht davon aus:

⁵ Ich habe das an anderer Stelle, im Einleitungskapitel „Der moderne Roman. Möglichkeiten einer Theorie des Romans. Am Beispiel von Georg Lukács“ meines Buches *Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen* (Frankfurt/Main 1976) getan, vgl. S. 9-49.

In Wirklichkeit besteht zwischen der Struktur der Romanform [...] und der Struktur des Warentausches in der liberalen Marktwirtschaft, so wie sie von den klassischen Nationalökonomern beschrieben wurde, eine strenge Homologie (26).

Diese strukturell analoge Beziehung, auf die Goldmann verweist, sieht, auf einen einfachen Nenner gebracht, so aus: Die ursprüngliche Beziehung zwischen Menschen und Gütern sei in einer Produktion zum Ausdruck gekommen, die vom Gebrauchswert der Güter, ihren konkreten qualitativen Eigenschaften, bestimmt gewesen sei. In der Marktproduktion sei diese Orientierung allmählich durch einen neuen, abstrakten Wert ersetzt worden, nämlich eine ökonomisch-soziale Eigenschaft der Güter: ihren Tauschwert. Die Produktion habe sich mehr und mehr den Aspekten der Rentabilität, d.h. des Geldverdienens, untergeordnet, und die Konkretheit des Gebrauchswerts sei, lediglich ein Mittel zum Zweck, in dieser ökonomischen Funktion untergegangen. Für den Roman sei dieser Prozeß auf andere Art konstitutiv geworden: im allmählichen Verlust der einstigen konkreten Sinndimension. Die Suche nach der verlorengegangenen Sinneinheit und die Problematisierung der Beziehung zwischen Helden und Umwelt als Folge davon stünden in einer strukturellen Beziehung zu diesem ökonomischen Sachverhalt.

III. Warum diese relativ komplizierte Einleitung? Ich will nur darauf aufmerksam machen, daß ein solcher geschichtsphilosophischer bzw. sozialgeschichtlicher Einstieg in die Formengeschichte des modernen Romans von bestimmten Prämissen ausgeht:

- 1) Der Roman hat eine Erkenntnisfunktion, und er kommt dieser Erkenntnisfunktion durch bestimmte formal-ästhetische Mittel nach, die literarisches Neuland erschließen oder zumindest erschließen sollen.
- 2) Für den Roman bleibt selbst im Zustand der Fragmentierung der Wirklichkeit der Sinnbezug auf die Wirklichkeit konstitutiv, und der Romanheld stellt mit seiner Sinnsuche ein Rollenangebot für den Leser dar, sich am Prozeß dieser Sinnkonstituierung zu beteiligen. Ganz einfach ausgedrückt: Der Roman ist auch für den Leser ein Erkenntnisinstrument, wobei die spezifische Erkenntnis in der ästhetischen Form des Romans beschlossen liegt und sich von einer kognitiven Erkenntnis unterscheidet.
- 3) Die Sinnsuche des Romanprotagonisten setzt die Vorstellung von der Kontinuität des Ichs, von der Vernunftbegabung eines intellegiblen Subjekts, voraus.

- 4) Die Sinnsuche impliziert die Vorstellung von einer progressiv verlaufenden Geschichte, die das "unvollendete Projekt der Moderne" (Habermas) trotz vieler Widerstände graduell immer weiter vorantreibt.

Ich will gar nicht ausschließen, daß dieser konzeptionelle Entwurf immer noch Geltung hat. Milan Kundera hält in seinen romantheoretischen Essays, die er unter dem Titel *Die Kunst des Romans*⁶ veröffentlicht hat, an dieser Konzeption nach wie vor fest:

[Die] Leidenschaft des Erkenntnisstrebens [...] hat sich des Romans bemächtigt, damit er das konkrete Leben des Menschen erforscht. [...] Die einzige Existenzberechtigung eines Romans besteht darin, daß er einen unbekanntem Aspekt des Lebens entdeckt. Und nicht nur das allein, sondern einen Aspekt, den überhaupt *nur* der Roman entdecken kann. Ein Roman, der nicht einen bislang unbekanntem Bereich der Existenz entdeckt, ist unmoralisch. Erkenntnis ist die einzige Moral des Romans (13).

Dennoch ist fraglich, ob diese Position gegenwärtig unangefochten gilt. Das Projekt der Moderne, das im Zeichen der Aufklärung progressiv daran arbeitet, den Mündigkeitsanspruch der menschlichen Vernunft gegen historische Widerstände und Rückschritte durchzusetzen, scheint in den letzten Jahrzehnten in den Sog einer radikalen Krise geraten, deren pathogenen Zustand das Wort Postmoderne umschreibt. Der amerikanische Theoretiker Frederic Jameson, der sich 1991 in seinem umfangreichen Buch *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*⁷ damit auseinandergesetzt hat, beschreibt diese Krise mit folgenden Worten:

Die Begriffe richten zwangsläufig die Aufmerksamkeit auf [...] den *Tod* des Subjekts als das Ende der autonomen bürgerlichen Monade, des Ichs bzw. des Individuums. Damit einher geht eine Betonung der *Dezentrierung* des ehemals einheitlichen Subjekts oder der Psyche, die entweder als neue ethische Norm oder einfach als empirische Tatsache aufgefaßt wird. Dazu gibt es zwei mögliche Versionen des gleichen Gedankens: Zum einen die historische Version, daß ein früher, im Zeitalter des klassischen Kapitalismus und der Kleinfamilie existierendes *zentriertes* Subjekt sich heute, im Zeitalter des bürokratischen Apparats, aufgelöst hat; zum andern die radikalere poststrukturalistische Position, welche die reale Existenz eines solchen Subjekts für jede Epoche abstreitet und darin nur ein ideologisches Trugbild sieht (59).

Für die Position von Lukács galt noch die Überzeugung, daß der Sinnverlust der Wirklichkeit durch die Sinnsuche des Individuums potentiell zu kompensieren war. Die im Zeichen der Postmoderne radikalisierte Krise hebt

⁶ Ich zitiere ihn nach der Ausgabe in der „Edition Akzente“, München 1987.

⁷ Ich zitiere Jameson hier nach einem ins Deutsche übersetzten Auszug aus seinem Buch in dem Reader von A.Huyssen u. K.Scherpe in dem Band *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, S. 45-102.

jeden Sinn auf und demontiert zugleich die Vorstellung eines Subjekts, das vernunftbegabt und zielbewußt eine Sinnperspektive zu postulieren vermag, als Ideologie und Trugschluß. Wiederum mit den Worten von Jameson:

Die Postmoderne verkündet nun das Ende dieses Dilemmas und ersetzt es durch ein neues. Das Ende des bürgerlichen Ichs, der Monade, bedeutet selbstredend auch das Ende der Psychopathologien dieses Ichs, das, was ich verallgemeinernd als *Schwinden des Affekts* bezeichnet habe. Gleichzeitig leitet diese *Verelendung* des Ichs auch das Ende vieler anderer Erscheinungen ein, zum Beispiel das Ende eines Stilbegriffes im Sinne des Einmaligen und Persönlichen oder, in der Malerei, das Ende einer unverwechselbaren individuellen Pinselführung infolge des Primats technischer Reproduktion. Was Ausdruck, Gefühl oder Emotion betrifft, so mag die Befreiung von der *Anomie* des zentrierten Subjekts nicht nur eine Befreiung von Angst, sondern eine Befreiung von jeder Art von Gefühl sein, da es kein Subjekt mehr gibt, das da fühlen könnte. Das heißt nicht, daß die kulturellen Produkte der postmodernen Ära vollkommen *gefühllos* sind, sondern eher, daß Gefühle, die besser und genauer als *Intensität* zu fassen sind, sozusagen im Raum frei flottieren, nicht mehr personengebunden sind und überdies von einer merkwürdigen Euphorie überlagert werden (60).

Das freie und gleichsam wahllose Verfügen über Elemente der unterschiedlichsten historischen Stile, die beispielsweise in postmoderner Architektur miteinander kombiniert werden, ist somit nicht willkürlicher Eklektizismus. Es ist vielmehr Resultat der Aufhebung eines sinnstiftenden Ichs und damit sukzessiv auch der Auflösung eines einheitlichen Stils als Ausdruck einer besonderen Persönlichkeit oder einer besonderen Epoche. Es gibt diese Vorstellung der Persönlichkeit nicht mehr, sondern lediglich ein Konglomerat von Verhaltensweisen, die sich punktuell zusammenfügen und genauso schnell wieder auflösen können. Alle Vorstellungen, die traditionell zur Einheit dieses Ichs gehören, also die Kontinuität einer psychischen und mentalen Konstitution, Bildungsgeschichte und Entwicklungskausalität des Subjekts als übergeordnete Raster, die die Handlungsweisen dieses Ichs vermitteln und verständlich machen, sind aufgekündigt worden. Verabschiedet worden ist damit auch das Kunstwerk als individueller Ausdruck einer spezifischen Persönlichkeit. Und so wie sich die Affekte von der psychischen Matrix des Subjekts befreit haben und als beliebig arrangierbare Gefühlskonstellationen von unterschiedlichen Personen übernommen, ausprobiert und wieder abgelegt werden können, geht es auch in der künstlerischen Darstellung nicht mehr um Erkenntnis. Es geht um Erlebnisweisen, punktuelle Anschauungen, deren jeweilige Intensität wichtig ist und nicht ein Bedeutungshorizont, auf den sie verweisen könnten. Wirklichkeit erscheint in einer postmodernen Wahrnehmung als reine Materialität, aus allen Bedeutungssystemen herausgelöst, als pure, intensiv erlebte Dinglichkeit. Es ist gleichsam der schizophrene Blick auf die Wirklichkeit, von dem Lacan gesprochen hat: Der schizophrene Schub führt zur Aufhebung der Bedeutungskette, zu der sich sonst die Details der Wirklichkeit zusammenfügen.

Jeder Bedeutungszusammenhang zerreißt, jedes Detail wird fragmentiert und verweigert sich einem übergeordneten Referenzsystem.

Was sich auf der einen Seite als Realitätsverlust beschreiben ließe, als Außerkraftsetzung aller sogenannten tradierten Realittsbezge, ist auf der andern Seite mit Zügen eines halluzinatorischen Rausches durchtränkt, der die Materialität der Dinge mit einer bisher nicht empfundenen Konkretheit erfährt. Die zeitliche Folgekette gilt nicht mehr, die Dinge verschmelzen miteinander in einer Art von Simultaneittssog, der körperlich erfahren wird, aber auf keinen Fall mit irgendeiner Art von mystischem oder auch erschreckenden Erkenntnisaufschwung gleichgesetzt werden darf.

Das wäre sozusagen der Wirklichkeitsblick des postmodernen Künstlers. Die uns traditionell vertrauten Vorstellungen von organischer Entstehung, ganzheitlicher Abrundung und formalem Integrationssystem bei einem literarischen Kunstwerk gelten nicht mehr. Die uns vertraute psychologische Einheit der Ichempfindung ist aufgehoben. Das Ich ist zur Schimäre geworden. Das Kunstwerk ist ein wucherndes Bild- und Textgefge, ein nach allen Seiten hin offenes Gemenge von Erinnerungen, Impulsen, Zitaten, Adaptionen, Stilimitaten, Entlehnungen, Wahrnehmungsmöglichkeiten, deren Intensität man sich anvertrauen kann, aber die keinerlei Fragen mehr beantworten. Bezogen auf die Darstellungsmöglichkeiten eines postmodernen Romans hat Jameson folgende Konsequenzen aufgezeigt:

Der historische Roman der Gegenwart kann es sich nicht mehr zur Aufgabe machen, die historische Vergangenheit einfach zu repräsentieren. Er "repräsentiert" nur mehr unsere Vorstellungen und Stereotypen von dieser Vergangenheit. Kulturproduktion wird damit in einen geistigen Bereich abgedrängt, der nicht mehr länger der des alten monadischen Subjektes ist, sondern, wenn man so will, der Bereich eines degradierten "objektiven Geistes". Dieser erblickt nicht mehr unmittelbar eine vermeintlich reale Welt oder eine rekonstruierte Vergangenheit, die doch einmal selbst Gegenwart war, sondern spürt - man denke an Platons Höhlengleichnis - die Schatten unserer Vorstellung von dieser Vergangenheit gewissermaßen auf den Wänden jener Höhle auf. Wenn es also doch noch so etwas wie Realismus gibt, dann müßte dies ein Realismus sein, der aus der schockartigen Erkenntnis entspringt, daß die Wirklichkeit nicht mehr *unmittelbar* zu begreifen ist und daß wir uns langsam einer neuen und einzigartigen historischen Situation bewußt werden mssen, in der wir dazu verdammt sind, Geschichte nur noch in unseren eigenen gängigen Bildern [...] zu suchen, da die *Geschichte an sich* für immer verloren ist (S. 69f).

Die strukturelle Entsprechung, die Lucien Goldmann zwischen dem ökonomischen Basisbefund, daß der Tauschwert der Warenproduktion den einstigen Gebrauchswert völlig abstrakt werden ließ und letztlich auslöscht, und Lukcs' These vom Abstraktwerden des Sinns in der modernen Wirklichkeit aufstellt, findet bei Jameson in gewisser Weise eine Entsprechung. Denn für ihn steht dieser Vorgang der Auslöschung der Geschichte an sich durch die vom

Menschen produzierten Bilder und Stereotypen in Korrespondenz zu der Produktionsweise eines in riesigen globalen Körperschaften organisierten Spätkapitalismus, in dem der Umgang mit den technologischen Produkten, im Arbeitsprozeß, im Konsumverhalten, in der Freizeit, schon längst zum Surrogat für den Umgang mit der sogenannten Wirklichkeit geworden ist.

IV. Ich will die Konsequenzen dieser neu entstandenen Situation für die Literatur, für den Roman abschließend noch ein wenig genauer zu fassen versuchen und stütze mich dabei auf den Autor Hans-Josef Ortheil, der in seinem Essay-Band *Schauprozesse. Beiträge zur Kultur der 80er Jahre*⁸ eine Reihe von interessanten Hinweisen zu einer Bestimmung der postmodernen Literatur gegeben hat. Meine skizzierte geschichtsphilosophische Herleitung der Postmoderne wird damit zugleich durch eine historische Rekonstruktion der Begriffsgeschichte ergänzt. Ortheil skizziert die Entstehung der postmodernen Literatur an einer Stelle so:

Stufenweise beginnt der ganze Code der binären Entgegensetzungen von Ich und Welt, Subjekt und Objekt, Besonderem und Allgemeinem zu zerfallen. Stattdessen bildet sich eine Vielzahl neuer Sprachen heraus, die die Verästelungen der Diskurse nicht durch Bezug auf Leitbegriffe einzugrenzen [...] versucht. Diese Sprachen gruppieren sich, vereinfacht gesagt, um drei Großerfahrungen der postindustriellen Gesellschaft: um das Post-Histoire, die Postmoderne und den Poststrukturalismus (199).

Nur sind diese drei Großerfahrungen keineswegs so voneinander zu trennen, wie Ortheil impliziert. Die Schwierigkeit besteht gerade darin, daß sie sich vielfältig überlappen, nicht als isolierte Stränge in Erscheinung treten, sondern ineinander übergehen und miteinander verwoben sind. Im historischen Rückgriff auf die Entstehung des Begriffs lassen sich die einzelnen Momente präziser fassen. Diese Entstehungsgeschichte ist international, sie verweist auf einen amerikanischen Kontext, nämlich Leslie Fiedler, und einen französischen Kontext bei Lyotard. Leslie Fiedler hat in seinem Freiburger Vortrag von 1968 *Das Zeitalter der neuen Literatur. Indianer, Science Fiction und Pornographie: die Zukunft des Romans hat schon begonnen* - unter dem späteren englischen Titel *Cross the Border - Close the Gap: Postmodernism*⁹ hat dieser Vortrag dann Furore gemacht - die Wendung zur Postmoderne eingeläutet: in der Kritik an den epischen Darstellungsweisen der klassischen Moderne von Thomas Mann bis zu James Joyce. Deren Werke - so Fiedlers These - hätten das avantgardistische Potential des Romans erschöpft und die epische Gattung bei

⁸ S. Fischer Verlag, Frankfurt/ Main 1990.

⁹ Ich zitiere diesen 1968 erstmals erschienenen Beitrag nach dem folgenden Band: M. Cunliffe (Hg.): *American Literature Since 1900*, London 1975, S. 344-366.

den Nachfolgern zu einer hermetischen, elitären Kunstform degenerieren lassen, die den Kontakt zum breiten Publikum längst verloren habe. Die eigentliche Epik sei in sublitterarischen Darstellungsformen, die sich der populären, von einem elitären Kunstpublikum in den Unterhaltungsbereich abgedrängten Mythen der Jetztzeit bedienen, weitergegangen. Hier allein liege die Chance der Erneuerung.

Die aus der literarkritischen Praxis Fiedlers stammenden Überlegungen zum postmodernen Roman berühren sich mit der erkenntnistheoretischen Konzeption der Postmoderne bei Lyotard in seiner Schrift *Das postmoderne Wissen* in einem Punkt. Lyotard geht vom Zustand der zeitgenössischen Informationsgesellschaft im Zeichen einer umfassenden Medienüberflutung aus. Die Zeit der großen Sinn-Entwürfe, der "großen Erzählungen", wie er es nennt, die sich mythisch oder religiös legitimieren konnten, sieht er an ein Ende gekommen. Jeder an die Wirklichkeit gerichtete Sinn- und Wahrheitsanspruch hebe sich selbst auf. Der Mensch sei aus einer erklärbaren und von seinem Handeln bestimmten Wirklichkeit herausgetreten und in einen neuen Mythos eingetreten, der sich als Sprachspiel definiere. Die traditionelle Gegenüberstellung von Wirklichkeit und Erzählung hebe sich in diesem Sprachspiel auf, da Wirklichkeit und Geschichte nur als bereits erzählte existierten und es keinen kategorialen Unterschied mehr zwischen beiden gebe. Das berührt sich an dieser Stelle deutlich mit den Ausführungen von Jameson.

Auf eine mögliche Ästhetik des postmodernen Romans bezogen, ergeben sich analytische Auslegungsprämissen, die sich von einer tradierten Roman-Poetik weit entfernt haben. Ich will sie zum Schluß kurz zusammenfassen und damit zugleich die in meinem Thema enthaltene Frage nach den möglichen heuristischen Ansätzen zu beantworten versuchen:

1) Der Verlust der Historizität, die Aufhebung der Geschichte, ist konstitutiv. Die *wirkliche* Geschichte als ein nach bestimmten kausalen Gesetzmäßigkeiten ablaufender Prozeß löst sich als Fiktion auf. Es gibt nur eine Geschichte unserer Vorstellungen, Bilder, Erzählungen und Stereotypen von der Vergangenheit, die gleichberechtigt nebeneinander treten und sich höchstens chronologisch differenzieren lassen.

2) Das Ende der Geschichte akzentuiert die Aufhebung tradierter Bedeutungszusammenhänge durch das Zerreißen der Signifikantenkette in einem gleichsam schizophreinen Schub, der nur noch die reine Materialität der Dinge wahrnimmt jenseits einer kausalen und logischen Ordnung.

3) Das Zerreißen der Bedeutungskette geht zugleich einher mit der Aufhebung des Subjekts als vernunftbegabter bürgerlicher Monade. Das bedeutet für die literarische Darstellung die Liquidation der Vorstellung eines schöpferischen Ichs und seiner Entsprechungen in der Kunst. Denn damit ist auch das Ende eines künstlerischen Personalstils verbunden und das Ende einer darstellbaren psychopathologischen Gefühlsstruktur des Subjekts.

4) Fragmentierung und Diskontinuität werden zu neuen Kennzeichen des Romans, der sich in "eine Wundertüte oder Rumpelkammer voller zerstückelter Subsysteme, zusammengewürfeltem Rohmaterial und Impulse aller Art" (Jameson) verwandelt.

5) Literatur gibt den Anspruch ihrer Exklusivität auf und öffnet sich allen Phänomenen menschlicher Kreativität, auch zum Alltäglichen und Trivialen hin. Literatur erweist sich darüber hinaus im postmodernen Kode als Kunst der Imitate. Es wird nicht nur zitiert, was bereits verformelt ist, sondern die ganze Kunstproduktion vollzieht sich im Gestus des Imitats, dessen vorherrschende Spielart in der Literatur das Pastiche ist, d.h. der nachgeahmte Stil anderer Epochen. Die damit verbundene Mehrfachkodierung ist als Formen- und Sprachspiel selbstreferentiell [in der Literatur: intertextuell], d.h. sie bezieht sich auf keine außerhalb vorhandene Geschichte oder Wirklichkeit, sondern auf jeweils bereits vorhandene künstlerische Systeme, die ausdifferenziert, variiert oder erweitert werden.

Die wünschenswerte nächste Stufe der Explikation, die Anwendung auf konkrete postmoderne Romanbeispiele, muß ich hier aussparen. An Beispieltexten besteht kein Mangel. Ich erwähne Heißenbüttels Roman *D'Alemberts Ende*, Hildesheimers *Marbot*, Ransmayrs *Die letzte Welt*, Strauß' *Der junge Mann* oder Süskinds *Das Parfum*.